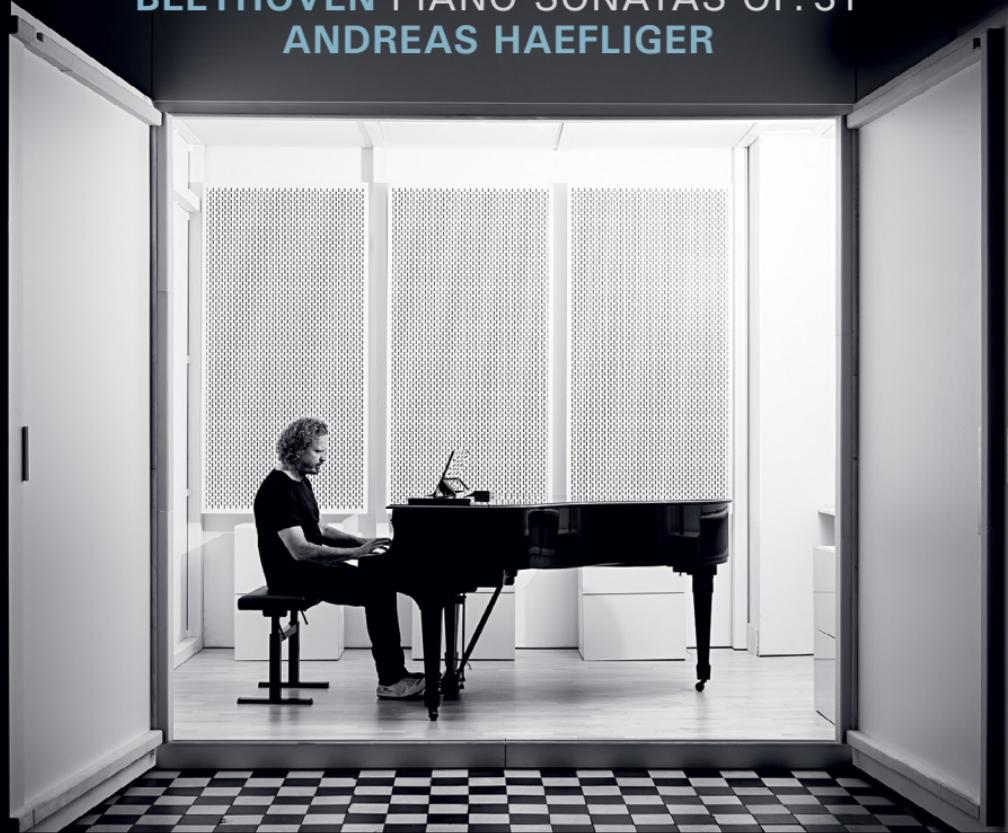




BEETHOVEN PIANO SONATAS OP. 31

ANDREAS HAEFLIGER



van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

Sonata No. 16 in G major, Op. 31 No. 1		23'50
①	I. <i>Allegro vivace</i>	6'09
②	II. <i>Adagio grazioso</i>	10'47
③	III. <i>Rondo. Allegretto</i>	6'43
Sonata No. 17 in D minor, Op. 31 No. 2		22'40
„Der Sturm“		
④	I. <i>Largo – Allegro</i>	8'35
⑤	II. <i>Adagio</i>	7'52
⑥	III. <i>Allegretto</i>	6'06
Sonata No. 18 in E flat major, Op. 31 No. 3		22'58
⑦	I. <i>Allegro</i>	8'42
⑧	II. <i>Scherzo. Allegretto vivace</i>	4'46
⑨	III. <i>Menuetto. Moderato e grazioso</i>	4'53
⑩	IV. <i>Presto con fuoco</i>	4'28

TT: 70'28

Andreas Haefliger piano

Instrumentarium:

Grand Piano: C. Bechstein grand piano D 282

‘I am not satisfied with my work so far. From now on I want to follow a new path.’ Beethoven is said to have spoken these famous words to a violinist friend ‘around 1803’, and his pupil Carl Czerny, who wrote them down for posterity, associated them directly with the three Op. 31 piano sonatas, composed in 1802. If this is indeed so, then Beethoven took this ‘new path’ in the context of the so-called ‘Heiligenstadt Testament’ – the shocking document of existential despair in the face of his increasing hearing impairment and the social isolation that went with it. At the same time, however, the Testament shows his even stronger belief in art (‘little more and I would have put an end to my life – only Art it was that withheld me’).

The three sonatas in this set (which was to be the last of its kind; after this, each of Beethoven’s piano sonatas was assigned its own opus number) first appeared in 1803 and 1804 in two issues of the *Répertoire des Clavecinistes* series published by Hans Georg Nägeli. These contained so many printing errors (in the first two sonatas there were no fewer than 80 errors, plus an unauthorized four-bar addition by the editor!) that the angry composer (‘Where the devil did that come from?’) considered humiliating him by publishing a list of errors in a music magazine. In the end, however, he arranged for a new edition to be produced by another publisher, with the words ‘Édition très correcte’ emblazoned on the title page.

Contemporary reviews emphasized the originality of the sonatas, but complained that they were rather long and ‘sometimes bizarre’. Such disconcertment is traditionally the downside of following new paths – something that all three sonatas do in their opening bars by introducing a subtle blend of introductory and thematic elements that initially obscures their formal function. At the beginning of the *Allegro vivace* of the **Sonata in G major, Op. 31 No. 1**, for example, there are two bars that on the one hand introduce the syncopated semiquaver up-beats in the upper part, from which the dotted, chordal main theme derives its energy, and on the other

hand hint at the *legato* run that is expanded brilliantly as the movement progresses. The lively, folk-style second subject appears – for the first time in Beethoven’s sonatas – in the mediant key (B major, then B minor) rather than the dominant. This may explain why the development, unusually, begins in the tonic; it ends in a kind of apotheosis of syncopation, out of which the recapitulation emerges unexpectedly. An ironic, capricious coda seems to dodge the issue rather than ending the movement conclusively, with a *pianissimo* reply following the last *fortissimo* proclamation. (All the movements in the Op. 31 sonatas begin and end *piano* or *pianissimo*.)

The ABA-form *Adagio grazioso* in 9/8 time with its *staccato* accompaniment is reminiscent of a serenade or even a music box. Time and again, Beethoven challenges its stoic steadfastness with freely flowing elements that reject the constraints of the bar line – from the long-held trill, which only slowly dies away into the main theme, to the groups of eleven notes set against six semiquavers. The middle section, emerging from a distant *pianissimo*, grows in intensity with modulating chromaticism, and its urgency also influences the modified repetition of the opening section. In the coda, the main theme sinks unexpectedly into the bass, after which this enchantingly extended movement ends *pianissimo*. The finale (*Allegretto*) combines an almost monothematic rondo form with elements of sonata form. The refrain, sixteen bars long, conjures up new ideas, although these hardly ever have the opportunity to assume a lasting shape. The coda finally deconstructs the all-powerful refrain, only to discharge itself in a puckish *Presto* leading to an ironic final variant, which after a *fortissimo* beginning fades away into *pianissimo*, interrupted by pauses.

The **Sonata in D minor, Op. 31 No. 2**, is the centrepiece of this group of works, and has overshadowed its two siblings in terms of reception history. Its unusual structure has given rise to numerous interpretations. When the composer’s (not

always trustworthy) assistant Schindler asked for the ‘key’ to this sonata (and to the ‘Appassionata’ Sonata in F minor, Op. 57), Beethoven is said to have replied: ‘Just read Shakespeare’s *Tempest*’. However much Beethoven adored Shakespeare – and indeed Schindler considered him to be the ‘Shakespeare of music’ – it would be wrong to try to fit the music to the plot or find portraits of the *dramatis personae* in what would henceforth be called the ‘*Tempest* Sonata’; it is more likely to have been the play’s basic mood, its ‘poetic idea’, that inspired the strikingly original structure of this sonata. The opening movement really does follow a new path: an introduction as multifaceted as it is ambiguous – an arpeggiated sixth chord (*Largo*), urgent chains of seconds (*Allegro*) and a half cadence with a turn (*Adagio*) – which, after a second beginning, does not give rise to any themes as such, but rather a complex of closely related motifs; movement impulses which surge temperamentally but remain artfully controlled in terms of form; two enigmatic *Largo* recitatives (*con espressione e semplice*) at the beginning of the recapitulation, with which Beethoven looks ahead to the Ninth Symphony as well as back to J. S. Bach (*Chromatic Fantasia*). With these features, this movement is a reinterpretation of the conventional sonata-form first movement in the light of a ‘radical processual character of the musical form’ (Carl Dahlhaus).

The B flat major *Adagio*, on the other hand, explores calmer realms, as is made clear right at the beginning from the arpeggiated chord with which it starts. A tonic triad is heard in its root position – unlike at the beginning of the first movement, to which it superficially alludes. Thus appeased, a lyrical sonata-form movement unfolds with song-like themes, disturbed on occasion by chromaticism, but not by a development section as such. (Theodor W. Adorno referred to the F major second theme in his remarkable radio lecture ‘Schöne Stellen’ and associated it with Goethe’s words: ‘Hope descended from heaven like a star’.) The finale (*Allegretto*), characterized by an omnipresent four-tone figure, unleashes an insistent *perpetuum*

mobile. Beethoven is said to have been inspired here by a rider galloping past his window. Whether or not this is the case (and a more convincing argument for non-automotive road traffic could hardly be made), the sovereignty with which Beethoven whirls the main motif around, taking it into more remote harmonic regions without interrupting the almost demonic semiquaver motion, concludes this sonata, rich in history as it is, with a decisive exclamation mark rather than a mere full stop.

The **Sonata in E flat major, Op. 31 No. 3**, has four movements – a structure to which Beethoven would later return only in the ‘Hammerklavier’ Sonata, Op. 106. Here, however, he dispenses with a proper slow movement; a scherzo and a minuet appear as the middle movements, underlining the fundamental character of this ‘sonata that is humorous to the point of exuberance’ (according to the music theorist Adolph Bernhard Marx, whom Beethoven held in high regard). Here, too, the first movement (*Allegro*) presents the starting material – a dotted descending fifth motif that emerges from the dissonant opening chord (A flat major triad with added sixth) – before it becomes thematically condensed and, with its playful lightheartedness, takes hold of the cheeky second subject as well. The development works on the concise main motifs, and the coda continues to generate new sparks from them as well. The scherzo (*Allegretto vivace*), which is placed second, surprises us not only with its unusual time signature (duple instead of triple time) and its nimble compositional technique, but also with sudden *fortissimo* strokes, reminiscent of Haydn, which throw a spanner into the works of the prevailing *staccato* figures. The role of the slow movement is most closely assumed by the intimate minuet (*Moderato e grazioso*), which takes up early classical patterns; a trio with wide, insistent chord leaps forms a strong contrast. (Camille Saint-Saëns was inspired by this trio to write his *Variations on a Theme by Beethoven* for two pianos, Op. 35.) The finale (*Presto con fuoco* in 6/8 time), ‘without question one of the most brilliant movements that

Beethoven wrote for the piano' (Hugo Riemann), proves to be a tarantella. Its urgent forward motion, only occasionally held up by chords, and a horn-call-like second theme, have earned the sonata the apocryphal nickname 'The Hunt', which should not, however, divert us from the many harmonic puzzles with which Beethoven ends this triptych of sonatas in a way that is as conscious of tradition as it is innovative.

© Horst A. Scholz 2021

Andreas Haefliger comes from a rich tradition of music-making and is acclaimed for his sensitivity, musical insights and transcendent pianism. Known for his innovative programming, he brings an all-encompassing passion and humanity to his concert appearances and recordings. At an early age he was surrounded by intense vocal artistry, thereby acquiring the beginnings of what would become a highly individual vocal piano sound, and a sense of natural lyricism in his music making. Having finished his studies at the Juilliard School, Haefliger soon thereafter performed with the major American and European orchestras including the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, Concertgebouwkest and Bavarian Radio Symphony Orchestra.

Haefliger's reputation as a uniquely insightful interpreter of Beethoven has been built over many years of performing the solo sonatas and concertos, and in 2021 he began a new partnership with Hilary Hahn playing the violin sonatas. In 2020, locked down in the Swiss Alps, he filmed Beethoven's monumental Op. 106 'Hammerklavier' Sonata alongside interviews with the alpinist Dani Arnold in the gorgeous mountain scenery, for release in cinemas and online.

Andreas Haefliger is exclusive to BIS, who in 2019 released his first ever concerto recording, featuring concertos by Ravel, Bartók and Dieter Ammann (written

for Haefliger) with the Helsinki Philharmonic Orchestra and Susanna Mälkki. The present Beethoven Op. 31 release sits alongside his ongoing ‘Perspectives’ project of the past 20 years, in which he has paired the Beethoven sonatas with other composers on CD and in major recital halls worldwide.

Haefliger is represented worldwide by Itermusica Artists’ Management.

www.andreashaefliger.com

'With its phenomenal richness of colour and sophisticated touch,
the C. Bechstein Concert Grand D 282 is a delight that every
pianist should experience.' – Andreas Haefliger



Die drei Sonaten op. 31 nehmen im Sonatenschaffen Beethovens einen ganz besonderen Platz ein. Komponiert im Schlüsseljahr 1802, knüpft diese letzte seiner großen Werkgruppen an Vergangenes an, gewährt uns aber zugleich einen Ausblick auf die Werke, die noch kommen sollten. Humor und Zärtlichkeit, Natur und die Psychologie des menschlichen Geistes werden in diesem Mini-Zyklus ausgelotet und machen diese Sonaten zu einer wahren Herausforderung für den Interpreten. Ich habe mich entschieden, diese Werke auf einem modernen Bechstein-Konzertflügel einzuspielen, ein Klavier, das – obwohl ein modernes Instrument – in seiner Klanglichkeit eine nostalgische Qualität aufbewahrt und bei den Aufnahmen eine ständige Inspirationsquelle war.

Andreas Haeffliger

„Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden. Von nun an will ich einen neuen Weg betreten.“ Diese berühmten Worte soll Beethoven „um 1803“ einem befreundeten Geiger anvertraut haben, und schon sein Schüler Carl Czerny, der sie überlieferte, hat sie in direkte Verbindung mit den drei im Jahr 1802 komponierten Klaviersonaten op. 31 gebracht. Sollte dem so sein, dann schlug Beethoven diesen „neuen Weg“ im Umfeld des sogenannten „Heiligenstädter Testaments“ ein – jenes erschütternden Dokuments existentieller Verzweiflung angesichts seines fortschreitenden Gehörleidens und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Isolation, das zugleich den umso festeren Glauben an die Kunst bekundet („es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück“).

Die drei Sonaten dieser Werkgruppe (es ist die letzte ihrer Art – fortan erhielten alle neuen Klaviersonaten eigene Opuszahlen) erschienen zunächst 1803 und 1804 in zwei Heften der von Hans Georg Nägeli herausgegebenen Reihe *Répertoire des*

Clavecinistes, enthielten aber derart viele Druckfehler (in den ersten beiden Sonaten fanden sich insgesamt 80 Fehler, dazu ein eigenmächtiger viertaktiger Einschub des Herausgebers!) dass der erzürnte Komponist („Wo steht das, zum Teufel?“) die wenig schmeichelhafte Veröffentlichung eines Fehlerverzeichnisses in einer Musikzeitschrift erwog, dann aber eine Neuedition bei einem anderen Verleger veranlasste, auf deren Titelseite demonstrativ die Worte „Edition très correcte“ prangten.

Die zeitgenössische Kritik hob die Originalität der Sonaten hervor, monierte aber, dass sie etwas lang und „mitunter bisarr“ seien. Dieses Befremden ist traditionellerweise die Kehrseite neuer Wege, die alle drei Sonaten gleich in den ersten Takten einschlagen, indem sie eine subtile Überblendung von Einleitungs- und Themencharakter vorstellen, die ihre formale Funktion zunächst verschleiert. Am Anfang des Allegro vivace der **Sonate G-Dur op. 31 Nr. 1** etwa stehen zwei Takte, die zum einen den synkopischen Sechzehntelvorschlag der Oberstimme vorstellen, aus denen das punktierte,akkordische Hauptthema seine Energie bezieht, und zum anderen den Legatolauf andeuten, der sich in der Fortsetzung fulminant erweitert. Das volkstümlich beschwingte Seitenthema tritt – erstmals in Beethovens Sonatenschaffen – in einer Medianttonart auf (H-Dur, dann h-moll), was der Grund dafür sein mag, dass die Durchführung ungewöhnlicherweise mit der Tonika beginnt; sie mündet in eine Art Apotheose der Synkope, an die die Reprise unversehens anknüpft. Eine ironisch-kapriziöse Coda scheint den Abschluss des Satzes eher zu meiden als herzustellen und reicht noch dem *fortissimo*-Machtwort eine *pianissimo*-Antwort nach. (Sämtliche Sätze von op. 31 beginnen und enden *piano* oder *pianissimo*.)

Das dreiteilige *Adagio grazioso* im 9/8-Takt lässt mit seiner Staccatobegleitung an eine Serenade oder gar Spieluhr denken, gegen deren stoische Unbeirrtheit Beethoven freilich immer wieder frei Fließendes, die grobe Takteinteilung Verwerfendes aufbietet – vom lang gehaltenen Triller, der sich nur langsam zum Haupt-

thema ausschwingt, bis hin zu den Undezimolen (!), deren elf Töne auf sechs Sechzehntel treffen. Der aus *pianissimo*-Ferne auftauchende Mittelteil steigert sich in modulierender Chromatik, und seine Emphase beeinflusst auch die modifizierte Wiederholung des Anfangsteils. In einer Coda sinkt das Hauptthema überraschend in den Bass, wonach der zauberhaft ausgedehnte Satz *pianissimo* endet. Das Finale (*Allegretto*) verknüpft eine beinahe monothematische Rondoform mit Elementen des Sonatenhauptsatzes. In unablässiger variierendem und durchführungsartigem Spiel bringt der als sechzehntaktige Periode angelegte Refrain neue Gedanken hervor, die freilich kaum je Gelegenheit erhalten, nachhaltig Gestalt anzunehmen. Die Coda schließlich dekonstruiert den so machtvollen Refrain, um sich dann in einem *Presto* koboldesk zu entladen und mit einer neuerlich ironischen Schlussvariante aufzuwarten, die nach *fortissimo*-Beginn und von Pausen zerfurcht im *pianissimo* verklingt.

Die **Sonate d-moll op. 31 Nr. 2** ist das Zentrum dieser Werkgruppe, dass ihre beiden Schwesternwerke rezeptionsgeschichtlich in den Schatten gestellt hat. Ihre ungewöhnliche Anlage hat zahlreiche Deutungsversuche auf den Plan gerufen; als sein (nicht immer glaubwürdiger) Adlatus Schindler nach dem „Schlüssel“ zu dieser Sonate (und der *Appassionata* f-moll op. 57) fragte, soll Beethoven geantwortet haben: „Lesen Sie nur Shakespeares *Sturm*.“ So sehr Beethoven Shakespeare verehrte, ja geradezu selber als „musicalischer Shakespeare“ (Schindler) galt, so verfehlt wäre es, in der fortan sogenannten „Sturmsonate“ eine gleichsam nachkomponierte Handlung oder Charakterportraits des illustren Personals auffinden zu wollen – es dürfte eher die Grundstimmung, die „poetische Idee“ gewesen zu sein, die die frappierend originelle Anlage dieser Sonate inspirierte. Mit seiner so vielgestaltigen wie vieldeutigen Einleitung – arpeggierter Sextakkord (*Largo*), drängende Sekundketten (*Allegro*) und Halbkadenz mit Doppelschlagfigur (*Adagio*) –, die nach zweifachem Ansetzen keine eigentlichen Themen, sondern eine eng aufeinander bezogene

Motivik ausprägt, den temperamentvoll aufbrausenden, aber formal kunstvoll gebändigten Bewegungsimpulsen und den beiden enigmatischen *Largo*-Rezitativen (*con espressione e semplice*) am Reprisenbeginn, mit denen Beethoven ebenso auf die Neunte Symphonie voraus- wie etwa auf Johann Sebastian Bach (*Chromatische Fantasie*) zurückblickt, beschreitet dieser Sonatensatz wahrlich einen neuen Weg: die Umdeutung des konventionellen Sonatenhauptsatzes im Lichte eines „radikalen Prozesscharakters der musikalischen Form“ (Carl Dahlhaus).

Das B-Dur-*Adagio* erkundet demgegenüber ruhigere Gefilde, was sein eröffnendes Akkordarpeggio von Anfang an klar macht: Hier erklingt ein Tonikadreiklang in Grundstellung – anders als zu Beginn des Kopfsatzes, auf den sein Äußeres verweist. Solcherart besänftigt, entfaltet sich ein lyrischer Sonatensatz mit liedhafter Thematik, die zwar verschiedentlich durch Chromatik, nicht aber durch eine eigentliche Durchführung beirrt wird. (Theodor W. Adorno nahm das F-Dur-Seitenthema in seinen bemerkenswerten Radiovortrag „Schöne Stellen“ auf und flankierte es mit Worten Goethes: „Wie ein Stern fuhr die Hoffnung vom Himmel hernieder“.) Das Finale (*Allegretto*) hingegen entfesselt im Zeichen einer allgegenwärtigen Viertonfigur ein insistentes Perpetuum mobile, zu dem Beethoven durch einen an seinem Fenster vorbeigaloppierenden Reiter angeregt worden sein soll. Wie dem auch sei (und schwerlich ließe sich ein überzeugenderes Plädoyer für nicht-automobilen Straßenverkehr denken) – die Souveränität, mit der Beethoven das Hauptmotiv umhertreibt und in entlegenere harmonische Regionen führt ohne die nachgerade dämonische Sechzehntelbewegung irgend auszusetzen, beschert dieser geschichtsträchtigen Sonate ein entschiedenes Ausrufezeichen statt eines „bloßen“ Schlusspunkts.

Die **Sonate Es-Dur op. 31 Nr. 3** greift den viersätzigen Sonatentypus auf, zu dem Beethoven danach erst wieder in der „Hammerklavier“-Sonate op. 106 zurückkehren sollte. Auf einen eigentlichen langsamen Satz aber verzichtet er hier – als

Binnensätze erscheinen ein Scherzo und ein Menuett –, was den Grundcharakter dieser „bis zur Ausgelassenheit humoristischen Sonate“ (so der von Beethoven geschätzte Musiktheoretiker Adolph Bernhard Marx) unterstreicht. Auch hier exposiert der Kopfsatz (*Allegro*) erst einmal das Ausgangsmaterial – ein punktiertes Quintfallmotiv, das aus dem dissonanten(!) Eingangssakkord (As-Dur-Dreiklang mit *Sixte ajoutée*) hervorgeht –, bevor es sich thematisch verdichtet und mit seiner spielerischen Unbeschwertheit auch das kecke Seitenthema erfasst. Die Durchführung verarbeitet die prägnanten Kernmotive, aus denen noch die Coda neue Funken schlägt. Das an zweiter Stelle stehende Scherzo (*Allegretto vivace*) überrascht nicht nur durch die untypische Taktart (Zweier- statt Dreiertakt) und seine behändige Satztechnik, sondern auch durch die an Haydn erinnernden jähnen Fortissimoschläge, die der obwaltenden Staccatoconfiguration in die Parade fahren. Die Funktion des langsamten Satzes übernimmt am ehesten das innige, frühklassische Muster aufgreifende Menuett (*Moderato e grazioso*), zu dem ein Trio mit weiten, beharrlichen Akkordsprüngen den starken Kontrast bildet. (Camille Saint-Saëns ließ sich von diesem Trio zu seinen *Variationen über ein Thema von Beethoven* op. 35 für zwei Klaviere anregen.) Das Finale (*Presto con fuoco*), „ohne Frage einer der glänzendsten Sätze, die Beethoven für Klavier geschrieben hat“ (Hugo Riemann), erweist sich mit ihrem 6/8-Takt als Tarantella. Ihr rasantes, nur gelegentlich akkordisch gestautes Voranpreschen und ein hornrufartiges Seitenthema hat ihr den apokryphen Beinamen „Jagdsuite“ eingebracht, der aber nicht den Blick auf die mannigfachen harmonischen Vexierspiele verstellen sollte, mit denen Beethoven diese Trias so traditionsbewusst wie innovativ beschließt.

© Horst A. Scholz 2021

Andreas Haefliger entstammt einer großen Musikertradition und wird für seine Sensibilität, seine musikalischen Einsichten und sein transzendentes Spiel gefeiert. Seine Konzerte und Einspielungen, die sich durch innovative Programme auszeichnen, sind geprägt von einer allumfassenden Leidenschaft und Humanität. In frühen Jahren schon war er von intensiver Gesangskunst umgeben und erwarb sich so die Grundlagen für seinen hochindividuellen, vokalen Klavierklang und sein natürlich-lyrisches Musizieren. Bald nachdem er sein Studium an der Juilliard School abgeschlossen hatte, trat Haefliger mit den großen amerikanischen und europäischen Orchestern auf, darunter das New York Philharmonic, das Chicago Symphony Orchestra, das Cleveland Orchestra, das London Symphony Orchestra, das Concertgebouw orkest und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Haefligers Reputation als Beethoven-Interpret mit einzigartigen Einblicken hat sich über viele Jahre hinweg durch die Aufführung der Solosonaten und -konzerte gefestigt; 2021 tat er sich für die Violinsonaten mit Hilary Hahn zu einer neuen künstlerischen Partnerschaft zusammen. Als er im Jahr 2020 den Lockdown in den Schweizer Alpen erlebte, verband er Beethovens monumentale „Hammerklavier“-Sonate op. 106 und Gespräche mit dem Alpinisten Dani Arnold in der großartigen Gebirgslandschaft zu einem dokumentarischen Film für Kino und Web.

Andreas Haefliger nimmt exklusiv für BIS auf, wo er 2019 seine allererste konzertante Einspielung mit Konzerten von Ravel, Bartók und Dieter Ammann (für Haefliger komponiert) und dem Helsinki Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Susanna Mälkki vorlegte. Die vorliegende Veröffentlichung von Beethovens op. 31 komplementiert sein seit 20 Jahren laufendes Projekt „Perspectives“, bei dem er auf CD und in den großen Konzertsälen der Welt die Beethoven-Sonaten mit anderen Komponisten zusammenbringt.

Haefliger wird weltweit durch Intermusica Artists' Management vertreten.
www.andreashaefliger.com

Les trois sonates opus 31 occupent une place particulière au sein des sonates de Beethoven. Composé en 1802, une année charnière, le dernier de ses grands cycles conserve un lien avec le passé mais nous donne aussi une vision des œuvres à venir. Humour et tendresse, nature et psychologie de l'esprit humain sont explorés tout au long de ce mini-cycle et constituent un véritable défi pour l'interprète. J'ai choisi de les enregistrer sur un piano de concert Bechstein, un piano qui, bien qu'étant un instrument moderne, conserve une touche nostalgique au sein de son univers sonore et s'est avéré une source d'inspiration constante lors des sessions d'enregistrement.

Andreas Haefliger

« **J**e ne suis pas satisfait de mes travaux précédents. À présent, je veux marcher dans des chemins nouveaux. » Beethoven aurait confié ces paroles désormais célèbres à un ami violoniste « vers 1803 ». Son élève Carl Czerny, qui les a notées, les a mis en relation directe avec les trois sonates pour piano op. 31 composées en 1802. Si tel est le cas, Beethoven s'est engagé dans ces « chemins nouveaux » dans le contexte du « Testament d'Heiligenstadt », ce document déchirant de désespoir existentiel en face de la perte progressive de l'ouïe et de l'isolement social qui en découlait et qui exprime en même temps une foi encore plus solide dans l'art (« il s'en fallut de peu que je ne misse fin à mes jours. C'est l'art, et seulement lui, qui m'a retenu »).

Les trois sonates de ce groupe d'œuvres (le dernier au sein de ses sonates alors que dorénavant chacune d'elles aura son propre numéro d'opus) ont d'abord été publiées en 1803 et 1804 dans deux volumes de la série *Répertoire des Clavecinistes* (en français dans le texte) éditée par Hans Georg Nägeli mais elles contenaient tellement d'erreurs (on en comptait 80 dans les deux premières sonates en

plus d'une insertion de quatre mesures, une initiative non autorisée de l'éditeur !) que le compositeur enragé (« Où diable est-ce écrit ? ») a envisagé l'humiliante publication d'une liste d'erreurs dans un journal musical mais a ensuite fait en sorte qu'une nouvelle édition soit publiée ailleurs accompagnée des mots « Édition très correcte » inscrits de manière démonstrative sur la page titre.

Les critiques contemporains ont souligné l'originalité des sonates mais se sont plaints de leur longueur et, par endroits, de leurs bizarretés. Cette perplexité était souvent le prix à payer lorsque de nouveaux chemins étaient empruntés comme dans ces trois sonates qui, dès les premières mesures, présentent un subtil mélange de traits introductifs et thématiques qui occultent initialement leur fonction formelle respective. Ainsi, au début de l'*Allegro vivace* de la **Sonate en sol majeur op. 31 n° 1**, on retrouve deux mesures qui, d'une part, introduisent la double croche syncopée de la ligne supérieure d'où le thème principal pointé et en accords tire son énergie et, d'autre part, font allusion au passage *legato* qui se développe brillamment ensuite. Le thème secondaire, au ton populaire, apparaît – pour la première fois dans les sonates de Beethoven – dans la tonalité de la médiane (troisième degré, donc si majeur, puis si mineur) au lieu de la dominante habituelle, ce qui peut expliquer pourquoi le développement commence inhabituellement par la tonique. Il débouche sur une sorte d'apothéose de la syncope que la récapitulation reprend de façon inattendue. Une coda ironique et capricieuse semble éviter plutôt qu'établir la conclusion du mouvement et fournit encore une réponse *pianissimo* à la déclaration *fortissimo*. (Tous les mouvements des trois sonates de l'op. 31 commencent et se terminent dans la nuance *piano* ou *pianissimo*).

L'*Adagio grazioso* à 9/8 en trois parties, avec son accompagnement *staccato*, fait penser à une sérénade ou même à une boîte à musique. Beethoven met cependant en opposition cette stoïque imperturbabilité avec des éléments fluides libérés des contraintes de la barre de mesure, du long trille qui passe lentement au thème

principal, aux « onzolets » (!) joués contre six doubles-croches. La section médiane, qui émerge au loin, *pianissimo*, gagne en intensité avec un chromatisme modulant, et cette intensification influence également la répétition modifiée de la section d'ouverture. Dans la coda, le thème principal rejoint de manière surprenante la ligne de basse, après quoi le mouvement, étiré de manière envoûtante, se termine dans la nuance *pianissimo*. Le finale (*Allegretto*) combine une forme de rondo presque monothématique avec des éléments du mouvement principal de la sonate. Le refrain, une période de seize mesures, est soumis à d'incessantes variations et à des développements constants et présente ainsi de nouvelles idées qui, il est vrai, n'ont guère l'occasion de prendre une forme définitive. À la fin, la coda déconstruit le puissant refrain avant de passer à un *Presto* grotesque avant d'aboutir à une variation conclusive ironique qui, après avoir commencé *fortissimo* et été traversée par des silences, s'éteint dans la nuance *pianissimo*.

La **Sonate en ré mineur, op. 31 n° 2** constitue le cœur de ce cycle et a éclipsé ses deux sœurs en termes de réception. Sa conception inhabituelle a suscité de nombreuses tentatives d'interprétation. Lorsque son thuriféraire Anton Schindler (dont les déclarations doivent être prises avec un grain de sel) lui aurait demandé la clé de cette sonate (ainsi que de l'*« Appassionata »* en fa mineur op. 57), Beethoven aurait répondu : « Lisez *La Tempête* de Shakespeare ». Même si Beethoven vénérait Shakespeare et qu'on le tenait lui-même pour le « Shakespeare de la musique » (Schindler), ce serait une erreur de tenter de trouver dans la Sonate « *La Tempête* », comme on l'a appelée par la suite, une intrigue recomposée ou des portraits de personnages de l'illustre auteur. C'est probablement plutôt l'atmosphère générale, l'*« idée poétique »*, qui a inspiré la conception formelle étonnamment originale de cette sonate. Ce mouvement de sonate est innovant de bout en bout : son introduction complexe et ambiguë (accord de sixte arpégé, *Largo*, successions tendues d'intervalles de seconde, *Allegro*, et demi-cadence avec *gruppetto*, *Adagio*) qui,

après deux départs, ne développe pas de thèmes proprement dits mais plutôt des motifs étroitement liés les uns aux autres ; sa fougueuse effervescence ; l'habile contrôle en revanche de l'impulsion motrice et les deux énigmatiques récitatifs joués *largo* (« con espressione e semplice ») au début de la récapitulation avec lesquels Beethoven regarde à la fois vers sa Neuvième Symphonie et vers Johann Sebastian Bach (« Fantaisie chromatique »). Ce mouvement réinterprète la conception d'un premier mouvement de sonate à la lumière d'un « processus radical de la forme musicale » (Carl Dahlhaus).

L'*Adagio* en si bémol majeur, quant à lui, explore des zones plus calmes, comme l'indique d'emblée l'arpège de son accord d'ouverture : un accord sur la tonique en position fondamentale – contrairement au début du premier mouvement, auquel son aspect fait référence. Ainsi apaisé, le mouvement lyrique se déploie avec un thème chantant, perturbé par endroits par des passages chromatiques, mais sans véritable développement. (Theodor W. Adorno a inclus le thème secondaire en fa majeur dans sa remarquable conférence radiophonique « Beaux passages » publiée par la suite et l'a flanqué d'une phrase de Goethe : « Comme une étoile, l'espoir est descendu du ciel »). Le finale (*Allegretto*) déclenche un *perpetuum mobile* insistant sous le signe d'un motif omniprésent de quatre notes qui aurait été inspiré à Beethoven par le galop d'un cheval passant sous sa fenêtre. Quoi qu'il en soit (et il serait difficile d'imaginer un plaidoyer plus convaincant en faveur de la circulation routière non motorisée), l'aplomb avec lequel Beethoven fait tournoyer le motif principal pour l'entraîner dans des zones harmoniques plus éloignées sans interrompre le mouvement de doubles-croches presque démoniaque donne à cette sonate décisive un point d'exclamation résolu au lieu d'un « simple » point final.

La **Sonate en mi bémol majeur, op. 31 n° 3**, adopte la forme de la sonate en quatre mouvements à laquelle Beethoven ne reviendra que pour la Sonate « Hammerklavier », op. 106. Ici cependant, le mouvement lent est omis – un scherzo et un

menuet apparaissent entre les mouvements rapides externes – ce qui souligne l’atmosphère générale régnant sur cette sonate « dont l’humour confine à l’exubérance » (selon le théoricien de la musique Adolph Bernhard Marx que Beethoven tenait en très haute estime). Ici aussi, le premier mouvement (*Allegro*) expose d’abord le matériau initial – un motif fait d’un intervalle de quinte descendante sur un rythme pointé qui émerge de l’accord dissonant d’ouverture (!) (la bémol majeur avec sixte ajoutée) – avant de se condenser sur le plan thématique et, avec une légèreté enjouée, de s’emparer également de l’insolent thème secondaire. La section du développement traite les motifs fondamentaux concis à partir desquels la coda parvient elle aussi à faire de nouvelles étincelles. Le second mouvement, le scherzo (*Allegretto vivace*), surprend non seulement par sa métrique atypique (binaire plutôt que ternaire) et son écriture habile, mais aussi par les brusques accents *fortissimo* rappelant Haydn et perturbent l’effet de *staccato*. La fonction du mouvement lent est assumée pour ainsi dire par le menuet intime (*Moderato e grazioso*) hérité des formes du début du classicisme et auquel le trio, avec ses sauts d’accords importants et insistants, apporte un fort contraste. (Camille Saint-Saëns reprendra le thème de ce trio pour ses *Variations sur un thème de Beethoven* op. 35 pour deux pianos). Le finale (*Presto con fuoco*), « sans doute l’un des mouvements les plus brillants que Beethoven ait écrits pour le piano » (Hugo Riemann), est une tarentelle avec sa métrique à 6/8. Son ton emporté, que ralentissent parfois des accords, ainsi que son thème secondaire rappelant le cor lui ont valu le surnom apocryphe de « La chasse ». Mais cette désignation ne saurait occulter les multiples énigmes harmoniques avec lesquelles Beethoven, à la fois conscient de la tradition et innovateur, conclut ce triptyque.

© Horst A. Scholz 2021

Issu d'une riche tradition musicale, **Andreas Haefliger** est salué pour sa sensibilité, sa perspicacité musicale et la transcendance de son jeu. Reconnu pour ses programmes novateurs, il apporte une passion et une humanité débordantes à ses concerts et ses enregistrements. Dès son plus jeune âge, il baigne dans un milieu où l'art vocal est à son plus haut niveau lui permettant d'acquérir les prémisses de ce qui allait devenir une sonorité chantante de piano très individuelle et un sens du lyrisme naturel dans son art d'interprète. Après avoir terminé ses études à la Juilliard School à New York, Haefliger s'est produit avec les orchestres américains et européens les plus importants dont l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre symphonique de Londres, le Concertgebouwkest d'Amsterdam et l'Orchestre de la radiodiffusion bavaroise.

La réputation de Haefliger en tant qu'interprète unique de Beethoven s'est construite au fil de nombreuses années de fréquentation des sonates et des concertos. Il amorce en 2021 une nouvelle collaboration avec Hilary Hahn avec qui il joue les sonates pour violon, toujours de Beethoven, à Vienne, Londres et Tokyo. En 2020, confiné dans les Alpes suisses, il a filmé son interprétation de la monumentale Sonate op. 106 « Hammerklavier » de Beethoven qu'il a accompagnée d'une interview de l'alpiniste Dani Arnold dans un magnifique paysage de montagnes, pour une sortie au cinéma et en ligne. Andreas Haefliger enregistre exclusivement chez BIS qui a publié en 2019 son tout premier enregistrement consacré à des concertos avec des œuvres de Ravel, Bartók et Dieter Ammann (avec un concerto spécialement composé pour lui) en compagnie de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki et de Susanna Mälkki. Cet enregistrement de l'opus 31 de Beethoven s'inscrit dans la continuité de son projet « Perspectives », en cours depuis 20 ans, dans lequel il associe Beethoven à d'autres compositeurs au disque et dans les grandes salles de concerts du monde entier.

Haefliger est représenté dans le monde entier par Intermusica Artists' Management.
www.andreashaefliger.com

Also from Andreas Haefliger



Perspectives 7:

Alban Berg:

Piano Sonata, Op. 1

Franz Liszt:

St François d'Assise:
La prédication aux oiseaux,
S. 175/1

Ludwig van Beethoven:

Piano Sonata No. 28
in A major, Op. 101

Modest Mussorgsky:

Pictures from an Exhibition

BIS-2307

'The Op. 101 Sonata comes off beautifully, the opening and slow movements are thoughtful, inward and flexible, and the scherzo and finale as articulate and mercurial as you could wish for...' *Gramophone*

'Haefliger's rich and varied tonal colouring provides tremendous musical rewards in the Berg...' *BBC Music Magazine*

'Stunning recorded piano sound... a disc worth exploring by any pianophile. Highly recommended.' *Fanfare*

[Pictures:] „Haefligers Spiel fördert – oft so spannend wie in einem Krimi! – beständig neue, unerwartete Sichtweisen zu Tage.“ *klassik-heute.de*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com



The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	8th–10th January 2021 at the Salle de Musique, Théâtre populaire romand, La Chaux-de-Fonds, Switzerland
Producer and sound engineer:	Markus Heiland (Tritonus Musikproduktion)
Piano technician:	Torben Garlin
Equipment:	DPA, Schoeps and Neumann microphones; RME Micstasy preamplifiers and A/D converters; Sequoia workstation, Genelec speakers Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Markus Heiland
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text:	© Horst A. Scholz 2021
Translations:	Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography:	© Gianmaria Gava www.gianmariagava.com
Session photo:	© Torben Garlin

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2607 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2607