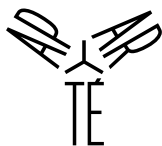


A black and white portrait of a man with a short beard and mustache, looking directly at the camera. He is wearing a dark, long-sleeved shirt. His right hand is resting on his chest. The background is plain white.

BEETHOVEN

OP. 109, 110, 111

FABRIZIO
CHIOVETTA



AVEC · LE · SOUTIEN
· · · · · DE · LA
VILLE · DE · GENÈVE



Enregistré par Little Tribeca du 9 au 11 janvier 2020 à la Sala Gustav Mahler, Dobbiaco, Italie.

Direction artistique, prise de son : Nicolas Bartholomé, Ignace Hauville

Montage et mastering : Ignace Hauville

Piano : Steinway D n° 594457 · Préparation et accord : Giulio Passadori

English translation by Paul Willenbrock

Photos de Guillaume Megevand

AP238 ® & © 2020 Little Tribeca [LC] 83780 · Enregistré en 24-bit/96kHz

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com fabriziochiovetta.com

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

- 1-3. Piano Sonata in E major no.30, op.109
- I. Vivace ma non troppo. Adagio espressivo 3'35
 - II. Prestissimo 2'24
 - III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung 12'43
- 4-6. Piano Sonata in A flat major no.31, op.110
- I. Moderato cantabile molto espressivo 6'35
 - II. Allegro molto 1'58
 - III. Adagio ma non troppo. Fuga: Allegro ma non troppo 10'09
- 7-8. Piano Sonata in C minor no.32, op.111
- I. Maestoso. Allegro con brio ed appassionato 8'20
 - II. Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile 16'53

FABRIZIO CHIOVETTA piano



CHEF-D'ŒUVRE

Subst. masc. Ouvrage que devait réaliser un artisan pour recevoir la maîtrise dans sa corporation.

Œuvre d'art qui touche à la perfection.

(Trésor de la Langue Française)

« [...] Le premier allegro ici [celui de l'opus 109] est faible, diffus, maigre dans sa diffusion. Son rythme est saccadé et la nature du piano empêchera toujours d'en convertir les figures brèves en phrases mélodiques, phrases que Beethoven, déjà complètement sourd, entendait sans doute dans son for intérieur, mais qui certes n'existent pour aucune oreille. [...] C'est tout au plus si ce premier morceau avec ces deux adagios peut passer pour le préambule d'une improvisation. Beethoven ne donnait plus, sur la fin de ses jours, toute son attention à une sonate. [...] Il se réservait aux ouvrages plus importants, à la symphonie avec chœurs, à la Messe en ré, aux cinq quatuors qui absorbèrent sa pensée pendant les dernières années de sa vie. [...] L'effort surhumain fait par Beethoven dans un sentiment d'orgueil, légitime sans doute, de se passer de l'ouïe, de s'élever au-dessus des limites prescrites par la nature humaine ; cette existence si exceptionnelle est l'explication de l'excuse de ce qui n'est sympathique à personne dans sa troisième manière et ne le deviendra vraisemblablement jamais. [...] Les productions de la troisième manière de Beethoven font bande à part et ne se parlent pour ainsi dire souvent qu'à elles-mêmes¹. »

Nul doute que Wilhelm von Lenz n'aurait pas tenu la sonate opus 109 pour un chef-d'œuvre ! À cette époque, son point de vue était partagé par nombre de commentateurs, souvent encore bien moins cléments que lui à l'égard des dernières œuvres du compositeur. On estimait alors que la surdité était une entrave à l'épanouissement de son art. Il semble que le vent ait tourné notamment avec Richard Wagner qui en 1870 écrivait à propos des œuvres tardives du

¹ Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Paris 1855, A. Lavinée.

compositeur : « Un musicien qui n'entend pas ! Peut-on imaginer un peintre aveugle ? Mais le voyant aveugle, nous le connaissons, c'est Teirésias à qui le monde des apparences est fermé et qui, pour cela, observe, avec l'œil intérieur, le principe de toute apparence. C'est à lui que ressemble maintenant le musicien sourd, qui, n'étant plus troublé par le bruit de la vie, écoute maintenant uniquement les harmonies de son âme, et continue, du fond de lui-même, à parler à ce monde qui, pour lui, n'a plus rien à dire. Ainsi le génie délivré de tout le hors-soi, est en soi et pour soi. [...] Maintenant c'est seulement l'essence des choses qui lui parle et qui les lui montre à la lumière calme de la Beauté. [...] Alors cette sérénité merveilleuse devenue pour lui l'essence même de la musique, pénètre tout ce qu'il voit, tout ce qu'il imagine. Même la plainte, élément naturel de tout son, s'apaise en un sourire : le monde retrouve son innocence d'enfant. [...] Voici maintenant que croît cette force génératrice de l'inconcevable, du jamais vu, du jamais éprouvé, qui, par elle, est immédiatement conçu, vu, éprouvé. La joie d'exercer cette force devient humour. Toute douleur de l'existence vient se briser à l'énorme tranquillité de son jeu avec l'existence ; Brahma, le créateur du monde, rit sur lui-même, car il connaît l'illusion sur soi-même, l'innocence retrouvée joue espièglement avec l'aiguillon du péché expié, la conscience délivrée nargue son tourment aboli. [...] Il y a uniquement à appliquer la conception esthétique du Sublime : car ici l'action de la sérénité va immédiatement bien au-dessus de toute satisfaction par le Beau. Ici, la surdité est une aubaine, permettant au compositeur de se surpasser encore et d'accéder ainsi à un statut quasi divin². »

Ce qui se joue entre ces deux réceptions divergentes de l'œuvre tardive de Beethoven est une transformation majeure de la manière dont on considère le rôle d'un artiste. Du vivant du compositeur et dans les années qui suivent sa mort, on estime que l'entrave ne peut qu'être dommageable sur le résultat artistique. Cette idée sous-entend que le chef-d'œuvre est le produit d'un savoir-faire qui est forcément amoindri par un handicap (aussi majeur que l'audition pour un compositeur). Ici, il reste encore quelque chose de l'artiste artisan : est un artiste génial

2 Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870, Verlag von E. W. Fritsch (trad. Henri Lasvignes, Paris 1901, Ed. de la Revue Blanche, tome XXV).

celui qui fait preuve d'un savoir-faire exceptionnel au sein de sa corporation. Le jugement de l'œuvre achevée peut dès lors s'appuyer sur des critères objectifs : est un chef-d'œuvre une « œuvre d'art qui touche à la perfection » dans le sens de « qualité, état de ce qui réalise pleinement les propriétés attendues, de ce qui répond à une norme idéale ». À ce titre, on peut comprendre que les dernières œuvres de Beethoven, et notamment les trois dernières sonates pour piano, aient eu du mal à se hisser au rang des chefs-d'œuvre. Ces œuvres font tout sauf réaliser pleinement les propriétés attendues et répondre à une norme idéale. Au contraire, elles troublent par leurs curieuses proportions, surprennent par leurs ruptures en tout genre, déconcertent l'oreille par leurs sonorités inhabituelles.

À partir de Wagner, un changement de paradigme s'opère. L'entrave transcendée est une preuve supplémentaire du génie. Plus encore : l'entrave est nécessaire à l'épanouissement complet du génie. Le chef-d'œuvre n'est donc plus l'œuvre qui répond à une certaine idée de la perfection, mais celle qui anticipe les définitions futures de la perfection, ou plutôt qui redéfinit les règles et les critères esthétiques. L'artiste est non seulement le créateur d'une œuvre, mais de tout un monde encore inconnu : « Voici maintenant que croît cette force génératrice de l'inconcevable, du jamais vu, du jamais éprouvé, qui, par elle, est immédiatement conçu, vu, éprouvé. » Le commentateur ne peut utiliser ses critères de jugement habituels. Il doit d'abord comprendre ce nouveau monde pour pouvoir ensuite fabriquer de nouveaux critères, de nouvelles normes pour appréhender ce « jamais entendu » et pouvoir déterminer sa qualité. Comment et avec quoi comparer l'incomparable ? De fait, il faut que le temps passe, que des émules créent sur le modèle de cet artiste novateur, pour que les juges puissent alors comparer, comprendre, jauger, prononcer leur sentence. L'artiste, dans cette nouvelle conception, se place en-dessus du jugement. C'est lui qui exige de ses juges de changer de lunettes, de repenser complètement la composition de leur boîte à outils. Dès lors, l'incompréhension devient un gage de qualité, la promesse d'un chef-d'œuvre, un prérequis au génie. Songeons à toutes les créations-scandales que connaîtra l'histoire de la musique au XX^e siècle !

Un chef-d'œuvre c'est donc une œuvre qui demande à réviser la définition même de ce qu'est un chef-d'œuvre.

Les trois dernières sonates pour piano de Beethoven, avec leur réception singulière, sont au cœur de ce changement de paradigme, comme le sont aussi, notamment, les derniers quatuors du compositeur. Si aujourd'hui, (presque) tout le monde s'accorde à reconnaître leur supériorité, si (presque) aucun pianiste ne peut envisager sa carrière musicale sans se mesurer à ces œuvres, il est important de se rappeler que cela n'a pas toujours été le cas. Car ce qu'on découvre alors rend plus fascinant encore le cas de Beethoven. Ce dernier occupe une place bien singulière dans l'histoire de la musique. Avant lui, le musicien était un serviteur (au service d'un noble ou de l'Église, comme l'étaient le cuisinier, le palefrenier ou la femme de chambre). Après lui, il mènera sa carrière de manière autonome, désormais soumis aux lois du marché. Avant lui, le classicisme célébrait les équilibres de forme et d'expression. Après lui, les romantiques n'auront de cesse de déformer, contourner, suggérer, questionner, repenser cet équilibre. Avant lui, le jugement esthétique avait encore quelques critères objectifs sur lesquels il pouvait encore s'appuyer. Après lui, la critique sera mise en pleine déroute puisque ce qu'elle n'aime pas, ce qu'elle condamne, pourra s'avérer, dans quelques décennies ou dans quelques siècles, être le plus grand des chefs-d'œuvre. Et qu'il est vexant, *a posteriori*, d'avoir été celui qui n'a pas compris, ou ne serait-ce que pressenti, le génie !

Découvrir les trois dernières sonates de Beethoven, ce n'est pas seulement faire une expérience auditive agréable. C'est beaucoup plus que cela. C'est aussi devoir repenser sa manière d'écouter, commencer à songer aux mécanismes du jugement, ou encore se surprendre à méditer sur le rôle de l'artiste dans une société et un temps donnés.



MICROCOSME

Subst. masc. Monde en réduction, entité, ensemble formant une unité. (Trésor de la Langue Française)

Lorsque j'écoute les trois dernières sonates de Beethoven, j'ai le sentiment d'entrer dans un monde. À chacune de mes écoutes successives, j'en découvre une autre portion, un autre aspect. Chaque interprète qui me rend accessible cette musique m'offre à voir un territoire nouveau. Je peux m'attacher à la contemplation des sublimes et étranges architectures formelles érigées par le compositeur. Je peux aussi me laisser griser par la virtuosité si purement pianistique déployée dans ces sonates. Je peux encore imaginer toute sorte de sonorités d'orchestre que peut-être le maître entendait en écrivant ces notes, tout comme je peux contempler l'exploitation parfaite de la sonorité du piano. Je peux être émue par le lyrisme et la poésie à fleur de peau de ces opus, tout en admirant la mise en œuvre d'un intellect implacable et supérieur. Je peux sourire à des traits d'humour, vibrer au contact de la joie la plus vivante ou encore sombrer dans des abîmes métaphysiques d'une profondeur inégalée. Personne ne devrait se sentir exclu dans la contemplation de ces œuvres. L'amoureux de la rythmique y trouvera joie et ravissement, celui qui chérit les belles mélodies sera non seulement comblé mais aussi nourri de questionnements nouveaux, l'esprit qui s'égaie à la découverte d'un voyage harmonique surprenant sera satisfait au-delà de toute attente. Que faut-il accepter d'être traversé par le réel, sans toujours le comprendre ni même le percevoir, pour pouvoir fabriquer un monde aussi riche et complet !

Un monde riche aussi de tout son passé artistique. Ces sonates semblent raconter à elles seules toute l'histoire de l'œuvre beethovenien et tout un pan de l'histoire de la musique occidentale. Ainsi y trouve-t-on la variation – en guise de finale dans les deux opus limitrophes –, nous transportant jusque dans l'art de la danse et de l'improvisation du XVI^e siècle. Celles de Beethoven portent en elles les riches enseignements de ce passé glorieux (que l'on pense notamment aux variations sur un thème de sarabande de l'opus 109) de même qu'elles ouvrent des voies d'exploration nouvelles qu'un Brahms, par exemple, empruntera avec bonheur. Elles rappellent le maître qu'a été Beethoven

dans l'art de la variation, dont l'un des plus grands achèvements en la matière, les *Variations Diabelli*, sera justement terminé peu de temps après l'écriture de ces trois sonates. Écouter ces sonates donne forcément envie d'écouter les autres cycles de variations du compositeur, d'aller observer comment faisaient ses prédécesseurs – dont les fabuleux Frescobaldi ou CPE Bach – et ce que ses successeurs en feront.

On y trouve aussi une histoire de l'écriture contrapuntique – notamment sous la forme de fugues – qui nous conduit jusqu'aux confins de la Renaissance, passant de Beethoven à Bach, et de Bach à Gombert ou à Josquin des Prés. Autant de génies du contrepoint qui, loin de voir dans ces prouesses d'écriture un artifice ou un langage d'école asséchant, y voyaient au contraire une source d'inspiration et de vitalité sans fin. Portion d'un développement, mouvement à part entière, Beethoven n'aura de cesse d'explorer dans son œuvre toutes les possibilités d'intégration de cette écriture ancienne dans le langage de son temps. Alors que l'opus 110 propose une solution d'une radicalité inégalée – deux fugues, la seconde sur le sujet renversé de la première, flanquées d'un récitatif et de deux ariosos – l'opus 111, quant à lui, réalise dans le premier mouvement la plus parfaite intégration de la fugue dans la forme sonate. Après Beethoven, pas un compositeur romantique n'échappera à la fugue.

Récitatif et arioso, voilà des termes bien peu familiers avec l'univers de la sonate pour piano. Or les trois sonates sont traversées d'indications et de techniques d'écriture musicale renvoyant à la vocalité. Alors qu'on sait Beethoven peu à son aise dans l'opéra, le voilà qui atteint des paroxysmes de lyrisme dans ces trois œuvres, cherchant à faire chanter son piano au-delà de ce que sa matérialité lui permet. Ainsi, cherchant à imiter les sons filés de la voix, libre de gonfler dans un large crescendo pour retomber dans le plus imperceptible des murmures, ne note-t-il pas moins de 26 *la* bécarre répétés dans le récitatif du finale de l'opus 110 ! Aux pianistes de trouver la solution pour que de leur instrument émane une ligne vibrante et continue, à l'image d'une voix de soprano lyrique ! Si l'opéra est présent, le monde intimiste du lied l'est aussi : le thème du finale à variations de l'opus 109 incite à écouter ou réécouter le cycle *An die ferne Geliebte* que l'auteur terminait quelques quatre années plus tôt. La voix, premier instrument de l'humain, le plus naturel, le plus disponible, renvoie aussi aux comptines et autres airs populaires que Beethoven ne dédaigne jamais. Ainsi dans le deuxième mouvement de l'opus 110 entend-on s'élever les paroles légères d'un air silésien : « *Ich bin liederlich,*

du bist liederlich... » (Je suis bon vivant, tu es bon vivant...). *Volkslied* et *Kunstlied*. Quelques années plus tard, Mahler fera de ces confrontations esthétiques le propre de son langage.

« *Klagender Gesang, arioso dolente* », le chant de plainte du finale de l'opus 110 semble avoir assimilé plusieurs siècles d'expression musicale de la mélancolie, des déplorations de la Renaissance aux lamentos baroques : mouvements mélodiques descendants couvrant un intervalle de sixte mineure, polyphonie plombée par six bémols à l'armure et un septième ajouté en accident, comme les sept douleurs de la Vierge... Son retour après la première fugue sera encore plus plaintif, la ligne vocale entrecoupée de silences, le débit haletant : « *Ermattet, klagend, perdendo le forze, dolente* » (« épuisé, plaintif, en perdant les forces, endolori »). Beethoven n'a rien à envier aux lamentations d'un Roland de Lassus ou d'un Monteverdi.

Et que penser des trilles des opus 109 et 111 ? Issus de l'ornementation baroque, art de la diminution improvisée, pensés comme moyens de prolonger le son au clavecin, les trilles deviennent sous la plume de Beethoven des éléments constitutifs de l'architecture formelle, fruits d'une diminution rythmique et d'un procédé extrême de liquidation thématique. Au moment où le pianoforte n'a plus besoin de cet artifice pour sonner, le rôle de l'ornement change : après cela, comment concevoir encore le trille comme un élément secondaire et *ad libitum* ?

Cette liste pourrait s'enrichir sans fin, ces trois sonates renvoyant encore – par exemple avec l'écriture à quatre parties du début de l'opus 110 – à la prestigieuse histoire du quatuor à cordes dans laquelle ceux de Beethoven occupent une place de choix, laissant presque sans voix ses successeurs embarrassés à l'idée de se mesurer à de tels chefs-d'œuvre. Mais il est peut-être encore une histoire qu'il faut impérativement nommer : celle de la forme sonate. Intimement liée à l'histoire de la tonalité, pensée comme une architecture dans un monde fait de sons et dont les piliers seraient les fonctions harmoniques, la forme sonate est un des terrains de jeu de prédilection de Beethoven. Il y navigue avec une aisance déconcertante, au point, dans ses dernières sonates, de sembler improviser des édifices qu'aucun esprit aussi affuté soit-il n'aurait pu concevoir. Ainsi parvient-il à nous faire entrer dans la forme avec le sentiment d'avoir déjà traversé de longs développements, puis, quelques mesures après ce qui est encore une exposition thématique, nous emmène-t-il à des distorsions qu'aucun compositeur n'aurait osées, même après des pages et des pages de développement. Et puis, le développement arrive. Et, contre toute attente, il est d'une

brièveté déconcertante ! C'est à peine s'il développe ! Voyez celui du premier mouvement de l'opus 110 : seize mesures où il énonce en les transposant suivant une banale marche d'harmonie les six premières notes de son premier thème. On serait sans doute recalé pour moins que ça dans une classe d'écriture du conservatoire ! Ces formes sonate ont été tant entendues, sont si attendues, qu'il peut les distordre à l'envi sans en perdre l'identité. C'est parce qu'il a touché à l'essence même de la forme, c'est parce qu'il est parvenu à en dégager les traits caractéristiques fondamentaux, qu'il peut jouer avec elle sans jamais risquer de l'anéantir complètement. Beethoven est un tel maître de la forme qu'il peut distordre, rire, jouer, abréger, s'octroyer dispense. Il n'est en rien contraint. C'est lui qui crée. Selon ses propres lois. En demiurge. Quelle gageure pour les compositeurs qui le suivront de devoir écrire dans ce même archétype formel ! Et pourtant, après en avoir terminé avec la sonate pour piano, Beethoven écrit encore *Six bagatelles*, publiées en 1825 sous le numéro d'opus 126, montrant une autre voie possible à ses successeurs, celle de l'instantané poétique, de la petite forme unifiée en un cycle. L'esprit de la bagatelle, de ce « petit rien », était pourtant déjà présent dans les trois dernières sonates, notamment dans les contrastes et ruptures du mouvement rapide de l'opus 110. Écoutez donc ces œuvres moins connues mais néanmoins sublimes que sont les *Bagatelles* !

Découvrir ces sonates, c'est ressentir le besoin d'appréhender l'œuvre en entier du compositeur et de se plonger dans l'histoire de la musique. Elles sont une invitation à la découverte de l'avant et de l'après Beethoven, tout comme elles rendent nécessaire l'écoute de toutes les sonates du compositeur, puis de toute son œuvre pour piano, ainsi que de ses quatuors, de sa musique vocale (la composition de la *Missa solemnis* date de la même période que l'écriture des trois dernières sonates), de ses symphonies (notamment la neuvième à laquelle Beethoven travaille dans ces mêmes années), de ses lieder, de sa musique de chambre (n'est-ce pas un thème du menuet de sa *Sonate pour violon et piano op. 30 n° 3* que l'on entend à la cinquième mesure de l'opus 110 ?), de son unique opéra *Fidelio*. Entrer en contact avec ces sonates est une chance inouïe, celle d'avoir une multitude de chefs-d'œuvre à goûter encore, des mondes entiers à explorer encore.



PERFECTION

Subst. fém. Qualité, état de ce qui a atteint sa plénitude, de ce qui a été poursuivi jusqu'à son terme, de ce qui est parvenu à son achèvement.

Qualité, état de ce qui réalise pleinement les propriétés attendues, de ce qui répond à une norme idéale. (Trésor de la Langue Française)

Dans les premiers systèmes de notation du rythme qui émergent autour du XIII^e siècle, le terme de perfection désigne la ternarité, la division impaire du temps, prenant la forme d'un cercle parfait dans la partition. *Tempus perfectum*, un temps parfait. Par opposition, le binaire, division imparfaite du temps, est indiqué par la présence d'un cercle imparfait, ouvert, incomplet.

Dans le bouddhisme zen, le cercle calligraphié « enso » symbolise notamment l'éveil, le cercle de l'infini, une forme de perfection – qui toutefois ne se résume pas à une perfection géométrique.

* * *

Trois sonates. Écrites dans un même élan. Il était de mise à cette époque encore de publier symphonies, quatuors et sonates par groupe, le plus souvent de trois ou de six. Beethoven ne fera pas ce choix pour ses trois dernières sonates. Il faut dire que le compositeur se détache le plus souvent de l'habitude encore en vigueur de publier les œuvres par groupe. L'œuvre est un monde en soi. Elle mérite une place unique. Sans partage. Pourtant les sonates opus 109, 110 et 111 présentent des proximités d'intention qu'il est difficile d'ignorer, et même si Beethoven (ou ses éditeurs) ne fera pas le choix de les publier ensemble, elles forment à leur manière un groupe, un triptyque. Un cycle. La notion de cycle est un sujet d'intérêt pour les compositeurs qui viendront après Beethoven : comment unifier ce qui était traditionnellement conçu de

manière autonome ? Beethoven leur montre la voie, avec ce qui peut être considéré comme le premier cycle de lieder de l'histoire de la musique, *An die ferne Geliebte*, mais aussi en cherchant à relier les différents mouvements d'une œuvre. Créer un monde cohérent par-delà la découpe traditionnelle en mouvements. Étendre sa vision architecturale à toute l'œuvre.

La sonate opus 110 est des trois la plus clairement cyclique. D'un mouvement à l'autre, on n'a de cesse à chaque nouvelle écoute ou lecture d'y trouver d'autres renvois, plus ou moins clairs, plus ou moins allusifs. Le retour thématique le plus évident relie par un fil souterrain le premier et le dernier mouvement de l'œuvre. Le thème énoncé dans les toutes premières mesures de l'œuvre devient le sujet de la première fugue du troisième mouvement, sujet qui à son tour, renversé, deviendra le sujet de la seconde fugue. Beethoven peut alors briller de son talent de contrapuntiste faisant entendre en même temps le sujet original en diminution rythmique et le sujet renversé en augmentation : monde fascinant de l'art qui permet de se jouer de la chronologie, du temps qui passe et des transformations irréversibles que son écoulement provoque !

La plainte sublime chantée à deux reprises dans le finale (*Arioso dolente*) est d'une beauté triste à couper le souffle. Mais l'effet serait-il le même si notre cerveau ne l'avait pas, presque à son insu, rencontrée quelques instants plus tôt ? Les sept premières notes du deuxième mouvement couvraient elles aussi, tout comme la plainte, un intervalle de sixte mineure descendant. Mais alors, notre esprit n'était accaparé que par le caractère enjoué de cet étrange scherzo binaire donnant à entendre bientôt une chanson populaire « *Ich bin liederlich, du bist liederlich...* » (Je suis bon vivant, tu es bon vivant...) ! Pourtant la plainte, l'épuisement, la douleur étaient déjà en germe dans ce mouvement vigoureux. Et lorsque la tristesse s'exprimera, ne pouvant plus être contenue, ce sera alors avec le souvenir de l'innocence, rendant la douleur plus cruelle encore. Mais ce ne sont pas seulement des thèmes qui vont et viennent dans l'œuvre. Parfois, ce sont aussi des éléments à première vue insignifiants. Ainsi, après l'énoncé du premier thème de la sonate (le futur sujet de fugue) et après l'énoncé d'un thème provenant du menuet de la *Sonate pour violon et piano op. 30 n° 3*, Beethoven fait entendre plusieurs mesures d'arpèges athématiques en triples croches. À cet instant, on se dit qu'on a à faire à l'une de ces bizarreries

du dernier Beethoven, perdu dans sa surdité, oubliant les convenances auditives au point parfois de perdre son auditeur. A-t-il seulement oublié de faire jouer le thème puisqu'au moment de la réexposition ces mêmes arpèges ne sont rien d'autre que l'accompagnement du premier thème ? Alors on sourit à la facétie du compositeur qui nous a fait entendre dans l'exposition, le thème et son accompagnement séparément ! Et puis on oublie cette affaire... Ce n'est qu'à la toute fin de l'œuvre, après avoir entendu maints développements, maintes entrées fuguées, maintes liquidations thématiques que l'on réalise alors que ces arpèges correspondent en fait à l'état ultime de développement (ou de décomposition) du premier thème, *alias* le sujet des fugues finales. On comprend alors le prodige : le thème et son accompagnement ne sont qu'une unique et même chose, à des âges différents, à des moments d'évolution différents.

Trois mouvements unifiés, rendus indissociables grâce à un jeu de renvois. On est tenté de chercher le même procédé cyclique à l'échelle des trois sonates, tant elles semblent partager des préoccupations formelles et esthétiques communes. Prenons la question de la variation : Beethoven répond à l'enjeu formel à deux reprises, dans l'opus 109 et dans l'opus 111, choisissant deux solutions différentes. Dans l'opus 109, chaque variation change de tempo, de mètre ou de caractère. La dernière, en revanche, progresse par diminution rythmique jusqu'à la saturation, jusqu'à l'anéantissement de toute idée de mélodie et de rythme sous la forme d'un trille qui couvre 24 mesures (du jamais vu !), avant le retour, *da capo*, du thème. Ce trille de l'opus 109 gronde, encore mesuré, au début de l'opus 111, annonçant dès le premier mouvement ce que les variations finales vont déployer. Ici, à l'inverse de l'opus 109, les variations s'enchaînent les unes aux autres sans changement de pulsation, mais à l'intérieur de ce cadre immuable, les valeurs ne cessent de diminuer, conduisant à l'inéluctable : le long trille de la fin. Beethoven a-t-il voulu étendre ce qu'il avait étudié avec la dernière variation de l'opus 109 à tout un cycle de variations dans l'opus 111 ?

Ces allers-retours d'une sonate à l'autre sont légion. La question de l'écriture contrapuntique se pose dans les trois œuvres (variation V de l'opus 109, finale de l'opus 110 et premier mouvement de l'opus 111), celle de la forme sonate aussi, notamment dans les premiers mouvements. Les trois œuvres font toutes des propositions pour intégrer le vocal dans la sonate et toutes présentent des

tentatives de faire chanter un instrument pourtant constitué de touches et de cordes séparées les unes des autres. Toutes encore exploitent les nouvelles étendues de l'instrument faisant de la notion d'espace un élément constitutif du discours. Beethoven cherche, travaille, se pose des questions. Il y répond, variablement, dans ces trois sonates. Écouter ces sonates, c'est avoir la chance de pouvoir entrer dans le laboratoire d'un créateur, de guigner par-dessus son épaule lorsqu'il jette les notes sur le papier, de comprendre que le génie est aussi une aptitude au travail et à la recherche.

Trois sonates. Trois mouvements. La dernière sonate détonne dans ce règne de la perfection en ne comportant que deux mouvements. Imperfection, manque à combler ? Il en coulera des litres d'encre sur cette absence d'un troisième mouvement dans l'ultime sonate de Beethoven ! Qu'il est passionnant de lire ces multiples interprétations, livrant au passage plus d'informations sur leur auteur que sur Beethoven, tel Hans von Bülow invoquant l'hindouisme pour expliquer l'inexplicable : « À la souffrance et à la douleur qui assaillent les êtres engagés dans la roue des métamorphoses... succède dans la seconde partie de la sonate le sentiment du Nirvana qui est la dilution dans le non-être¹. » Qu'il est bon aussi de croire à cette anecdote biographique (dont il faut, par définition, se méfier) selon laquelle Beethoven aurait répondu à son éditeur le pressant de questions : « Je n'ai pas eu le temps d'écrire un troisième mouvement » ! Beethoven pris par le temps, pris par l'argent. Beethoven homme. Et pourquoi pas aussi en déduire que Beethoven n'était pas seulement doté d'un intellect puissant mais qu'en immense improvisateur, il savait aussi se fier à son instinct, se laisser porter par la musique elle-même : peut-être avait-il prévu un troisième mouvement, mais, posant la dernière note de l'ultime variation, avait-il alors su que ce n'était plus possible ? La vérité est sans doute perdue à tout jamais... Mais plutôt que de la regretter, ne faut-il pas au contraire s'en réjouir ? Tant de beaux mots écrits, tant de belles pensées élaborées, tant d'analyses passionnantes à lire qui sans cela n'auraient pas existé !

1 Cité par François-René Tranchefort (dir.), *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris 1987, Fayard.

Le chiffre 3 porte-t-il en lui une perfection objective ? Sans doute pas. Mais tout ce que l'humain a pu concevoir et écrire sur ce sujet est digne du plus grand intérêt. Spéculations, observations scientifiques, arts se rejoignent dans la fabrication d'un monde passionnant fait de symboles, de signes, de formes. L'exégèse est certes vaine face à l'objet original mais sans elle aurait-il seulement continué à plaire, à fasciner, à vivre ?

Par Nancy Rieben

MASTERPIECE

Subst. A work that an artisan had to complete in order to gain the rank of master in his guild.

Work of art that attains perfection.

(Trésor de la Langue Française)

"[...] The first allegro here [that of opus 109] is weak, diffuse, and thinly set out. Its rhythm is jerky and the very nature of the piano always prevents its brief figures from turning into melodic phrases, phrases that Beethoven, who was already completely deaf, no doubt heard in his innermost being, but which are surely not intended for any ear. [...] At best this first piece with its two adagios could pass for the preamble to an improvisation. Towards the end of his life Beethoven no longer gave his full attention to a mere sonata. [...] He was saving himself for more substantial works, for his choral symphony, for the Mass in D, for the five quartets that fully occupied his thought during his final years. [...] The superhuman effort that Beethoven achieves, with an undoubtedly legitimate feeling of pride, of managing without his hearing, of raising himself above the limits prescribed by human nature; such exceptional life circumstances explain why Beethoven can be excused for that aspect of his third manner that cannot appeal to anyone and probably never will. [...] The works that Beethoven produced in his third manner simply go their own way and often only communicate with themselves, so to speak."¹

There can be little doubting that Wilhelm von Lenz did not consider the opus 109 sonata to be a masterpiece! At that time [1855] his point of view was shared by a number of commentators, who were often even less kind towards the composer's last works. It was generally considered that his deafness had hindered the full realization of his art. It seems as if the wind changed with Richard Wagner who in 1870 wrote about Beethoven's final works: "A musician who can't hear!

1 Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Paris 1855, A. Lavinée.

Can one imagine a blind painter? But we do know the blinded seer; it is Tiresias to whom the world of appearance is closed and who therefore now observes with his inner eye the ground of all appearance – it is he who now resembles the deaf musician, who, untroubled by the noise of life, now listens solely to the harmonies of his inner soul, still speaking from the depths of his being, only to that world which... has nothing more to say to him. Thus the genius, liberated from everything that is outside himself, lives for himself and in himself. [...] Now however it is only the very essence of things that speaks to him, showing them to him in the calm light of Beauty. [...] Thus everything he sees and imagines is imbued with this wonderful serenity that only through him has become the property of music. Even lamenting, the most intimately personal of all sounds, is calmed into a smile: the world rediscovers its child-like innocence. [...] Now there grew in him the power to create what had never been imagined, nor seen nor experienced before, and which, by this power now became direct experience clearly felt and understood. The joy in exercising this power becomes humour: all the pain of existence is broken by the enormous pleasure of playing with it; Brahma, the creator of the world, laughs at himself because he knows about self-delusion; rediscovered innocence plays mischievously with the sting of sin expiated, the liberated conscience laughs at its torment, once it has been endured. [...] Here the only aesthetic term to use is the Sublime: for precisely the effect of the Serene far surpasses all satisfaction obtained from the Beautiful.²” In this case, deafness is seen as a boon, allowing the composer to surpass himself all the more and thus attain an almost divine stature.

What is at play between these two divergent critical reactions to Beethoven’s late work is a major transformation in the way in which the role of the artist is viewed. During the composer’s own lifetime and in the years following his death, it was thought that his impediment could only be detrimental to the artistic result. This idea implies that a masterpiece is the product of an expertise that is inevitably diminished by a handicap (particularly as serious as loss of hearing for a composer). In this instance there is still something of the idea of the artist as artisan: an artist

2 Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870, Verlag von E. W. Fritsch (trad. Henri Lasvignes, Paris 1901, Ed. de la Revue Blanche, tome XXV).

of genius is the one who demonstrates exceptional expertise within his guild. Judgement of his completed work can therefore be based on objective criteria: a masterpiece is a “work of art that reaches perfection” perfection being defined as “quality, state of that which fully realises the expected characteristics, of that which corresponds to an ideal norm”. Viewed this way, it is possible to understand why Beethoven’s final works, in particular his last three piano sonatas, were not immediately ranked as masterpieces. These works do everything they can to avoid possessing all the properties expected of a masterpiece and responding to an ideal norm. On the contrary, they are disturbing, with their curious proportions, surprising in the way they break away from the genre, disconcerting the ear with unusual sounds.

After Wagner the pattern changed. Transcending an impediment was now seen as additional proof of genius. More than that: an impediment was considered necessary for the complete flowering of genius. A masterpiece was no longer considered just as a work that corresponds to a certain idea of perfection, but as a work that anticipates future definitions of perfection, or rather that totally redefines aesthetic rules and criteria. The artist was not only the creator of a work, but of a hitherto unknown world: “Now there grew in him the power to create what had never been imagined, nor seen nor experienced before, and which, by this power now became direct experience clearly felt and understood.” The commentator cannot use the usual criteria of judgement. First he has to understand this new world to be able to create new criteria, new norms in order to comprehend this “never heard before” and be able to appreciate its quality. How, and with what can one compare the incomparable? In fact some time had to pass before other artists began to follow this innovator’s model, and the critics could compare, understand, weigh up and pronounce their judgements. Thus newly reappraised, the artist is placed above judgement. Now it was he who required his critics to change their glasses, to revise thoroughly the components of their critical toolbox. From now on incomprehension became a guarantee of quality, the promise of a masterpiece, a prerequisite of genius. One only has to think of all the scandalous premières that marked the history of 20th century music!

Thus a masterpiece is a work that demands a complete redefinition of what a masterpiece actually is.

In view of the singular way in which Beethoven's last three piano sonatas were received, they are at the heart of this change in the pattern, as also are his late string quartets. Although today (almost) everyone is in agreement as to their quality, and although hardly any pianist can plan his musical career without confronting these works, it is important to remember that this was not always the case. For what we find in these works makes Beethoven's case all the more fascinating. He occupies a unique position in the history of music. Before him the musician was a servant (in the service of a nobleman or the Church, just like the cook, the groom or the chambermaid). After him the musician pursued his career autonomously, henceforth subject to the laws of the market. Before Beethoven, classicism celebrated balance and discipline in form and expression. After him the Romantics never tired of deforming this balance, bypassing it, making other suggestions, questioning it and rethinking it. Before him there were still certain objective criteria on which critical judgement could still draw. After him criticism was in total disarray, as what it didn't like now, what it condemned, could turn out to be the greatest of masterpieces a few decades or centuries later. And how annoying it is to have been, *a posteriori*, the one who hadn't understood genius, or hadn't even sensed it!

Discovering Beethoven's last three sonatas is not just an agreeable experience for the listener. It is so much more than that. It also obliges us to rethink how we listen, to begin to imagine other methods of judgement, or again to find ourselves meditating on the role of the artist in his society or in his time.

MICROCOSM

Subst. World in reduction, entity, ensemble forming a unity.
(Trésor de la Langue Française)

When I listen to Beethoven's last three piano sonatas I have the feeling I'm entering a particular world. On each successive listening I discover something different, a new aspect. Each interpreter who gives me access to this music opens my eyes to new ground. I can set my mind on contemplating the strange, sublime formal architectures constructed by the composer. I can also be carried away by such purely pianistic virtuosity deployed in these sonatas. I can also imagine all sorts of orchestral sonorities that the master possibly heard while writing these notes, just as I can contemplate his perfect exploitation of the sonority of the piano itself. I can be moved by the lyricism and hypersensitive poetry of these works, while also admiring the application of an implacable, superior intellect. I can smile at touches of humour, vibrate with the most living joy, or again sink into metaphysical abysses of unequalled depth. Nobody should feel excluded when contemplating these works. Lovers of rhythm will find their joy and delight, those who cherish beautiful tunes will not only be well pleased but also stimulated by new reflections, while those minds that rejoice in finding themselves on an astonishing harmonic journey will be satisfied beyond all their expectations. How important it is to accept being filled with the real, without necessarily understanding or even perceiving it, in order to create a world that is so rich and complete!

It is a world that is also enriched by its entire artistic past. In themselves these sonatas seem to tell the whole story of Beethoven's oeuvre and a whole swath of the history of western music. Thus we find theme and variation form – as the finales of opus 109 and 111 –, transporting us back as far as the art of dancing and improvising in the 16th century. Beethoven's variations are a valuable lesson about this glorious past (notably in the variations on the sarabande theme of opus 109) as well as opening up new paths to explore, which a Brahms, for example, was happy to follow. They remind us what a master Beethoven was in the art of variation, one of the greatest achievements

of which, his *Diabelli Variations*, were completed just shortly after he had written these three sonatas. Listening to these sonatas inevitably makes one want to listen to the other cycles of variations he composed, to go and see what his predecessors had done – including the fabulous Frescobaldi or C.P.E. Bach – and what his successors were to do with the form.

We are also given a history lesson in contrapuntal writing – notably in the form of the fugue – taking us back to the limits of the Renaissance, passing from Beethoven to Bach, and from Bach to Gombert or to Josquin des Prés. So many masters of counterpoint who, far from seeing these compositional skills as artifice or dry scholarly language, on the contrary drew on them as an endless source of inspiration and vitality. As part of his development, a movement in itself, Beethoven never ceased, throughout his work, to explore every possibility of integrating this ancient compositional practice into the language of his time. While opus 110 proposes an incomparably radical solution – two fugues, the second on the inverted subject of the first, flanked with a recitative and two ariosos – opus 111, on the other hand, manages in its first movement to integrate a fugue perfectly into sonata form. After Beethoven not a single Romantic composer could escape the fugue!

Recitative and arioso are terms that are not at all common in the domain of the piano sonata. Now, the three sonatas are peppered with indications and compositional techniques that refer to vocal music. While we know that Beethoven was not really at ease with opera, he is now seized with operatic outbursts in these three works, seeking to make the piano sing beyond its material limits. Thus, in seeking to imitate the spun-out sounds of the voice, capable of swelling in a broad crescendo before falling back into the most imperceptible of murmurs, doesn't he write no fewer than 26 repeated A naturals in the recitative of the finale of opus 110! It is up to the pianists to work out how to make their instruments produce a vibrant, continuous line worthy of an operatic soprano! Just as opera is present in the sonatas, so is the intimate world of the Lied too: doesn't the theme of the variations making up the finale of opus 109 make one want to listen again to the song cycle *An die ferne Geliebte* which Beethoven had completed some four years earlier? The voice, man's first instrument, the most natural, the most readily available, also harks back

to the nursery rhymes and other popular airs that Beethoven never scorned. Thus one can hear rising out of the second movement of opus 110 the humorous words of a Silesian song "*Ich bin liederlich, du bist liederlich...*" (I am dissolute, you are dissolute). *Volkslied* and *Kunstlied*. Some years later Mahler would make the aesthetic confrontation between folksong and art song into the very basis of his musical language.

"Klagender Gesang, *arioso dolente*", the lament in the finale of opus 110 seems to have absorbed several centuries of the musical expression of melancholy, from Renaissance *déplorations* to baroque *lamenti*: descending melodic movements covering an interval of a minor 6th, weighty polyphony with its six flats in the key signature and a seventh flat added as an accidental, like the seven sorrows of the Virgin... When it returns after the first fugue, the lament is even more plaintive, the vocal line interrupted with rests, the flow breathless: "Ermattet, klagend, *perdendo le forze, dolente*" ("exhausted, lamenting, losing all strength, sorrowful") Beethoven has nothing to envy of the lamentations of a Roland de Lassus or a Monteverdi.

And what is one to make of the trills in opus 109 and 111? Coming as they do from baroque ornamentation, the art of improvised diminution, devised as a means of prolonging the sound on a harpsichord, in Beethoven's hands trills become constitutive elements of the formal architecture of the piece, the fruits of rhythmic diminution and of an extreme process of thematic liquidation. Since the pianoforte no longer requires this artificial means of prolonging the sound, the role of the ornament is changed: how could the trill henceforth be conceived merely as a secondary or *ad libitum* element?

This list could be continued ad infinitum, as these sonatas also bring to mind – for example with the four-part writing at the beginning of opus 110 – the noble history of the string quartet in which Beethoven's hold a choice place, as he left his successors speechless at the idea of trying to compete with such masterpieces. But there is perhaps one more element of music history that simply must be mentioned: that of sonata form. Being intimately connected with the history of tonality, and conceived as a sort of architecture in a world made of sounds, the pillars of which are their harmonic functions, sonata form is one of Beethoven's favourite fields of play. He navigates in it with disconcerting ease, to the point that, in these last sonatas, he seems to be improvising edifices that no other mind, however brilliant, could have thought up. Thus he contrives to let us

enter the form with the feeling of having already gone through long developments and then, a few bars after what is another thematic exposition, he brings us to distortions of theme that no other composer would have dared, even after pages and pages of development. And then the development actually comes. And, against all expectation, it is disconcertingly brief! It hardly develops at all! Look at the development of the first movement of opus 110: sixteen bars in which he enunciates the first six notes of his first theme, transposing them in a banal harmonic progression. One would surely be failed for less than that in a conservatory composition class! Sonata form had been heard so often, and was so predictable, that Beethoven could distort it at will without destroying its identity. It is because he touched the very essence of the form, because he managed to liberate its fundamental characteristic features, that he could play with it without ever being in danger of destroying it completely. Beethoven is such a master of the form that he can distort it, laugh and play with it, shorten it, and even dispense with it. He is the creator. Respecting his own laws. A demiurge. What a challenge for the composers who came after him to have to write in this same formal archetype! And yet, having finished with writing sonatas for the piano, Beethoven went on to write *Six Bagatelles*, published in 1825 with the opus number 126, showing his successors that a new way was possible, that of a sort of poetic snapshot, a small-scale form unified in a cycle. However, the spirit of the bagatelle, of this "*petit rien*", was already present in the last three sonatas, notably in the contrasts and ruptures in the fast movement of opus 110. Listen to these *Bagatelles*, which though much less well known, are nonetheless sublime!

Getting to know these sonatas is to feel the need to know the whole *oeuvre* of the composer and to plunge into the history of music. They are an invitation to discover pre- and post-Beethoven, just as they make it necessary to listen to all of his sonatas, then all his other works for piano, as well as his quartets, his vocal music (the *Missa solemnis* dates from the same period as the composition of the last three sonatas), his symphonies (notably the ninth, on which Beethoven was working in the same years), his Lieder, his chamber music (isn't that a theme from the minuet of his *Sonata for violin and piano op.30 no.3* that is heard at the fifth bar of opus 110?), and of his only opera *Fidelio*. Contact with these sonatas is such extraordinarily good luck... that of still having a multitude of masterpieces to savour, and whole worlds still to explore.

PERFECTION

Subst. Quality, state of that which has attained its fullness, of what has been followed through to its end, of what has reached completion.

Quality, state of that which fully realizes the expected characteristics, of that which corresponds to an ideal norm.

(Trésor de la Langue Française)

In the earliest systems of rhythmic notation that emerged around the 13th century, the term perfection designated ternary rhythm, the uneven division of time, represented by a perfect circle in the score. *Tempus perfectum*, perfect time. In contrast, binary rhythm, imperfect division of time, was indicated with the time signature of an imperfect circle that is open, incomplete.

In Zen Buddhism, the calligraphed circle “*ensō*” notably symbolizes awakening, the circle of the infinite, a form of perfection – which however is not felt as geometric perfection.

* * *

Three sonatas. Written in one and the same momentum. At that time it was still the convention to publish symphonies, quartets and sonatas as a group, usually of three or six. Beethoven did not choose to do so for his last three sonatas. It must be said that he very often departed from this custom of publishing works by group, which was still in practice at the time. Each work is a world in itself. It deserves its own particular place, shared with none other. However the sonatas opus 109, 110 and 111 exhibit similarities of intention that it is difficult to ignore, and even if Beethoven (or his editors) did not choose to publish them together, they do in their way form a group, a triptych even. A cycle. The notion of the cycle was a matter of considerable interest for the composers who came after Beethoven: how to unify music that had traditionally been conceived

separately? Beethoven showed them the way with what can be considered as the first Lieder cycle in the history of music, *An die ferne Geliebte*, but in seeking to link the different sections of a single work; creating a coherent world beyond the traditional dividing up into movements, and spreading his architectural vision over the whole work.

The opus 110 sonata is the most clearly cyclical of the three. From one movement to another there is no end to the number of allusions that the listener picks up on each hearing, with different degrees of clarity and allusiveness. With the very obvious return of the opening theme, the first movement is connected to the last as if by a sort of subterranean thread. The theme enunciated in the very first bars of the work becomes the subject of the first fugue in the third movement, which, in its turn inverted, becomes the subject of the second fugue. At this point Beethoven can show off his talent as a contrapuntist by having the original subject heard with the rhythms diminished, at the same time as its inversion with the rhythms augmented: fascinating, this world of art which makes it possible to play with chronology, to play with time that passes, and with the irreversible changes that its passing provokes!

The sublime lament sung twice in the finale (*Arioso dolente*) is of a breathtakingly sad beauty. But would it have the same effect if our brain hadn't already encountered it, almost unconsciously, a few moments before? The first seven notes of the second movement also covered a descending minor 6th, as in the lament. But in the second movement our mind had only been struck by the playful character of this strange scherzo in duple time with its allusion to the popular song "*Ich bin liederlich, du bist liederlich...*" (I am dissolute, you are dissolute...)! And yet lamenting, exhaustion, and pain were already germinating in this vigorous movement. And when we come to the place at which sadness is expressed, when it can no longer be held back, it will hark back to the moment of innocence in the scherzo, thus making the sadness feel even more cruel.

But it is not only the themes that come and go in this work. Sometimes this happens with other elements that seem insignificant at first. Thus, after the first theme of the sonata has been enunciated (the future subject of the fugue) and after the statement of a theme taken from the minuet of his own *Sonata for violin and piano op.30 no.3*, Beethoven gives us several bars of a thematic arpeggios in thirty-second notes (demisemi-quavers). At this point one is inclined to

say that this is one of those oddities that one finds in late Beethoven, lost in his deafness, with no regard for what falls easily on the ear, sometimes to the point of losing the listener completely. Has he simply forgotten to include the theme, since at the moment of the recapitulation these same arpeggios are no more than the accompaniment to the first theme? One can only smile at the composer's little joke in giving the exposition theme and its accompaniment separately! And then the listener forgets about that... It is only at the very end of the work, after hearing all sorts of developments, fugal entries, thematic liquidations, that the listener realizes that these arpeggios actually correspond in their final stage of development (or of decomposition) to the first theme, *alias* the subject of the final fugues. At that point the miracle is made clear: the theme and its accompaniment are simply one and the same thing, at different ages, at different stages of their evolution.

Three unified movements which become inseparable, with this interplay of cross-references. One is tempted to look for the same cyclic process throughout the three sonatas, as they seem to share so many of the same formal and aesthetic preoccupations. Let us consider theme and variations: Beethoven responds to the formal challenge twice, in opus 109 and in opus 111, choosing two different solutions. In opus 109, each variation has a different tempo, metre, or character. In the last variation, on the other hand, the rhythm diminishes to the point of saturation, to the disappearance of any idea of melody and rhythm with a trill that covers 24 bars (unheard of!), before the return of the theme, *da capo*. This trill from opus 109 rumbles, still measured, at the beginning of opus 111, announcing right from the first movement what the final variations will deploy. Here, contrary to opus 109, the variations run one into the other without any change in pulse or tempo, but within this stable framework the note values never stop diminishing, leading to the inevitable: the long trill at the end. Did Beethoven want to extend what he had studied in the final variation of opus 109 to the whole cycle of variations in opus 111?

These back and forth from one sonata to another are legion. The question of contrapuntal writing arises in the three works (variation V in opus 109, the finale of opus 110 and the first movement of opus 111), as well as that of sonata form, particularly in the first movements. The three works all find a way of bringing a vocal element to the sonata, and all three reveal an attempt to make an

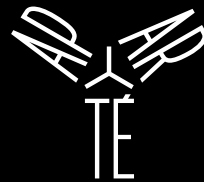
instrument sing, that is made of keys and strings that are all separate from one another. Again all three make use of the newly extended range of the instrument, making the notion of space a constituting element of the musical argument. Beethoven searches, works, and asks himself questions. He answers them, in different ways, in these three sonatas. To listen to these sonatas is to have the privilege of being able to enter a creator's laboratory, to peek over his shoulder while he casts his notes onto the paper, to understand that genius is also an aptitude for work and searching.

Three sonatas. Three movements. The last sonata is out of place in this kingdom of perfection as it only has two movements. Imperfection, a gap unfilled? Many litres of ink were to flow about this lack of a third movement in Beethoven's final sonata! How exciting it is to read all these multiple interpretations, which, in passing, tell us more about their own authors than about Beethoven; for example Hans von Bülow invoking Hinduism to explain the inexplicable: "The suffering and pain that assail all beings caught in the wheel of metamorphoses... make way in the second part of the sonata to the sentiment of Nirvana which is the dilution of non-being."¹ How tempting it is to believe in this biographical anecdote (which is, by definition, untrustworthy) according to which Beethoven is meant to have replied to his publisher's pressing questions: "I didn't have time to write a third movement"! Beethoven pressed for time, pressed for money. Beethoven the mortal. And why not also deduce that Beethoven was not only gifted with a powerful intellect but that, as a great improviser, he knew how to trust his own instinct, to let himself be carried along by music itself: perhaps he had intended a third movement, but as he wrote the final note of the last variation, he immediately realised that it wasn't possible to add to it? The truth is no doubt lost for ever... but instead of regretting it, shouldn't one rather rejoice? So many fine words written, so many finely elaborated thoughts, so many exciting analyses to read that would otherwise not have existed!

1 Quoted by François-René Tranchefort, *Le Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris 1987, Fayard.

Is the figure 3 the objective expression of perfection? Surely not. But everything that the human mind has been able to imagine or write on this subject is worthy of the greatest interest. Speculations, scientific observations, arts meeting each other in the creation of an exciting world made of symbols, signs and forms. All exegesis of the original object is surely vain, but without it would it have continued to please, to fascinate, to live?

By Nancy Rieben



all our catalogue on
apartemusic.com