

MIRARE EYARIM



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonate opus 2 n°2, 2^{ème} Sonate en *la* majeur

publiée par Artaria à Vienne en mars 1796, dédiée à Haydn

- | | |
|------------------------|------|
| 1. Allegro vivace | 7'09 |
| 2. Largo appassionato | 8'17 |
| 3. Scherzo. Allegretto | 3'39 |
| 4. Rondo. Grazioso | 6'40 |

Sonate opus 14 n°1, 9^{ème} Sonate en *mi* majeur

publiée à Vienne chez T. Mollo en décembre 1799, dédiée à la baronne Joséphine von Braun

- | | |
|--------------------------|------|
| 5. Allegro | 6'22 |
| 6. Allegretto | 3'38 |
| 7. Rondo. Allegro comodo | 3'26 |

Sonate opus 27 n°2, 14^{ème} Sonate en *ut* dièse mineur, « Sonata quasi una Fantasia »

publiée en mars 1802 chez G. Cappi à Vienne, dédiée à la comtesse Giulietta Guicciardi

- | | |
|---------------------|------|
| 8. Adagio sostenuto | 5'33 |
| 9. Allegretto | 2'41 |
| 10. Presto agitato | 7'10 |

Sonate opus 110, 31^{ème} Sonate pour piano *la* bémol majeur

éditée en juillet 1822 par A.M. Schlesinger à Berlin et à Paris

- | | |
|--|-------|
| 11. Moderato cantabile molto espressivo | 6'42 |
| 12. Allegro molto | 2'22 |
| 13. Adagio, ma non troppo - Fuga. Allegro, ma non troppo | 11'57 |

Enregistrement réalisé au TAP de Poitiers en septembre 2016 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Photos : Jean-Baptiste Millot / Piano : Steinway D (Pianomobil) / Accordeur : Denijs De Winter / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMWR / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2017 MIRARE, MIR 321

Remerciements à Stephan Maciejewski.



Le choix de ces quatre *Sonates* offre un éventail très représentatif des solutions apportées par Beethoven à la question de la sonate pour piano. Ce genre qui caractérise le style dit « classique » était en gestation au moment de son apprentissage musical dans le dernier tiers du XVIIIe siècle (Ludwig van Beethoven est né à Bonn sur le Rhin en 1770) : parmi ses premières compositions, se trouvent *Trois Sonates* dédiées en 1782-1783 au souverain dont il dépendait, Maximilien-Frédéric prince-électeur de Cologne, c'est-à-dire un des sept princes allemands chargés d'élire l'empereur du Saint-Empire romain germanique ; il espérait, par cette dédicace, à la fois s'en faire reconnaître et solliciter sa protection... que son prince devienne éventuellement un mécène. Ce n'est que dix ans plus tard, à la fin de l'année 1792, que le nouveau prince-électeur de Cologne qui occupe cette fonction depuis 1784, Maximilien-François-Xavier d'Autriche, frère de l'empereur Joseph II, accepte d'envoyer ce musicien, membre de l'orchestre de sa Chapelle, parfaire sa formation à Vienne en prenant des leçons de composition auprès de Joseph Haydn (1732-1809) : Haydn est alors le grand compositeur « classique »

père du quatuor à cordes, maître des genres nouveaux qu'étaient la sonate et la symphonie, et grand ami de Mozart qui venait de mourir (le 5 décembre 1791).

En 1796, à peine trois ans après son installation à Vienne, alors capitale de la musique, Beethoven publie un ensemble de *Trois Sonates* pour piano sous le numéro d'opus 2, véritable manifeste de sa nouvelle façon de composer, de son originalité, affirmant *de facto* que l'exécution ne peut être assurée que par un soliste virtuose devant un public de connaisseurs et d'amateurs. Loin de la musique de divertissement ou de la musique de salon, ces *Trois Sonates* forcent l'auditeur à écouter et à suivre le déroulement de la musique, démarche qui associe émotion, réflexion et effet physique, par l'association d'un mode de composition rigoureuse (l'articulation immédiatement perceptible des motifs, des thèmes et de leurs développements) et d'une imagination qui procède de l'improvisation (l'enchaînement des motifs, les ponts, les développements sont le plus souvent imprévisibles et déroutant, alors que la construction d'ensemble est évidente). S'il choisit de les dédier à Haydn, c'est en signe

d'hommage au grand compositeur dont il se sent devenu l'égal – ses amis voulaient qu'il se présente comme un « élève » de Haydn, ce que Beethoven a refusé....

Parmi ces trois premières Sonates, la *Sonate op.2 n°2* en *la* majeur composée en 1794-1795, comprend quatre mouvements, comme les deux autres de l'ensemble. Elle commence avec un *Allegro vivace* à deux temps construit à partir de deux motifs très contrastés qui concentrent les éléments du matériau musical, soit l'harmonie, les rythmes, les attaques, l'intensité, la direction, les articulations : c'est par la combinaison toujours imprévisible de ces éléments amplifiés, déployés, développés, dans une grande virtuosité pianistique que Beethoven mène son premier mouvement. Cet *Allegro vivace* se termine par une série d'accords *pianissimo* dans le grave, forme d'apaisement qui prépare le deuxième mouvement, *Largo appassionato* à trois temps en *ré* majeur d'une grande intensité émotionnelle : son écriture est proche de celle d'une partition d'orchestre combinant une basse *staccato* en valeurs courtes (« *staccato sempre* ») et des voix supérieures tenues en valeurs longues (« *tenuto sempre* »). Après ce moment de tension, suit un *Scherzo Allegretto* : il installe une palpitation de la matière musicale que la continuité sonore du trio central en *la* mineur souligne par un effet de contraste. La culmination de ce parcours s'inscrit dans un *Rondo* qualifié de « *grazioso* », c'est-à-dire relevant de la catégorie de la grâce :

le refrain entraîne vers le haut (le refrain en tant que tel apparaît cinq fois et le motif ascendant revient à huit reprises), tandis que les couplets sont constitués d'une matière sonore très fluide.

Ainsi, dès ses premières Sonates publiées sous un numéro d'opus, Beethoven affirme son originalité, faite d'intériorité et d'irrésistible vitalité, propres à déjouer les attentes des auditeurs.

Quelques années plus tard en 1799, après avoir publié un nouvel ensemble de trois *Sonates* (op.10) en 1798 ainsi que deux *Grandes Sonates* (l'op.7 en 1797 et l'op.13 intitulée « Grande sonate pathétique » en 1799), Beethoven publie un ensemble de deux *Sonates*, op.14, offrant à nouveau une forme inédite d'organisation possible de ce genre. Contemporaines de la *Grande Sonate pathétique op.13*, ces deux *Sonates* mettent en évidence les différentes facettes des capacités de création de Beethoven : très différentes, elles proposent deux solutions nouvelles, la première s'intéressant surtout aux procédés de composition (éléments de construction et traitement du matériau), la seconde donnant la priorité aux sonorités multiples créées par l'écriture. La *Sonate op.14 n°1* en *mi* majeur, présentée sur ce CD, est constituée de trois mouvements. Elle commence par un *Allegro* à quatre temps que structure un matériau qui combine dimension harmonique, style polyphonique et sonorités différenciées par la ligne mélodique, l'opposition de registres, les octaves. Suit un *Allegretto* en *mi* mineur, qui associe les caractères d'un mouvement lent

à celui d'un Scherzo avec trio « *Maggiore* » en *ut* majeur : le thème, énoncé à l'unisson, est omniprésent dans la section mineure de forme Lied, tandis que le passage central très court fait contraste. Puis, cette *Sonate* s'achève par un Rondo, Allegro comodo. La texture sonore et rythmique du refrain sur triolets de croches donne un côté plein d'allant à ce mouvement. Le deuxième couplet, développement ininterrompu du rythme de triolets de croches, est en *sol* majeur (tonalité surprenante par rapport à la tonalité de *mi* majeur). Une longue Coda très intense suit la quatrième apparition du thème.

Cette *Sonate* a été transcrite pour *Quatuor à cordes* par Beethoven en 1801, ce qui souligne son caractère de musique de chambre et son écriture polyphonique.

A la suite de ses premiers *Quatuors* (op.18) et de sa première *Symphonie* (op.21) conçus autour de 1800, Beethoven s'autorise à explorer la voie de la fantaisie dans l'écriture pour piano comme en témoigne la page de titre des *Sonates* de l'op.27 : « *Sonata quasi una fantasia* ». En fait, la *Sonate pour piano op.27 n°2* a été publiée avec le même modèle de page de titre que l'*op.27 n°1*, ce qui explique son qualificatif de « *quasi una fantasia* », alors qu'elle ne répond pas autant que la première aux critères d'une fantaisie. Toutefois, dans cette *Sonate*, Beethoven poursuit les recherches formelles, commencées avec la *Sonate op.27 n°1*, et prolongées avec la *Sonate op.28* (peut-être a-t-il songé à les publier toutes trois ensemble ?), qui visaient à conjuguer les pouvoirs de son

imagination d'improvisateur et ses exigences de compositeur pour produire, et reproduire, un effet d'instantané émotionnel irrésistible sur les auditeurs. Indépendamment de cette confusion liée à l'édition, cette *Sonate* a été surnommée, au cours des années 1830-1840, donc bien après la mort de Beethoven, « Clair de lune ». Pourquoi ce surnom, qui a entretenu sa célébrité ? La réponse est à chercher du côté de sa facture, en particulier celle de son premier mouvement, mouvement lent rassemblant des caractéristiques qui connotent une atmosphère lugubre, de deuil : les arpèges de triolets pianissimo qui entraînent un mouvement continu, la tonalité d'*ut* dièse mineur, la courte cellule rythmique typique d'une marche funèbre. Ce surnom reflète donc une concordance de sensibilité entre Beethoven et ses contemporains du premier XIXe siècle, qui disposaient des mêmes moyens d'expression pour transmettre par leurs œuvres la vision de la condition humaine prévalant à cette époque (souffrance morale, solitude, inquiétudes métaphysiques).

A la suite du mouvement lent initial, Adagio sostenuto en *ut* dièse mineur à deux temps qui doit être joué le plus délicatement possible selon les injonctions inscrites sur la partition, un scherzo Allegretto à trois temps (« *Attaca subito il seguente* ») très court joué sur l'effet d'accélération et de vitalité, apporté par l'usage de la syncope dans sa partie centrale – sorte de préparation à l'agitation du dernier mouvement, un Presto agitato (terme souligné par Beethoven

sur son manuscrit) en *ut* dièse mineur, assez long par rapport aux deux premiers mouvements. Ce finale est de forme sonate : les thèmes sont clairement différenciés malgré le flux sonore ininterrompu, la plénitude d'accords répétés de plusieurs sons s'opposant à la fulgurance d'arpèges qui s'élancent depuis les profondeurs du piano pour atteindre les sonorités aiguës. Cette rigueur de la composition établit une tension avec le caractère improvisé des deux premiers mouvements.

C'est donc la sonorité, construite par l'écriture, qui unifie l'ensemble de la *Sonate* sous le signe de la profondeur, de la tension et de l'agitation d'une matière palpitante. Beethoven semble avoir inversé le parcours habituel d'une sonate, s'attachant à mettre en valeur par la fluidité de l'écriture et par ses injonctions concernant l'usage de la pédale, les sonorités spécifiques du piano pour créer, et recréer à volonté, une impression de présence physique étrange mais bien réelle.

Cette *Sonate op.27 n°2*, dans laquelle Beethoven confronte et tente d'associer les deux sources de sa faculté de créer : l'inspiration et la rigueur de l'organisation formelle, pour faire advenir de l'inouï, représente donc une étape décisive dans ses recherches poursuivies d'œuvre en œuvre. Une des ultimes configurations de cette démarche est offerte par la quatrième *Sonate* proposée sur ce CD : l'avant-dernière *Sonate* pour piano composée par Beethoven en 1821-1822, dans un contexte d'élaboration de ses très grandes

œuvres , c'est-à-dire la *Missa solemnis* op.123, les *Variations Diabelli* op.120, juste avant la *Neuvième* op.125, et avant les derniers *Quatuors* (op.127, 130, 131, 132, 135) qui jaillissent au cours des années 1825-1826, ultimes œuvres composées par Beethoven avant sa mort qui a lieu le 26 mars 1827.

Après avoir fait éclater le genre avec l'immense *Sonate op. 106 (Hammerklavier)* composée essentiellement en 1818, Beethoven envisage de composer une nouvelle « œuvre » constituée de trois Sonates, chacune centrée sur une façon d'exposer ce qu'il ressentait de la condition humaine : la première, l'*op.109*, exprimant le « consentement à la vie » de celui qui aspire à vivre pleinement l'instant ; la deuxième, l'*op.110*, mettant en scène le « drame intérieur » de toute conscience humaine et le triomphe de la volonté de vie qui se manifeste dans la création ; quant à la troisième, l'*op.111*, elle invite l'auditeur à l'élévation de l'esprit et du cœur en lui faisant éprouver réellement l'éternité dans l'instant.

Dans ce contexte d'enthousiasme créatif, la *Sonate op.110* se caractérise, comme la *Sonate op.101* (écrite en 1816) par la tension entre le « cantabile » et la rigueur de l'écriture fuguée, tandis que la séquence « *Arioso dolente* » du Finale ainsi que les indications de tempo et de jeu inscrivent cette œuvre dans le registre de l'opéra : un drame s'y joue – dont la dimension universelle ne procède que de l'écriture faite de

tensions, d'oppositions, de références implicites, d'évocations, de transformation du même motif, d'accélération, d'évanouissement, de chant ou de pure énergie, pour mettre en valeur l'intervention d'une volonté à l'origine d'un moment (et d'un monde) créé par et pour l'homme.

Beethoven ouvre cette *Sonate* par un mouvement, Moderato cantabile molto espressivo, de forme sonate avec des groupes thématiques qui s'engendrent les uns les autres. Le premier groupe présenté de manière homorythmique dans un faible ambitus doit être joué « *p[iano] con amabilità (sanft)* » ; il est repris varié cette fois à la main droite dans un ambitus plus large et soutenu par des accords denses et réguliers à la main gauche. Une longue section d'arpèges brisés parcourant tous les registres du piano, à jouer « *p[iano] leggiermente* », mène au second ensemble thématique exposé dans un registre aigu, en rythme pointé (ce qui produit en effet de ralentissement), à jouer « *p[iano] molto legato* » et caractérisé par l'écartèlement des registres. Après le développement et la réexposition, suit un deuxième mouvement, Allegro molto, en *fa* mineur, qui a la forme et le caractère d'un Scherzo mais à deux temps, avec un trio en *ré* bémol majeur d'une grande fluidité. Une « Coda » (indiquée par Beethoven) faite de longs accords sforzando successifs espacés par des mesures de silence s'arrête sur un accord de *fa* majeur qui semble plus une suspension qu'une conclusion. Le troisième et dernier mouvement comble

cette attente par une structure complexe, avec des indications d'interprétation que Beethoven note en allemand et en italien : il commence Adagio ma non troppo en *si* bémol mineur, avant que n'émerge trois mesures plus loin un « *Recitativo* », précédant un « *Klagender Gesang / Arioso dolente* » (« chant plaintif ») - réponse à la suspension émotionnelle produite par la longue répétition des mêmes notes. Le passage « plaintif » laisse place à une Fugue, Allegro ma non troppo. Le sujet de la Fugue à 6/8 est constitué d'une courte ligne diatonique ascendante faite d'une succession régulière de quarts (*la - ré, si - mi, do - fa*). La Fugue est interrompue par un passage comportant ces indications : « *L'istesso tempo di Arioso* » (« Même tempo que l'Arioso ») à 12/16, « *Ermattet, klagend / Perdendo le forze, dolente* » (« En état d'épuisement, se plaignant ») ; après l'étiollement sonore, la Fugue, inversée, revient, en *sol* majeur, « *L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge* », note Beethoven avec l'indication de tempo spécifiée : « *L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente / Nach und nach wieder auflebend* », (« Le même tempo que la fugue retrouvant peu à peu de nouvelles forces »), précisant « *sempre una corda* », c'est-à-dire avec une sonorité étouffée. Après avoir retrouvé peu à peu une plaine sonorité, „*poi a poi tutte le corde*“, un passage « *Meno Allegro. Etwas langsamer* », « *poi a poi più moto / nach und nach immer geschwinder* » (« peu à peu plus

rapide »), introduit la reprise finale de la Fugue, déploiement sonore d'une grande énergie.

Cette véritable scène dramatique se termine par l'arpège ascendant de *la* bémol majeur fortissimo sur cinq octaves, du très grave au très aigu, qui met un terme à cette fin brillante.

Elisabeth Brisson

RÉMI GENIET

Plus jeune lauréat de l'histoire du Concours International Telekom Beethoven Competition Bonn en 2011, Rémi Geniet remporte à l'âge de vingt ans le Deuxième Prix du Concours international Reine Élisabeth de Belgique en 2013. Depuis, il s'impose très vite comme l'un des tout premiers pianistes de sa génération. Il a été accueilli en 2015 au sein des prestigieux Young Concert Artists de New York.

Rémi Geniet est invité à se produire avec de nombreux orchestres de renommée internationale, comme l'Orchestre philharmonique et la Capella symphonique d'État de Saint-Petersbourg, l'Orchestre philharmonique de l'Oural, l'Orchestre Philharmonique du Kansai, l'Orchestre Symphonique de Hiroshima, l'Orchestre philharmonique d'Arménie, le Sinfonia Varsovia, le Royal Flemish Philharmonic, l'Orchestre philharmonique du Luxembourg, l'Orchestre national de Belgique, l'Orchestre royal de chambre de Wallonie, l'Orchestre philharmoni-

que de Monte-Carlo, l'Orchestre d'Auvergne, l'Orchestre national de Lille, l'Orchestre national d'Île-de-France et l'Opéra Orchestre national Montpellier, etc. sous la baguette de chefs tels que Marin Alsop, Emmanuel Krivine, Edo de Waart, Alan Buribayev, Augustin Dumay, Yoel Levi, Enrique Mazzola, Robert Trevino.

Il se produit régulièrement en récital dans les plus grandes salles et festivals français, tels que l'Auditorium du Louvre, la Fondation Vuitton, Piano aux Jacobins, le Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, le Festival de Radio France et Montpellier Languedoc-Roussillon, Piano à Lyon, La Folle Journée de Nantes, la Grange de Meslay.

A l'international, il a fait ses débuts en récital à Carnegie Hall (Zankel Hall) en 2014 et a joué à Vienne, Genève, Gand, Bruxelles, en Allemagne et en Pologne. Parmi les nombreux festivals internationaux qui l'ont accueilli, citons Verbier, Arts Square International Winter Festival de Saint-Petersbourg, La Folle Journée au Japon ou le Festival Bach de Montréal.



The choice of these four works offers a very representative sample of the solutions Beethoven brought to the question of the piano sonata. This genre, characteristic of the so-called 'Classical' style, was in gestation at the time of his musical training in the last third of the eighteenth century (Ludwig van Beethoven was born in Bonn in 1770): among his first compositions were three sonatas which he dedicated in 1782-83 to the sovereign whose subject he was, namely Archbishop Maximilian Friedrich, Elector of Cologne (that is, one of the seven German princes possessing the privilege of electing the Holy Roman Emperor); he hoped thereby to attract his attention and solicit his protection and patronage. It was only ten years later, at the end of 1792, that the new Elector (since 1784), Archduke Maximilian Franz Xavier of Austria, brother of the Emperor Joseph II, agreed to send Beethoven, by that time a musician in his Kapelle, to complete his studies in Vienna by taking composition lessons with Joseph Haydn (1732-1809). Haydn was then the great 'Classical' composer, the father of the string quartet, the master of the recently created genres of the sonata and the symphony,

and a close friend of Mozart, who had just died (5 December 1791).

In 1796, barely three years after settling in Vienna, then the capital of music, Beethoven published a set of three piano sonatas as his op.2. This is a veritable manifesto for his new style of composing and his originality, establishing *de facto* that the works in question could only be performed by a virtuoso soloist before an audience of connoisseurs and amateurs. Far from the domains of entertainment or salon music, these three sonatas force the audience to listen and follow the unfolding of the musical argument, an approach combining emotion, reflection and physical impact, achieved through the association of a mode of rigorous composition (immediately perceptible articulation of the motifs and themes and their developments) and an imagination deriving from improvisation (the transitions between the motifs, the bridge passages, the developments are generally unpredictable and disconcerting, whereas the overall structure is easy to grasp). If he chose to dedicate the set to Haydn, it was as a token of homage to the great composer, whom he regarded as his equal – his friends wanted him

to present himself as a 'pupil' of Haydn, which Beethoven refused to do.

Like its two companions in this first published set of sonatas, the Sonata op.2 no.2 in A major, composed in 1794-95, comprises four movements. It begins with an Allegro vivace in duple time built on two very contrasted motifs that concentrate all the elements of the musical material – harmony, rhythm, attack, volume, direction, articulation: it is by means of the invariably unforeseeable combination of these elements – amplified, deployed, developed with great pianistic virtuosity – that Beethoven unfolds his opening movement. The Allegro vivace ends with a series of *pianissimo* chords in the bass, as if were calming the music down to prepare for the second movement, Largo appassionato in D major and 3/4 time, which is of exceptional emotional intensity: its texture is close to that of an orchestral score, combining a staccato bass in short note values (*staccato sempre*) with sustained upper voices in long notes (*tenuto sempre*). This moment of tension is followed by a Scherzo (Allegretto) whose effervescent material is set off by the continuity of sound in the central trio in A minor. The work culminates in a Rondo as gracious as its subtitle 'grazioso' suggests: the refrain is built on persistent ascending motion (its motif recurs eight times), while the material of the episodes is extremely fluid.

Thus, right from his first sonatas published with an opus number, Beethoven asserts his originality

with a blend of interiority and irresistible vitality capable of constantly foiling his listeners' expectations.

Some years later, in 1799, having produced in the meantime a further set of three sonatas (op.10) in 1798 and two 'Grandes Sonates' (op.7 in 1797 and op.13, entitled *Grande Sonate pathétique*, in 1799), Beethoven published a diptych of sonatas, op.14, once again offering a new form of organisation of the genre. Contemporary with the *Grande Sonate pathétique* op.13, these two sonatas, very different from each other, demonstrate the many facets of Beethoven's creative capacities by proposing two new solutions, the first concentrating essentially on compositional devices (elements of construction and treatment of the material), the second giving priority to the multiple sonorities created by the writing. The Sonata in E major op.14 no.1, recorded here, consists of three movements. It begins with an Allegro in common time structured by a material that combines the harmonic dimension, polyphonic style, and sonorities that are differentiated by means of melodic line, contrasts of register, and octaviation. Then comes an Allegretto in E minor that associates the characters of a slow movement and a scherzo, with a trio ('marked 'Maggiore') in C major: the theme, stated in unison, is omnipresent in the *minore* section of this movement in ternary form, with the very short central passage in

the major providing contrast. The sonata ends with a Rondo, Allegro comodo. The sonic and rhythmic texture of the refrain in quaver triplets gives the movement great vigour. The second episode, an uninterrupted development of the quaver triplet rhythm, is in G major, a surprising key in relation to the movement's E major tonic. A long and very intense coda follows the fourth appearance of the theme.

Beethoven transcribed this sonata for string quartet in 1801, thus underlining its chamber-like character and its polyphonic textures.

Following his first string quartets (op.18) and the First Symphony (op.21), both composed around 1800, Beethoven allowed himself to explore the path of the fantasia in writing for the piano, as is attested by the title page of the two Sonatas op.27: 'Sonata quasi una fantasia'. In fact, the Sonata op.27 no.2 was published with the same model of title page as op.27 no.1, so that the designation 'quasi una fantasia' was repeated there even though it does not correspond to the criteria of a fantasia as clearly as its companion. Nevertheless, this sonata does pursue the formal experiments Beethoven began with op.27 no.1 and continued with the Sonata op.28 (perhaps he may have thought of publishing all three together?), with the aim of combining his imaginative powers as an improviser and his rigour as a composer in order to produce on his listeners, and reproduce in print, an irresistible effect of spontaneous emotion. Independently of

the confusion caused by the edition, this sonata also acquired the nickname 'Mondscheinsonate' (Moonlight Sonata) in the 1830s or 1840s, a number of years after Beethoven's death. What prompted this name, which has greatly contributed to its celebrity? The answer is to be sought more particularly in its slow opening movement, which assembles features connoting a gloomy, mournful atmosphere: the *pianissimo* triplet arpeggios that provide continuous motion, the key of C sharp minor, the short rhythmic cell typical of a funeral march. The nickname therefore reflects a concordance of sensibility between Beethoven and his early nineteenth-century contemporaries, who had the same expressive resources at their disposal to convey in their works the conception of the human condition prevailing at the time (mental suffering, solitude, metaphysical anxiety).

This opening Adagio sostenuto in C sharp minor in 2/4, which is marked to be played as delicately as possible, leads directly (Beethoven writes *Attaca subito il seguente*) into a very brief scherzo, Allegretto in 3/4. This plays on the impression of acceleration and vitality conferred by the use of the syncopation in its middle section, and in a sense prepares the way for the agitation of the last movement, Presto agitato (the term is underlined by Beethoven on his manuscript) in C sharp minor. This finale, in sonata form, is fairly long in comparison with the first two movements. Its themes are clearly differentiated

in spite of the uninterrupted stream of sound: the plenitude of repeated chords is set against the dazzling speed of arpeggios that shoot up from the depths to the heights of the piano. This compositional rigour sets up a tension with the improvisatory character of the first two movements.

Hence it is sonority, within a structural framework formed by compositional technique, that unifies the whole sonata in terms of profundity, tension and the agitation of thrilling sound material. Beethoven seems to have inverted the normal course of a sonata, concentrating on bringing out the specific sonorities of the piano through fluidity of texture and his pedalling instructions in order to create, and recreate at will, a strange but genuine impression of physical presence.

The Sonata op.27 no.2, in which Beethoven confronts and attempts to bring together the twin sources of his creative faculty – inspiration and rigorous formal organisation – with a view to producing literally unheard-of results, represents a decisive stage in the experiments he pursued from one work to the next. One of the final configurations of this approach is seen in the fourth piece on this disc: Beethoven's penultimate piano sonata, composed in 1821-22, at a time when he was working on some of his largest-scale achievements, the *Missa solemnis* op.123 and the Diabelli Variations op.120, just before the Ninth Symphony op.125 and finally the late quartets (opp.127, 130, 131, 132, 135),

which emerged in the years 1825-26 and were the last works he composed before his death on 26 March 1827.

After bursting the bounds of the genre with the immense Sonata op.106 ('Hammerklavier'), written essentially in 1818, Beethoven envisaged composing a new 'œuvre' comprising three sonatas, each of them centring on a means of stating his feelings about the human condition: the first, op.109, expressing the 'assent to life' of those who aspire to live each moment to the full; the second, op.110, depicting the 'inner drama' of every human consciousness and the triumph of the life force manifest in the creative act; and the third, op.111, inviting his listeners to lift up their hearts and minds by enabling them truly to experience eternity in each instant.

In this context of creative enthusiasm, the Sonata op.110 is characterised (like the Sonata op.101 of 1816) by the tension between cantabile and the rigour of fugal technique, while the 'Arioso dolente' section of the finale and the tempo and expression marks situate the work in the register of opera: a drama is played out here, the universal dimension of which derives solely from the compositional style, full of tensions, oppositions, implicit references, evocations, transformations of the same motif, accelerations, evanescences, song or pure energy, with the aim of showing the intervention of a willpower lying at the origin of a moment (and a world) created by and for humanity.

Beethoven opens the sonata with a movement marked ‘Moderato cantabile molto espressivo’ and cast in sonata form, with thematic groups that give rise to each other. The first group, homorhythmic and restricted to a narrow compass, is to be played *p[iano] con amabilità (sanft)*¹; it is then reprised in varied form by the right hand over a wider compass and underpinned by dense, regular chords in the left hand. A long section of arpeggios, traversing all the registers of the keyboard and marked *p[iano] leggierrmente*, leads to the second thematic group, stated in a high register and dotted rhythm (which produces an impression of deceleration), to be played *p[iano] molto legato* and characterised by wide gaps between the registers. A development and recapitulation of this material is followed by a second movement, Allegro molto, in F minor, which has the form and character of a scherzo but is in duple time, with a flowing trio in D flat major. A ‘Coda’ (indicated as such by Beethoven), consisting of long successive *sforzando* chords separated by silent bars, comes to a halt on a chord of F major that seems more of a suspension than a conclusion. The third and last movement fulfils the expectations created here with a complex structure: it begins Adagio ma non troppo in B flat minor, before the emergence three bars later of a *Recitativo*, preceding a *Klagender Gesang/ Arioso dolente* in response to the emotional

1 - Softly and gently. In his late sonatas, Beethoven sometimes gives tempo and expression marks in two languages, Italian and German. (Translator’s note)

suspense built up by the lengthy repetition of the same notes. This ‘song of mourning’ then makes way for a fugue, Allegro ma non troppo, in 6/8 time. Its subject is a short, diatonic ascending line built from a regular succession of fourths (A – D, B – E, C – F). The fugue is interrupted by a passage with the following indications: *L’istesso tempo di Arioso* (the same tempo as the Arioso) in 12/16, *Ermattet, klagend/Perdendo le forze, dolente* (Losing strength, grieving). After this ‘exhaustion’ of the sound, the Fugue, now inverted, returns in G major – Beethoven writes *L’inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge*, with the markings *L’istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente/Nach und nach wieder auflebend* (The same tempo as the Fugue, gradually becoming livelier) and *sempre una corda* (always with the *una corda* pedal²). Once the pianist has gradually reactivated all the instrument’s strings (*poi a poi tutte le corde*), a passage marked *Meno Allegro. Etwas langsamer* and *poi a poi più moto/nach und nach immer geschwinder* (Somewhat slower, then gradually accelerating) introduces the final reprise of the fugue, deploying great sonic energy.

2 - The *una corda* pedal was a device fitted on many fortepianos of Beethoven’s time that struck only one string per note instead of two or three throughout the instrument’s compass and thus made the sound softer and less brilliant. Many of his piano works include the marking, the best-known instance being the slow movement of the Fourth Piano Concerto. The modern equivalent, the left or ‘soft’ pedal, modifies the sound less radically. (Translator’s note)

This veritable dramatic scena ends with a *fortissimo* rising arpeggio of A flat major over five octaves, from bottom to top of the keyboard, which provides the work with a brilliant conclusion.

Elisabeth Brisson

Translation: Charles Johnston

RÉMI GENIET

Rémi Geniet was the youngest prizewinner in the history of the International Telekom Beethoven Competition Bonn in 2011, and was awarded second prize at the Queen Elisabeth of Belgium International Piano Competition in 2013 at the age of twenty. Since then he has quickly established himself as one of the most prominent pianists of his generation. In 2015 he joined the prestigious Young Concert Artists series in New York.

Rémi Geniet is invited to perform with many renowned international orchestras, including the St Petersburg Philharmonic, St Petersburg State Capella Symphony Orchestra, Ural Philharmonic Orchestra, Kansai Philharmonic Orchestra, Hiroshima Symphony Orchestra, Armenian Philharmonic Orchestra, Sinfonia Varsovia, Royal Flemish Philharmonic, Luxembourg Philharmonic Orchestra, National Orchestra of Belgium, Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, Monte-Carlo Philharmonic Orchestra, Orchestre d'Auvergne, Orchestre National de

Lille, Orchestre National d'Île de France and Opéra Orchestre National Montpellier, under such conductors as Marin Alsop, Emmanuel Krivine, Edo de Waart, Alan Buribayev, Augustin Dumay, Yoel Levi, Enrique Mazzola and Robert Trevino.

He gives regular recitals in the leading French concert halls and festivals, including the Auditorium du Louvre and Fondation Vuitton in Paris, Piano aux Jacobins, La Roque d'Anthéron International Piano Festival, the Festival de Radio France et de Montpellier Languedoc-Roussillon, Piano à Lyon, La Folle Journée de Nantes and La Grange de Meslay.

On the international scene, he made his recital debut at Carnegie Hall (Zankel Hall) in 2014 and has played in Vienna, Geneva, Ghent, Brussels, Germany and Poland. Among the many international festivals that have invited him are Verbier, St Petersburg Arts Square International Winter Festival, La Folle Journée in Japan and the Montreal Bach Festival.

This second recording for MIRARE follows an all-Bach disc that was unanimously acclaimed by the critics and won one of the fourteen Diapasons d'Or de l'Année, awarded to the year's finest international recordings, in November 2015.



Diese vier Klaviersonaten stellen eine repräsentative Auswahl von Ludwig van Beethovens Lösungen für die Klaviersonate dar. Diese für den sog. „klassischen“ Stil charakteristische Gattung war zu der Zeit von Beethovens musikalischer Ausbildung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gerade im Entstehen begriffen (der Komponist wurde 1770 in Bonn am Rhein geboren). Unter seinen ersten Kompositionen befinden sich die in der Hoffnung auf Anerkennung und Förderung durch den Kurfürsten diesem zugeeigneten drei sog. „Kurfürstensonaten“ 1782/1783. Erst zehn Jahre später, Ende 1792, gestattete der neue Kurfürst von Köln, Erzherzog Maximilian Franz von Österreich, Bruder des österreichischen Kaisers Joseph II., Beethoven, damals Mitglied seiner Hofkapelle, seine Ausbildung in Wien durch Kompositionsunterricht bei Joseph Haydn (1732-1809) zu vervollkommen. Haydn war damals der große „klassische“ Komponist, Vater des Streichquartetts, Meister der neuen Musikgattungen Sonate und Sinfonie sowie großer Freund Mozarts, der soeben am 5. Dezember 1791 verstorben war.

1796, nur drei Jahre nach der Übersiedlung nach Wien, der damaligen Hauptstadt der Musik, veröffentlichte Beethoven einen Zyklus mit drei Klaviersonaten unter der Opuszahl 2; ein wahres Manifest seiner neuen Art zu komponieren und seiner Originalität, womit er de facto belegte, dass die Ausführung nur durch einen virtuosen Solisten vor einem Publikum von Kennern und Liebhabern stattfinden konnte. Abseits der Unterhaltungs- oder Salonmusik zwingen diese „Drei Klaviersonaten“ op. 2 den Hörer zum Zuhören sowie zum Verfolgen der Entwicklung des musikalischen Argumentes, eine Herangehensweise, bei der Emotion, Reflexion und physisches Bemühen kombiniert werden, durch die rigorose Kompositionsweise einerseits (die unmittelbar vernehmbare Artikulation der Motive und Themen sowie ihre Durchführungen) und einen an Improvisation grenzenden Einfallsreichtum andererseits (die Abfolge von Motiven, die Überleitungen und Durchführungen sind im Allgemeinen unvorhersehbar und etwas verwirrend, wobei die Gesamtstruktur der Stücke doch leicht erfassbar ist). Beethoven widmete sie Haydn als Hommage

an den großen Komponisten, mit dem er sich nun ebenbürtig fühlte - seine Freunde wollten, dass er sich als „Schüler“ von Haydn vorstellte, was Beethoven jedoch ablehnte.

Die 1794/1795 entstandene Klaviersonate in A-Dur op. 2 Nr. 2 umfasst wie auch die beiden anderen Sonaten dieses frühen Sonatenzyklus vier Sätze. Sie beginnt mit einem Allegro vivace im 2/4-Takt, mit zwei höchst kontrastierenden Motiven, die alle Einzelemente des musikalischen Materials konzentrieren, Harmonie, Rhythmus, Attacken, Lautstärke, musikalische Intention und Artikulation.

Durch die stets unberechenbare Kombination dieser mit großer pianistischer Virtuosität verstärkten, entfalteten und erweiterten Elemente entwickelt Beethoven den ersten Satz. Dieses Allegro vivace verklingt mit einer Reihe von Pianissimo-Akkorden in der Tiefe, eine auf den zweiten Satz vorbereitende Besänftigung in Form eines Largo appassionato in D-Dur im 3/4-Takt von großer emotionaler Intensität. Seine Textur ähnelt der einer Orchester-Partitur, mit der Kombination eines Basses im Staccato mit kurzen Notenwerten („staccato sempre“) und begleitenden Oberstimmen in langen Notenwerten („tenuto sempre“). Auf diesen Moment der Spannung folgt ein Scherzo (Allegretto), dessen „lebhaftes“ musikalisches Material in Kontrastwirkung durch die Klangkontinuität des zentralen Trios in a-Moll betont wird. Diese Entwicklung findet ihren

Höhepunkt in einem Rondo „Grazioso“, welches in der Tat voller Anmut ist: Der Refrain verarbeitet einen aufsteigenden gebrochenen Akkord (dieses Motiv erscheint insgesamt acht Mal), während die dazwischen gestellten Couplets sehr flüssiges Klangmaterial bieten. So stellt Beethoven schon bei seinen ersten unter einer Opuszahl veröffentlichten Klaviersonaten seine die Erwartungen des Hörers ständig vereitelnde Originalität mit einer Mischung aus Innerlichkeit und unwiderstehlicher Vitalität unter Beweis.

Ein paar Jahre später, 1799, nach der Veröffentlichung des neuen Zyklus der „Drei Klaviersonaten“ op. 10 1798 und zweier großer Klaviersonaten, der Klaviersonate Nr. 4 Es-Dur op. 7 1797 sowie der Klaviersonate Nr. 8 in c-Moll op. 13 unter dem Titel „Grande Sonate pathétique“ im Jahre 1799, veröffentlichte Beethoven „Zwei Klaviersonaten“ op. 14, in welchen er eine noch nie dagewesene neue Gestaltungsform für diese Musikgattung vorstellte. Die zeitgleich mit der „Pathétique“ op. 13 entstandenen beiden Sonaten führen sehr anschaulich die vielen Facetten von Beethovens Schaffensgenie vor. Auch wenn sie völlig unterschiedlich sind, bieten diese Sonaten doch zwei neue Lösungswege an, wobei sich die erstere zunächst vor allem auf den Kompositionsprozess als solchen konzentriert (Elemente des Aufbaus und Behandlung des musikalischen Materials), die zweite hingegen den vielfachen, der

Komposition entspringenden Klangschemen den Vorrang gibt, als Ausdruck der kompositorischen Absicht Beethovens. Die auf dieser CD eingespielte Klaviersonate op. 14 Nr.1 in E-Dur besteht aus drei Sätzen. Sie beginnt mit einem Allegro im 4/4-Takt, dessen Struktur auf der Kombination von harmonischer Dimension, polyphonem Stil und melodisch differenzierter Tonsprache, Registerkontrastierungen sowie Oktavierungen beruht. Es folgt ein Allegretto in e-Moll, das in sich die Eigenschaften eines langsamen Satzes und eines Scherzos vereint, mit einem mit „Maggiore“ überschriebenen Trio in C-Dur. Das Unisono-Thema ist allgegenwärtig in der dreiteiligen Moll-Sektion, zu der die sehr kurze mittlere Dur-Passage einen Kontrast bildet. Dann endet diese Sonate mit einem Rondo, Allegro comodo. Die klangliche und rhythmische Textur des Refrains auf Achteltriolen verleiht diesem Satz einen munter-lebhaften Charakter. Das zweite Couplet, das die ununterbrochene Achteltriolenbegleitung wieder aufnimmt, steht in G-Dur, einer etwas überraschenden Tonart, wenn man von E-Dur kommt. Eine lange, höchst eindringliche Coda folgt dem vierten Auftreten des Themas. Diese Sonate wurde 1801 von Beethoven für Streichquartett umgearbeitet, was den kammermusikalischen Charakter und die polyphone Textur des Werkes unterstreicht. Nach seinen frühen Streichquartetten (op. 18) und seiner ersten Sinfonie (op. 21), die um

1800 entstanden, erkundete Beethoven die Fantasieform in seinem Schaffen für Klavier; dies belegt die Titelseite der beiden Sonaten op. 27: „Sonata quasi una fantasia“. Die Klaviersonate op. 27 Nr. 2 erschien mit dem gleichen Titelblatt wie die Sonate op. 27 Nr. 1, daher die Bezeichnung „quasi una fantasia“ (gleichsam eine Fantasie), obwohl sie nicht so deutlich wie die erste Sonate die Kriterien einer Fantasie erfüllt. Doch in dieser Sonate verfolgte Beethoven seine formalen Experimente weiter, welche er mit der Klaviersonate op. 27 Nr. 1 begonnen hatte und dann in der Sonate op. 28 fortsetzte (vielleicht schwebte ihm eine gemeinsame Veröffentlichung der drei Sonaten vor?); mit dem Ziel, sein Können als Improvisateur und seine hohen Ansprüche als Komponist zu verbinden, um eine sofortige, unwiderstehlich-emotionale Wirkung auf die Zuhörer auszuüben und diese auch im Druck zu wiederholen. Unabhängig von dieser editorisch bedingten Verwirrung erhielt diese Sonate in den 1830er/1840er Jahren, also lange nach Beethovens Tod, den Beinamen „Mondscheinsonate“. Woher kommt diese Bezeichnung, die zu dem hohen Bekanntheitsgrad der Sonate bis heute beigetragen hat? Die Antwort ist in ihrer Kompositionsweise zu suchen, und hier vor allem im ersten, langsamen Satz, welchen eine düstere, von Trauer geprägte Atmosphäre kennzeichnet, bedingt durch die Triolenarpeggien im Pianissimo, die eine kontinuierliche

Dreierbewegung verursachen, die Tonart cis-Moll sowie die kurze, für einen Trauermarsch typische Rhythmuszelle. Dieser Beiname spiegelt daher die Übereinstimmung im Empfinden bei Beethoven und seinen Zeitgenossen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; sie verfügten über die gleichen Ausdrucksmittel, um durch ihre Werke die vorherrschende Vision der menschlichen Existenz zu dieser Zeit (seelisches Leiden, Einsamkeit, metaphysische Bedenken) zu vermitteln.

Nach diesem langsamen Kopfsatz *Adagio sostenuto* in cis-Moll im 2/4-Takt, laut Anweisung auf der Partitur „sehr zart und ohne Dämpfer [zu] spielen“, folgt ein ganz kurzes Scherzo, *Allegretto* im 3/4-Takt („*Attacca subito il seguente*“), das seine Wirkung aus dem Beschleunigungseffekt und seiner Vitalität zieht, die durch den Einsatz von Synkopen im Mittelteil erzeugt werden - eine Art Vorbereitung auf das Stürmische des letzten Satzes, eines *Presto agitato* (der Begriff wurde von Beethoven selbst in seinem Autographen unterstrichen) in cis-Moll. Im Vergleich zu den ersten beiden Sätzen ist dieser letzte recht lang. Das Finale ist in Sonatenform gehalten: Die Themen sind trotz des kontinuierlichen Klangstroms deutlich erkennbar, der Fülle von Akkordrepetitionen mehrerer Töne stehen die fulminanten *Arpeggien* gegenüber, die aus den Tiefen des Klaviers bis in die Höhen aufsteigen. Diese Stringenz bei der Komposition erzeugt eine

Spannung im Vergleich mit dem improvisierten Charakter der beiden vorangehenden Sätze.

So verleiht also der aus der Komposition resultierende Klang dieser Klaviersonate ihre Einheit unter dem Zeichen der Tiefe, Spannung sowie der Bewegtheit eines höchst interessanten Tonmaterials. Beethoven scheint den üblichen Ablauf einer Sonate umgekehrt zu haben, wobei es ihm darum ging, durch die Geschmeidigkeit der Komposition und seine Angaben hinsichtlich der Verwendung des Pedals das spezifische Klangspektrum des Klaviers zu betonen, um immer wieder den Eindruck einer etwas erstaunlichen, aber doch auch sehr realen physischen Präsenz nach Belieben hervorzurufen. Diese Klaviersonate op. 27 Nr. 2, bei der Beethoven die beiden Quellen seiner Schaffenskraft einander gegenüberstellt und miteinander zu verbinden sucht, nämlich Inspiration und Strenge in der Formgebung, mit dem Ziel, bis dahin „Unerhörtes“ zustande zu bringen, stellt daher einen entscheidenden Schritt bei seinen formalen, von Werk zu Werk fortgeführten Experimenten dar. Die vierte auf dieser CD eingespielte Sonate bildet gewissermaßen die Quintessenz dieses Trachtens. Es handelt sich um Beethovens vorletzte Sonate für Klavier, welche 1821/1822 entstand, in der sog. dritten Schaffensperiode zusammen mit weiteren bedeutenden Werken, wie etwa der „*Missa solemnis*“ op. 123, den

„Diabelli-Variationen“ op. 120, und kurz vor der Entstehung der 9. Sinfonie in d-Moll op. 125 sowie der späten Streichquartette (opp. 127, 130, 131, 132 und 135) 1825/1826, der letzten von Beethoven vor seinem Tod am 26. März 1827 komponierten Werke.

Nachdem er die Gattung mit der überragenden, im Wesentlichen 1818 entstandenen Klaviersonate Nr. 29 B-Dur op. 106 („Große Sonate für das Hammerklavier“) sozusagen gesprengt hatte, beabsichtigte Beethoven ein neues, aus drei Sonaten bestehendes „Œuvre“ zu komponieren, in dem jede Sonate jeweils auf ihre eigene Art und Weise das Empfinden des Komponisten in Bezug auf die menschliche Existenz zum Ausdruck bringen sollte: Die erste, die Klaviersonate Nr. 30 op. 109 in E-Dur, etwa das „Ja zum Leben“ eines Menschen, der ganz nach der Hingabe an den Augenblick strebt; die zweite, die Klaviersonate Nr. 31 As-Dur op. 110, das „innere Drama“ jedes menschlichen Bewusstseins und den Triumph des Lebenswillens, wie er sich in der Schöpfung äußert; wobei die dritte, die Klaviersonate Nr. 32 in c-Moll op. 111, tatsächlich dem Hörer das Erlebnis der Ewigkeit im Augenblick vermittelt und ihn somit zur geistig-seelischen Erhabenheit einlädt.

Im Zusammenhang mit diesem Schaffensrausch zeichnet sich die Klaviersonate op. 110, ebenso wie die 1816 entstandene Klaviersonate Nr. 28 A-Dur op. 101, durch die Spannung zwischen

dem „Cantabile“ und der Strenge der Fuge aus, während die Sequenz „Arioso dolente“ im Finale sowie die ins Detail gehenden Vortragsbezeichnungen dieses Werk schon in den Bereich der Oper verweisen. Hier findet ein Drama statt, dessen universelle Dimension ihren Ursprung nur in den Spannungen, Gegensätzen, impliziten Referenzen, Evozierungen, in der Verarbeitung desselben Motivs, in der Beschleunigung, dem Schwinden, dem Gesang oder der bloßen Energie der Komposition findet, zur Betonung eines willentlichen, dem Ursprung eines von und für Menschen geschaffenen Momentes (und einer Welt) zugrundeliegenden Eingreifens.

Beethoven beginnt diese Sonate mit einem Satz „Moderato cantabile molto espressivo“ in Sonatenform mit thematischen Gruppen, die einander gegenseitig erzeugen. Der homorhythmische Hauptsatz mit geringem Tonumfang soll „*p*[iano] con amabilità“ (sanft) gespielt werden; er wird mit einem weiteren Tonumfang in der rechten Hand diesmal variiert aufgenommen und von dichten und regelmäßigen Akkorden in der linken Hand unterstützt. Ein langer Abschnitt mit Arpeggien über alle Lagen des Klaviers hinweg (die Anweisung lautet „*p*[iano] leggiermente“) führt zur zweiten, durch Lagensprünge gekennzeichneten Themengruppe in hoher Diskantlage und mit punktiertem Rhythmus (dieser hat einen Verlangsamungseffekt

zur Folge), „*p*[iano] molto legato“. Auf die Durchführung und die Reprise folgt der zweite Satz, Allegro molto in f-Moll, mit Form und Charakter eines allerdings im Zweivierteltakt stehenden Scherzos, das Trio in Des-Dur ist durchgehend von flüssiger Achtel-Bewegung geprägt .

Eine von Beethoven angegebene Coda mit einer Folge blockartiger, von Pausen unterbrochener Sforzato-Akkorde hält inne auf einem F-Dur-Akkord, der mehr wie eine Verschnaufpause als ein Schlusspunkt wirkt. Der dritte und letzte Satz erfüllt die hier gestellten Erwartungen mit seiner komplexen Struktur: Er beginnt Adagio, ma non troppo in b-Moll, bevor drei Takte weiter ein „Recitativo“ einsetzt, welchem wiederum ein „Klagender Gesang/Arioso dolente“ folgt, als Antwort auf das durch die lange Wiederholung der gleichen Noten erzeugte emotionale Schweben. Auf dieses „Klagelied“ folgt eine Fuge, Allegro, ma non troppo. Das Thema der Fuge im 6/8-Takt besteht aus einer kurzen diatonischen Linie mit einer Folge von aufsteigenden Quartan (As - Des; B - Es; C - F). Die Fuge wird durch eine Passage mit folgenden Anweisungen unterbrochen: „L'istesso tempo

di Arioso“ (gleiches Tempo wie das Arioso) im 12/16-Takt, dann „Ermattet, klagend/Perdendo le forze, dolente“, nach diesem klanglichen „Kräfteverlust“ setzt die Fuge in G-Dur nun in der Umkehrung wieder ein. „L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge“, notiert Beethoven, versehen mit der besonderen Tempovorschrift: „L'istesso tempo della Fuga, poi a poi di nuovo vivente/Nach nach und wieder auflebend“ sowie „sempre una corda“ (immerzu Verwendung des Una-corde-Pedals¹), also mit reduzierter Klangfülle. Nachdem diese mit „Poi a poi tutte le corde“ aber wieder hergestellt ist, führt eine Passage „Meno Allegro. Etwas langsamer“, und „Poi a poi più moto/Nach und nach immer geschwinder“ zur finalen Reprise der Fuge, von großer klanglicher Intensität und Energie. Diese wahrhaft dramatische Szene endet mit einem über fünf Oktaven, aus dem tiefsten Bass bis in die höchste Diskantlage, aufsteigenden arpeggierten As-Dur-Dreiklang im Fortissimo, und setzt so den Schlusspunkt für dieses brillante Finale.

Elisabeth Brisson

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

1 - *una corda* (aus dem Italienischen: „eine Saite“) ist hier eine technische Spielanweisung. Nur auf den dreichörig bespannten Hammerflügeln der Beethoven-Zeit bedeutete *una corda* tatsächlich eine Saite. Bei diesen Flügeln rutschte die Mechanik, bei ganz durchgedrücktem linken Pedal, so weit nach rechts, dass der Hammer nur die rechte Saite des Saiten-Chores traf. Das Instrument klang nun nicht allein leiser, sondern auch matter und weicher, ein Wechsel der Klangfarbe, den Beethoven, besonders in seinen späten Sonaten, bewusst eingesetzt hat. Bei den heutigen Flügeln mit Repetitionsmechanik trifft der Hammer bei durchgedrücktem linken Pedal zwei Saiten. Gleichwohl ist die von Beethoven eingeführte Bezeichnung „una corda“, obwohl sachlich längst nicht mehr zutreffend, für die Benutzung des linken Pedals geblieben. Anm. d. Ü.

RÉMI GENIET

Seit seinem dritten Preis 2011 bei der International Telekom Beethoven Competition Bonn (jüngster Preisträger) und dem zweiten Preis beim Concours International Reine Elisabeth 2013 im Alter von zwanzig Jahren hat sich Rémi Geniet schnell als der herausragendste Pianist seiner Generation etabliert. Der junge Pianist wurde zudem in den erlauchten Kreis der Preisträger bei den Young Concert Artists International Auditions 2015 in New York aufgenommen.

Rémi Geniet konzertiert mit vielen internationalen Orchestern wie etwa dem Sankt Petersburg Philharmonic Orchestra, dem Sankt Petersburg State Capella Symphony Orchestra, dem Ural Philharmonic Orchestra, Kansai Philharmonic Orchestra, Hiroshima Symphony Orchestra, Armenian Philharmonic Orchestra, der Sinfonia Varsovia, dem Royal Flemish Philharmonic, dem Luxembourg Philharmonic Orchestra, dem belgischen National-Orchester, dem Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, dem Monte-Carlo Philharmonic Orchestra, dem Orchestre d'Auvergne, dem Orchestre National de Lille, dem Orchestre National d'Île de France sowie dem Opéra Orchestre National Montpellier u. a., unter der Leitung von Dirigenten wie Marin Alsop, Emmanuel Krivine, Edo de Waart, Alan Buribayev, Augustin Dumay, Yoel Levi, Enrique Mazzola und Robert Trevino.

Rémi Geniet gastiert regelmäßig mit Klavierrezitalen in den bedeutenden französischen Konzertsälen sowie bei Festivals, so etwa im Pariser Auditorium du Louvre, bei der Fondation Vuitton, bei Piano aux Jacobins, bei dem Internationalen Klavier-Festival in La Roque d'Anthéron, dem Festival de Radio France et de Montpellier Languedoc-Roussillon, bei Piano à Lyon, der Folle Journée de Nantes sowie in La Grange de Meslay.

International gab Rémi Geniet sein Rezital-Debüt 2014 in der Carnegie Hall (Zankel Hall), gefolgt von Konzertauftritten in Wien, Genf, Gent, Brüssel, Deutschland und Polen. Er konzertierte bei vielen Festivals im Ausland, darunter Verbier, beim Arts Square International Winter Festival Sankt Petersburg, bei La Folle Journée Japan sowie auch bei dem Bach Festival in Montreal. Diese zweite Einspielung für MIRARE folgt auf ein Album mit Bachwerken, das einhellig von der internationalen Kritik gerühmt und im November 2015 mit einem von vierzehn Diapasons d'Or de l'année ausgezeichnet wurde, als eine der besten internationalen Einspielungen überhaupt.

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

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova ensemble instrumental), de prestigieux solistes et ensembles de musique de chambre, dont Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Thomas Enhco...

The TAP - Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by Joao Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.

The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and chamber music ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Thomas Enhco...



Photo : © Arthur Pequin

avec le partenariat du TAP

