



BEETHOVEN
THE COMPLETE SONATAS
RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

THE COMPLETE PIANO SONATAS

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

*The works included here were composed between 1783 and 1822,
a period during which the fortepiano underwent great changes.
These recordings mirror this development in that they feature three
different instruments, all made by Paul McNulty after original fortepianos by*

Johann Andreas Stein 1788 (Disc 9)

Walter & Sohn c. 1802 (Discs 1–5)

Conrad Graf c. 1819 (Discs 6–8)

(see details on pp. 146–148)

Total playing time: 10h 54m 22s

DISC 1 [81'04]

SONATA NO. 1 IN F MINOR, Op. 2 No. 1 (1793–95)

16'10

Dedicated to Joseph Haydn. First Edition: Artaria, Vienna 1796

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 3'19 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 5'01 |
| 3 | III. Menuetto. <i>Allegretto</i> | 3'27 |
| 4 | IV. <i>Prestissimo</i> | 4'11 |

SONATA NO. 2 IN A MAJOR, Op. 2 No. 2 (1793–95)

22'33

Dedicated to Joseph Haydn. First Edition: Artaria, Vienna 1796

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro vivace</i> | 6'45 |
| 6 | II. <i>Largo appassionato</i> | 5'54 |
| 7 | III. Scherzo. <i>Allegretto</i> | 3'21 |
| 8 | IV. Rondo. <i>Grazioso</i> | 6'19 |

SONATA NO. 3 IN C MAJOR, Op. 2 No. 3 (1793–95)

26'44

Dedicated to Joseph Haydn. First Edition: Artaria, Vienna 1796

- | | | |
|----|------------------------------|-------|
| 9 | I. <i>Allegro con brio</i> | 10'24 |
| 10 | II. <i>Adagio</i> | 7'36 |
| 11 | III. Scherzo. <i>Allegro</i> | 3'00 |
| 12 | IV. <i>Allegro assai</i> | 5'26 |

Disc 1

SONATA No. 19 IN G MINOR, Op. 49 No. 1 (1797?)

6'55

First edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1805

- 13 I. *Andante* 3'53
- 14 II. Rondo. *Allegro* 2'58

SONATA No. 20 IN G MAJOR, Op. 49 No. 2 (1795)

7'47

First edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1805

- 15 I. *Allegro, ma non troppo* 4'43
- 16 II. *Tempo di Menuetto* 3'00

DISC 2 [81'35]

SONATA NO. 4 IN E FLAT MAJOR, Op. 7 (1796–97)

28'52

Dedicated to Countess Barbara Keglevics. First Edition: Artaria, Vienna 1797

- | | | |
|----------|---|------|
| 1 | I. <i>Allegro molto e con brio</i> | 8'26 |
| 2 | II. <i>Largo, con gran espressione</i> | 8'18 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 5'12 |
| 4 | IV. Rondo. <i>Poco allegretto e grazioso</i> | 6'37 |

SONATA NO. 5 IN C MINOR, Op. 10 No. 1 (1795–98)

17'10

Dedicated to Countess Anna Margarete von Browne. First Edition: Eder, Vienna 1798

- | | | |
|----------|---|------|
| 5 | I. <i>Allegro molto e con brio</i> | 5'19 |
| 6 | II. <i>Adagio molto</i> | 7'12 |
| 7 | III. Finale. <i>Prestissimo</i> | 4'28 |

SONATA NO. 6 IN F MAJOR, Op. 10 No. 2 (1795–98)

11'37

Dedicated to Countess Anna Margarete von Browne. First Edition: Eder, Vienna 1798

- | | | |
|-----------|------------------------------|------|
| 8 | I. <i>Allegro</i> | 5'54 |
| 9 | II. <i>Allegretto</i> | 3'21 |
| 10 | III. <i>Presto</i> | 2'14 |

Disc 2

SONATA No. 7 IN D MAJOR, Op. 10 No. 3 (1795–98)

22'35

Dedicated to Countess Anna Margarete von Browne. First Edition: Eder, Vienna 1798

- | | | |
|-------------|-------------------------------|------|
| [11] | I. <i>Presto</i> | 7'13 |
| [12] | II. <i>Largo e mesto</i> | 8'43 |
| [13] | III. Menuetto. <i>Allegro</i> | 2'40 |
| [14] | IV. Rondo. <i>Allegro</i> | 3'44 |

SONATA NO. 8 IN C MINOR, Op. 13, 'PATHÉTIQUE' (1797–98)

18'00

Dedicated to Prince Carl von Lichnowsky. First edition: Hoffmeister, Vienna 1799

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Grave – Allegro di molto e con brio</i> | 8'28 |
| 2 | II. <i>Adagio cantabile</i> | 4'48 |
| 3 | III. Rondo. <i>Allegro</i> | 4'39 |

SONATA NO. 9 IN E MAJOR, Op. 14 No. 1 (1797?)

12'13

Dedicated to Baroness Josefa von Braun. First edition: Mollo, Vienna 1799

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 5'43 |
| 5 | II. <i>Allegretto</i> | 3'07 |
| 6 | III. Rondo. <i>Allegro commodo</i> | 3'16 |

SONATA NO. 10 IN G MAJOR, Op. 14 No. 2 (1797?)

14'37

Dedicated to Baroness Josefa von Braun. First edition: Mollo, Vienna 1799

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 6'26 |
| 8 | II. <i>Andante</i> | 4'35 |
| 9 | III. Scherzo. <i>Allegro assai</i> | 3'30 |

Disc 3

SONATA No. 11 IN B FLAT MAJOR, Op. 22 (1800)

23'36

Dedicated to Count von Browne. First edition: Hoffmeister, Leipzig 1802

- | | | |
|-----------|---|------|
| 10 | I. <i>Allegro con brio</i> | 7'29 |
| 11 | II. <i>Adagio con molto espressione</i> | 6'53 |
| 12 | III. Minuetto | 3'13 |
| 13 | IV. Rondo. <i>Allegretto</i> | 6'48 |

DISC 4 [73'38]

SONATA NO. 12 IN A FLAT MAJOR, Op. 26 (1800–01)

18'21

Dedicated to Prince Carl von Lichnowsky. First Edition: Cappi, Vienna 1802

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Andante con variazioni</i> | 7'18 |
| 2 | II. <i>Scherzo. Allegro molto</i> | 2'41 |
| 3 | III. <i>Marcia funebre sulla morte d'un Eroe</i> | 5'52 |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> | 2'25 |

SONATA NO. 13 IN E FLAT MAJOR, Op. 27 No. 1 (1800–01)

14'54

SONATA QUASI UNA FANTASIA

Dedicated to Princess Josephine von Liechtenstein. First Edition: Cappi, Vienna 1802

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. <i>Andante – Allegro (attacca)</i> | 5'00 |
| 6 | II. <i>Allegro molto e vivace (attacca)</i> | 1'53 |
| 7 | III. <i>Adagio con espressione (attacca)</i> | 2'46 |
| 8 | IV. <i>Allegro vivace – Presto</i> | 5'14 |

SONATA NO. 14 IN C SHARP MINOR, Op. 27 No. 2 (1801)

14'31

SONATA QUASI UNA FANTASIA, 'MONDSCHHEIN'

Dedicated to Countess Giulietta Guicciardi. First Edition: Cappi, Vienna 1802

- | | | |
|----|--------------------------------------|------|
| 9 | I. <i>Adagio sostenuto (attacca)</i> | 5'49 |
| 10 | II. <i>Allegretto</i> | 2'04 |
| 11 | III. <i>Presto agitato</i> | 6'38 |

DISC 4

SONATA No. 15 IN D MAJOR, Op. 28, 'PASTORALE' (1801)

24'42

Dedicated to Joseph Edlem von Sonnenfels. First Edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1802

- | | | |
|-----------|---|-------|
| 12 | I. <i>Allegro</i> | 10'22 |
| 13 | II. <i>Andante</i> | 7'12 |
| 14 | III. Scherzo. <i>Allegro vivace</i> | 2'14 |
| 15 | IV. Rondo. <i>Allegro ma non troppo</i> | 4'50 |

SONATA NO. 16 IN G MAJOR, Op. 31 No. 1 (1802)

23'14

First Edition: Nägeli, Zurich 1803

- | | | |
|-----|-------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro vivace</i> | 6'38 |
| [2] | II. <i>Adagio grazioso</i> | 10'02 |
| [3] | III. Rondo. <i>Allegretto</i> | 6'28 |

SONATA NO. 17 IN D MINOR, Op. 31 No. 2, 'DER STURM' (1802)

22'18

First Edition: Nägeli, Zurich 1803

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [4] | I. <i>Largo – Allegro</i> | 8'29 |
| [5] | II. <i>Adagio</i> | 7'47 |
| [6] | III. <i>Allegretto</i> | 5'53 |

SONATA NO. 18 IN E FLAT MAJOR, Op. 31 No. 3 (1802)

21'13

First Edition: Nägeli, Zurich 1804

- | | | |
|------|---|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 8'21 |
| [8] | II. Scherzo. <i>Allegretto vivace</i> | 4'50 |
| [9] | III. Menuetto. <i>Moderato e grazioso</i> | 3'37 |
| [10] | IV. <i>Presto con fuoco</i> | 4'16 |

DISC 6 [73'04]

SONATA NO. 21 IN C MAJOR, Op. 53, 'WALDSTEIN' (1803–04) 22'41

Dedicated to Count Ferdinand von Waldstein. First Edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1805

- [1] I. *Allegro con brio* 9'59
- [2] II. *Introduzione. Adagio molto (attacca subito il Rondo)* 3'29
- [3] III. *Rondo. Allegretto moderato – Prestissimo* 9'10

SONATA NO. 22 IN F MAJOR, Op. 54 (1804) 9'38

First Edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1806

- [4] I. *In Tempo d'un Menuetto* 4'52
- [5] II. *Allegretto – Più Allegro* 4'44

SONATA NO. 23 IN F MINOR, Op. 57, 'APPASSIONATA' (1804–05) 20'55

Dedicated to Count Franz von Brunsvik. First Edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1807

- [6] I. *Allegro assai* 8'20
- [7] II. *Andante con moto (attacca l'Allegro)* 5'13
- [8] III. *Allegro ma non troppo – Presto* 7'16

SONATA NO. 24 IN F SHARP MAJOR, Op. 78 (1809) 9'40

Dedicated to Countess Therese von Brunsvik. First Edition: Clementi, London 1810

- [9] I. *Adagio cantabile – Allegro ma non troppo* 7'00
- [10] II. *Allegro vivace* 2'37

DISC 6

SONATA NO. 25 (SONATINE) IN G MAJOR, Op. 79 (1809)

8'41

First Edition: Clementi, London 1810

- | | | |
|-------------|-------------------------------|------|
| [11] | I. <i>Presto alla tedesca</i> | 4'35 |
| [12] | II. <i>Andante</i> | 2'08 |
| [13] | III. <i>Vivace</i> | 1'58 |

SONATA NO. 26 IN E FLAT MAJOR, Op. 81a (1809–10) 15'32

‘DAS LEBEWOHL’

Dedicated to Archduke Rudolph von Habsburg. First Edition: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1811

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. Das Lebewohl (Les Adieux)
<i>Adagio – Allegro</i> | 6'47 |
| [2] | II. Abwesenheit (L’Absence)
<i>Andante espressivo (In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck)</i> | 3'30 |
| [3] | III. Das Wiedersehen (Le Retour)
<i>Vivacissimamente (Im lebhaftesten Zeitmaße)</i> | 5'13 |

SONATA NO. 27 IN E MINOR, Op. 90 (1814) 12'16

Dedicated to Count Moritz von Lichnowsky. First Edition: Steiner, Vienna 1815

- | | | |
|-----|--|------|
| [4] | I. <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> | 4'56 |
| [5] | II. <i>Nicht zu geschwind und sehr singbahr vorgetragen</i> | 7'19 |

SONATA NO. 29 IN B FLAT MAJOR, Op. 106 (1817–18) 40'30

‘GROSSE SONATE FÜR DAS HAMMERKLAVIER’

Dedicated to Archduke Rudolph von Habsburg. First Edition: Artaria, Vienna 1819

- | | | |
|-----|---|-------|
| [6] | I. <i>Allegro</i> | 10'33 |
| [7] | II. Scherzo. <i>Assai vivace</i> | 2'24 |
| [8] | III. <i>Adagio sostenuto (Appassionato e con molto sentimento)</i> | 15'47 |
| [9] | IV. <i>Largo – Allegro risoluto – Fuga a tre voci, con alcune licenze</i> | 11'40 |

SONATA NO. 28 IN A MAJOR, Op. 101 (1816) 18'37

Dedicated to Baroness Dorothea Ertmann. First Edition: Steiner, Vienna 1817

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. <i>Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung</i>
<i>(Allegretto, ma non troppo)</i> | 3'32 |
| [2] | II. <i>Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla Marcia)</i> | 5'28 |
| [3] | III. <i>Langsam und sehnsuchtsvoll</i>
<i>(Adagio, ma non troppo, con affetto)</i> | 2'37 |
| [4] | IV. <i>Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro)</i> | 6'50 |

SONATA NO. 30 IN E MAJOR, Op. 109 (1820) 16'20

Dedicated to Maximiliane von Brentano. First Edition: Schlesinger, Berlin 1821

- | | | |
|-----|--|-------|
| [5] | I. <i>Vivace, ma non troppo</i> | 3'12 |
| [6] | II. <i>Prestissimo</i> | 2'10 |
| [7] | III. <i>Gesangvoll, mit innigster Empfindung</i>
<i>(Andante molto cantabile ed espressivo)</i> | 10'53 |

SONATA NO. 31 IN A FLAT MAJOR, Op. 110 (1821–22) 18'09

First Edition: Schlesinger, Berlin 1822

- | | | |
|------|--|-------|
| [8] | I. <i>Moderato cantabile molto espressivo</i> | 5'45 |
| [9] | II. <i>Allegro molto</i> | 2'03 |
| [10] | III. <i>Adagio ma non troppo – Fuga: Allegro ma non troppo</i> | 10'11 |

SONATA No. 32 IN C MINOR, Op. 111 (1821–22)

22'55

Dedicated to Archduke Rudolph von Habsburg. First Edition: Schlesinger, Berlin 1823

11 I. *Maestoso – Allegro con brio ed appassionato*

8'12

12 II. *Arietta (Adagio molto semplice e cantabile)*

14'34

3 SONATAS, WoO 47 ('KURFÜRSTEN' SONATAS) (1783)

Dedicated to Archduke Maximilian Friedrich. First Edition: Bossler, Speyer, Bonn 1783

NO. 1 IN E FLAT MAJOR

12'16

- [1] I. *Allegro cantabile* 4'23
- [2] II. *Andante* 5'24
- [3] III. *Rondo vivace* 2'25

NO. 2 IN F MINOR

10'33

- [4] I. *Larghetto maestoso – Allegro assai* 3'45
- [5] II. *Andante* 3'51
- [6] III. *Presto* 2'55

NO. 3 IN D MAJOR

18'05

- [7] I. *Allegro* 6'23
- [8] II. *Menuetto sostenuto* – [6 variations] 7'23
- [9] III. *Scherzando. Allegro, ma non troppo* 4'11

ZWEI SÄTZE EINER SONATINE, WoO 50 (c. 1789–91?)

2'14

Dedicated to Franz Wegeler. Published posthumously

- [10] I. 1'34
- [11] II. *Allegretto* 0'38

Disc 9

2 LEICHTE SONATINEN, KINSKY-HALM ANH. 5 (c. 1790–92?)

Attributed. Published posthumously

No. 1 IN G MAJOR

3'37

12 I. *Moderato*

1'31

13 II. Romanze

2'05

No. 2 IN F MAJOR

5'01

14 I. *Allegro assai*

2'43

15 II. Rondo. *Allegro*

2'17

ZWEI STÜCKE FÜR KLAVIER (ORPHIKA) (c. 1794–96?)

7'29

'LEICHTE SONATE', WoO 51

Dedicated to Eleonore von Breuning. Published posthumously

16 I. *Allegro*

4'49

17 II. *Adagio*

2'38

The present recordings of Beethoven's piano sonatas are part of Ronald Brautigam's ongoing 15-disc traversal of the composer's complete music for solo piano, and are also available as separate discs, originally released as volumes 1–9 between 2004 and 2010. Other releases in the series include:



Vol. 10: 'Für Elise' – Complete Bagatelles
(BIS-1882 SACD)



Vol. 11: 'Eroica' – Variations 1796–1802
(BIS-1673 SACD)



Vol. 12: 'Venni amore' – Variations 1782–1795
(BIS-1883 SACD)



Vol. 13: 'The Rage Over a Lost Penny' –
Rondos & Klavierstücke (BIS-1892 SACD)

In November 1792 **Ludwig van Beethoven** – almost twenty-two years of age – moved from Bonn, his home town, to the musical capital of the world of his day: Vienna. There he was to ‘receive the spirit of Mozart out of the hands of Haydn’, as his early protector, Count Ferdinand Ernst von Waldstein wrote in the farewell album given to the composer by his friends in Bonn. Five years earlier Beethoven had already had the opportunity to receive the spirit of Mozart out of the composer’s own hands, for he had visited him in Vienna in 1787. Beethoven had hoped to study with his idol but, because his mother fell ill, he returned to Bonn – in time to sit at her deathbed. His first visit to Vienna lasted just two weeks, and he probably met Mozart only once. Not much is known about their meeting, but it seems that Beethoven had been accepted as a pupil. By November 1792, however, Mozart had been dead for almost a year.

If Beethoven was ever prepared to receive the spirit of someone else – even such an interesting spirit as Mozart’s – remains in doubt. His pride and wilfulness are legendary and, as early as 1787, Beethoven already knew what his own genius was worth. Mozart’s music was probably more important to Beethoven than his spirit, and what he found worthwhile in Mozart’s music had already become part of his own musical personality through the study of the scores of the Viennese master. Even before 1787 he had incorporated Mozart’s long-range harmonic control as well as Haydn’s ability to build large forms out of short motifs – in a technical sense the main influences of his great predecessors which are visible throughout his entire œuvre. In essence, everything that characterizes Beethoven’s music up to his last works may already be found in what he produced in Bonn – as proven by the three ‘Kurfürsten’ sonatas that he wrote when he was about twelve years old [on Disc 9]. When Beethoven moved to Vienna he was more or less completely formed as an artist, with a work list that may have included as many as a hundred pieces – the exact quantity is not known.

What the young composer in 1792 hoped to learn from Haydn was technical skills: Beethoven felt he could develop his knowledge of counterpoint, but Haydn proved to be a poor teacher. Apart from the lessons he gave to Beethoven, he hadn't done much teaching – probably for the same reason that Beethoven himself never would have a serious pupil in composition. Like Beethoven, Haydn was possibly too much of an artist to teach technical skills. Many of the exercises he gave Beethoven still exist, and they show that Haydn left numerous mistakes uncorrected. Beethoven 'studied' for about a year under Haydn, but in secret he also took lessons from renowned counterpoint teachers such as Schenk and Albrechtsberger, both craftsmen rather than composers.

Beethoven was so devoted to his studies that he didn't compose much in his first year in Vienna. He did, however, establish himself in musical circles. He made an overwhelming impression as a pianist and improviser, and made all the aristocratic friends he needed to promote his career. In later life Beethoven was once arrested and mistaken for being a tramp, but in his early Viennese days he seems to have been a showy dresser – with, according to his friends, rather odd ideas about how to match colours. He gave piano lessons to many aristocratic ladies – commercial teaching is quite different from giving artistic training. He took dancing lessons and surprised his friends with his inability to translate his sense of rhythm into physical movement; he shocked his dancing partners with his brusque manner of flinging them around.

When the **Sonatas Nos 1–3, Op. 2**, were printed in 1796, Beethoven was not only known as a performer, but was also considered to be the most promising young composer in Vienna. His three piano trios, Op. 1, published a little earlier, had been highly regarded and Beethoven had performed the sonatas from manuscript with great success at one of the Friday morning concerts at the palace of Prince Carl von Lichnowsky (Beethoven was living there at the time as a perma-

nent guest of the Prince and his wife). Haydn was in the audience and insisted that Beethoven dedicate the new pieces to him. Beethoven did so only reluctantly, stating privately that he had ‘nie etwas gelernt’ (‘never learned anything’) from Haydn.

Beethoven clearly wrote these three sonatas with the aim of impressing – both as a composer and as a pianist. They are much more virtuosic than Haydn’s and Mozart’s pieces in this genre, and are intended for concert performance, unlike the sonatas of the older masters which were rather meant as domestic music for amateurs. Haydn was not a great pianist, and the only mature keyboard works Mozart performed in public were his piano concertos. All three sonatas are on a much grander scale than those of Haydn and Mozart, with four movements instead of the customary three, and contain some of the most difficult passages in all of Beethoven’s piano music.

In a musical sense both Mozart and certainly Haydn left their mark, but maybe even more these sonatas are influenced by the piano works of Clementi and Dussek. Both were younger composers, writing in the new virtuosic style stimulated by the private concerts and improvising contests that were then fashionable at the numerous house concerts of members of the Viennese nobility. Above all, however, Beethoven’s own genius and the idiosyncrasies of his own musical personality emerge prominently in the music. Although there is not much that is really new in the way Beethoven used the musical idiom of his time, his sense of momentum and the characteristic rhythmic accents on the off-beat stand out.

This music may sound wild on occasion, but everything still remains within the boundaries of convention. The first theme of the first sonata is obviously modelled on the famous ‘rocketing’ openings favoured by the composers of the Mannheim school. A personal touch is the twist sometimes taken by the end of the motif – a trick Beethoven must have found in Haydn’s music. What Beetho-

ven in fact did in these sonatas was mainly a matter of fusing together features that attracted him in the music of other composers. He only started changing the language of music after 1801, when he began to withdraw into himself as a result of the growing deafness that eventually forced him to focus exclusively on composing.

Sonatas No. 19 and No. 20, Op. 49, are in a completely different league from Op. 2. They are surely written for home performance by an amateur, and – exceptionally in Beethoven’s highly characteristic output – could almost have been attributed to a more old-fashioned, more craftsman-like contemporary of the composer. The ambition level of the music is not high, and the sonatas have an obvious tailor-made technical facility. It is not known for whom these charming, Mozartian pieces were intended.

The first of the two sonatas was probably written in 1797, whilst it is certain that the second was completed in 1795. That sonata uses a theme from the famous Septet, Op. 20 – a work Beethoven detested later in life, because it became much more famous than he thought it deserved. There is also material from Beethoven’s days in Bonn in these pieces. He had brought with him many sketches and unpublished pieces when he came to Vienna, and would draw upon these throughout most of his career. (In Op. 2 No. 1 he reused a theme from an unfinished symphony in C minor, and all three of the Op. 2 sonatas contain material from two unpublished piano quartets completed in Bonn.)

Beethoven must have agreed to make the Op. 49 sonatas public more for commercial reasons than for artistic ones. It may be that they were first offered to a publisher by his brother Karl, who took care of his affairs for a while. This could even have been done on Karl’s initiative and not Beethoven’s own. The first publisher to be approached turned the offer down in 1802; the two sonatas were finally issued in 1805 by the Bureau des Arts et d’Industrie in Vienna.

Beethoven's **Sonata No. 4 in E flat major, Op. 7**, is a first in many respects. It was the first of his sonatas to be published on its own, and not as a part of a collection of two or three pieces. It is the first (of many) dedicated to a lady. It is the first of his sonatas that earned itself a nickname – it is known as 'Die Verliebte' ('The Girl in Love') – and, most importantly, it is the first in which one can hear a musical personality with a unique character.

Beethoven wrote the piece for Barbara Keglevics, one of the many aristocratic young ladies to whom he gave piano lessons. The Viennese aristocracy loved music – many a count or prince had his own private orchestra – and music played a key role in most of their entertainment. The ability to sing or play the piano was almost a necessity for the ladies, and having been taught by a fashionable young and promising composer/pianist like Beethoven made the young countesses and princesses more eligible marriage partners.

Beethoven worked on the Op. 7 sonata in 1796 and 1797. He was twenty-six when he finished the piece. Countess Barbara was a teenager at that time. She and her family lived across the street from Beethoven's house. The story goes that he didn't always bother to get properly dressed when he came over in the morning for the piano lessons. He seems to have appeared wearing a morning robe, slippers and a peaked night-cap. Apparently this eccentric behaviour was not considered improper, but on the contrary added to Beethoven's star appeal. Only a decade or so earlier Haydn had had to appear in uniform before his employer, Prince Nikolaus Esterházy, to be informed what kind of music he had to produce for the soirée a few days later. Beethoven was never in service, however: right from his arrival in Vienna he was permitted to present himself as an Artist (with a capital 'A'), and right away he began promoting his image in the direction of the more or less God-like status that became the norm for Romantic artists of the nineteenth century.

Beethoven might have had a soft spot for Barbara, but his feelings shouldn't be taken too seriously. His student Ferdinand Ries described the young Beethoven as a hopeless flirt, turning his head at every more or less good-looking young girl they passed on their strolls through Vienna and embarrassing Ries by his continuous winking. In a letter to a friend, Ries stated that Beethoven never visited him more often than when he lived in a building next to a tailor who had three beautiful young daughters.

Although Beethoven seems to have referred to the Op. 7 sonata as 'Die Verliebte', this doesn't mean that he was expressing his feelings about the lady in question – or those of the lady herself. Moreover, it does not necessarily imply that Beethoven had a specific woman in mind when writing the work. It is more likely that he meant to give the performer some kind of clue about its atmosphere, and he certainly never proposed a subtitle for the work. It is the remarkable atmosphere and especially the personal way in which the Op. 7 sonata communicates its emotional content to the listener that sets the work apart.

The sonata is written in the mild key of E flat major and the music has a steady sort of easy-going walking pace. The 6/8 metre gives the first movement a leisurely motion, harmonies are always spaced in a way that gives the chord sonority, and there are no great conflicts in the melodic material. The strong off-beat accents so often used by Beethoven find no place here and, although this movement does contain one startling harmonic shift, all the other changes develop gradually.

This piece is not about conflict, and the structure is much less confined by the classical symmetrical building blocks than in the earlier sonatas. Of course one could associate the emotional character of this sonata with the peace one can find in happy – if not very passionate – love, but one might just as well relate what the music conveys with the repose that Beethoven found in his long

walks through the Viennese countryside he loved so much.

Music is never as specific as language, but it is the form of art that can reach deepest into the fundamental basic psychological layout of the human mind – and its non-specific nature has a lot to do with that. What was new in this sonata was the way in which Beethoven tried to use technical musical means psychologically to manipulate the minds of his listeners. In this focus on the emotional effect, this sonata is the first Romantic work he produced. Whereas in his first published set of sonatas he poured his own wilful passion into the classical structures of Haydn, in this sonata everything points forward to the grand late sonatas of Schubert (who was born in the year Beethoven finished his Op. 7).

Like the earliest of his works in this genre, **Sonatas Nos 5–7, Op. 10**, were published as a set, and especially the first two continue in the vein of the Op. 2 sonatas. The opening themes of Op. 2 No. 1 and the first sonata of Op. 10 both rocket upwards in the manner developed by the Mannheim composers, and the almost nondescript figure which sets everything in motion in the first movement of Op. 10 No. 2 is similar to the start of Op. 2 No. 3. (The rocket appeared again in the famous ‘Pathétique’ Sonata and, because of the obvious similarity of the fierce, driving rhythm with the opening of Op. 10 No. 1 and the shared key of C minor, the Op. 10 No. 1 sonata would later become known as the ‘Little Pathétique’.)

Beethoven’s sketchbooks contain all kinds of related material. Especially in the early stages of his career he used to write down a lot of what he came upon while improvising at the piano. In the early sketchbooks there is an abundance of motifs, themes, transitions, experimental harmonic progressions, key schemes and longer structural sketches that could be combined and worked into almost any piece he was working on. Until much later in his life, when his production slowed down, individual works can quite often be seen as different manifes-

tations of the raw material contained in the sketchbooks. Regularly ideas meant for one work would eventually find their place in another – one theme that was to have been incorporated in Op. 7 ended up in Op. 10 No. 3.

Similar connections could also easily develop given the fact that Beethoven always worked on different pieces at the same time. The Op. 10 sonatas were composed during the period 1795–98 which incorporates the months in 1796 and 1797 during he worked on his Op. 7. Even complete improvisations could become individual movements. The short *Presto* that concludes Op. 10 No. 2 is not purely a written-out improvisation, but it is probably quite close to some of the types of music Beethoven might have produced on the spot. It sounds like a demonstration of how skilfully Beethoven could develop a short, pregnant, simple motif without much planning in advance.

What sets the three Op. 10 sonatas apart from those of Op. 2 is the third piece in the set. This sonata in D major is appreciably longer than the other two, and although the first movement has a less personal emotional character than that of the Op. 7 sonata, it too breaks away from the classical sonata structure Beethoven inherited from his predecessors. The strict tonic-dominant relation between the first and the second theme is weakened by the introduction of a theme in a different key between the two. The second movement of this work is even more romantic and personal in character than Op. 7. This is about pain, and Beethoven did his utmost to communicate a deeply sombre mood.

The Op. 10 sonatas were again dedicated to a lady. Beethoven wrote them for Countess Anna Margarete von Browne, the wife of the half Irish, half Russian Count von Browne who was one of Beethoven's earliest protectors in Vienna. The Count sponsored Beethoven financially, and once gave him a horse as present: the poor animal was promptly forgotten by his new owner and had to be rescued from starvation by the composer's friends.

Disc 3

Beethoven had just turned twenty-seven when he came up with one of the most famous C minor chords in the history of classical music. The opening chord of the slow introduction of his **Sonata No. 8 in C minor, Op. 13, 'Pathétique'**, is of such legendary character that, if one plays only this chord, surprisingly many music lovers will recognize it. Today the combination of the daringly tight spacing in the low position, the dark C minor colour and the aggressive *forte-piano* dynamics may not seem as shocking as it was two centuries ago but it still gives the chord an individual character that is easily recognizable. The trick lies in the fact that all of these features add drama to the sound, giving it drive and the sense of wilful passion that we associate with Ludwig van Beethoven, both the man and his music.

There is little pathos in the 'Pathétique' Sonata. Beethoven had nothing to do with the title and he would surely have been offended if he had heard somebody use it. Sentimentality is as foreign to Beethoven's music as are the Romantic, Biedermeier connotations of the word *pathétique*. The Op. 13 sonata is about passion and conflicting emotions – and the first bar expresses it all in miniature. The thundering opening chord is immediately questioned by a soft, rising phrase. Nothing is resolved in the repeated gestures that follow in the next few bars. On the contrary, the conflict is intensified by the diminished harmonies that in these repetitions replace the C minor chord. The slow introduction could be described as a series of statements and undermining questions, while as a whole it functions as a single question which is answered by the hard-driving *Allegro di molto* for which it sets the stage.

The Op. 13 sonata is the first in which Beethoven used a slow introduction, and by bringing it back at the start of the development as well as in the coda he made as much as he could of the dramatic conflict and the contrast of tempo

and character. The conflict imbues the music with an ongoing drive that distinguishes it from the classical idiom of the time. It makes the music exciting and it is this quality that accounts for Beethoven's immediate popularity among Viennese connoisseurs in the 1790s. In music as in daily life, emotion and excitement are consequences of uncertainty and adventure. In music, as in life, too much uncertainty or too scary an adventure can lead to panic. Excitement is fun as long as you don't lose control. Beethoven found the balance as almost no artist before – or after – him. Besides the contrast in character and tempo between the slow and the fast sections of the first movement of the 'Pathétique', there is also a unity in the material. The ascending line of the first *Allegro* theme is already present in the rising question of bar one of the *Grave*. It is this type of parallel, combined with the composer's psychological control of long-range contrast, that prevents the listener from getting lost in the drama and thus giving up.

Beethoven dedicated the Op. 13 sonata to Prince Carl von Lichnowsky, his first important protector after his move to Vienna in 1792. For two years Beethoven lived with Lichnowsky and his wife who introduced him to society life in the city. Princess Christiane mothered him to such an extent that he finally left the household. In a letter Beethoven complained: 'Every day I am supposed to be at home at half past three, to get dressed up, have a shave and so on. I can't take it!' The conflict is characteristic of his relations with all of the aristocracy. Beethoven might have felt friendship with one or two of them, but he was mostly irritated by his dependence, had little respect for them, and quite often just made use of what was offered to him. About ten years after Beethoven left the Lichnowsky household, the prince enraged the hot-tempered composer by asking him to play something. Beethoven hated playing on request and this particular invitation led to the following outburst in a letter: 'Prince! You are what you are by chance and by birth. I am what I am through my own efforts. There have

always been – and will always be – thousands of princes. But there is only one Beethoven.’

The **Sonatas No. 8 in E major** and **No. 9 in G major, Op. 14**, are less passionate than the ‘*Pathétique*’. They are written in sunny tonalities and have a friendly, easy-going character. Both lack a true slow movement. The E minor *Allegretto* of Op. 14 No. 1 is a little darker and has a certain bite but, otherwise, both pieces look back towards Haydn: indeed, the *Andante* of Op. 14 No. 2 could have been produced by the older composer. Op. 14 is not a sort of temporary retreat after Op. 13, however; the difference in style and character has more to do with Beethoven’s wish to write as differently as possible in consecutive pieces in the same genre, but also with his choice of tonality. All Beethoven’s C minor pieces are stormy – as already noted the Op. 10 No. 1 sonata is even nicknamed the ‘*Little Pathétique*’. In spite of many differences, the late Sonata in E major, Op. 109, has a first movement that is as amiable as that of the Sonata in E major, Op. 14 No. 1, and, as in that work, the second movement is in the minor of the main key and is the most emotional part of the piece.

Just how much was determined by Beethoven’s choice of key is illustrated by the similarities between the grand **Sonata No. 11 in B flat major, Op. 22**, composed in 1800, and the famous ‘*Hammerklavier*’ Sonata, Op. 106, written seventeen years later. Obviously, to Beethoven, B flat major implied grandeur and pieces with large dimensions. But there are further similarities: the first themes of both first movements are based on very small motifs that are strikingly similar in outline and that both have a characteristic falling third at the end. The development section of Op. 22 foreshadows the chains of harmonies descending in thirds that become almost obsessive in all of the movements of Op. 106. Much is of course also very different in these two sonatas. In Op. 22 the focus is still on the first movement, whereas Op. 106 ends with a massive

fugue. And in Op. 22 the slow movement still comes second whereas, in most late works, the second movement is some kind of scherzo.

Disc 4

The four sonatas on disc 4 were written consecutively in 1800 and 1801 and especially the Op. 27 sonatas are adventurous. Both share the subtitle ‘quasi una fantasia’ and neither of them fits the idea of a textbook sonata – as far as that existed for Beethoven. The **Sonata No. 14 in C sharp minor, Op. 27 No. 2, ‘Moonlight’**, had nothing to do with moonlight in the eyes of its creator. Neither is it likely that the *Adagio* is an expression of his deeply felt love for the pretty Countess Giulietta Guicciardi, as is sometimes claimed. For certain Giulietta was one of Beethoven’s more special flames and yes, he dedicated this sonata to the sixteen-year-old beauty in 1801. He hadn’t set out to write the sonata for her, however: Beethoven had previously given her the Rondo in G major (Op. 51 No. 2), but later asked for it back because he needed to dedicate something to Countess Henriette Lichnowsky, sister of his protector, the Prince. Giulietta thus received the ‘Moonlight’ Sonata as compensation for her loss of the Rondo. The pianist Wilhelm von Lenz first referred to the Op. 27 No. 2 sonata as the ‘Moonlight’ Sonata in 1852, relating that the poet Ludwig Rellstab had described the *Adagio* as depicting a small boat sailing on the moonlit Swiss Vierwaldstätter See (Lake Lucerne). But if Beethoven thought of something other than music when composing this *Adagio*, it was not a romantically moonlit lake, but cruel tragedy. There is an unmistakable similarity between the broken chords of the first four measures of the *Adagio* – before the melody starts – and the accompanying strings in the scene where the Commendatore succumbs in Mozart’s opera *Don Giovanni*. ‘I’m dying...’ sings the murdered man. The key is different and there’s no exact quotation, but the harmonies of the ‘Moonlight’

Adagio are definitely related to this *Don Giovanni* fragment. Legend has it that Beethoven even copied the fragment on a now lost sketch page for his sonata.

The ‘Moonlight’ *Adagio* refers not only to *Don Giovanni*: the triplets of the opening also relate to the start of Mozart’s Fantasy in D minor, K 397. In the first bars of the *Adagio* the curtain raises for an operatic scene. The allusion to *Don Giovanni* sets the stage for a tragedy. When the melody enters, the story unfolds. The dotted rhythm of the first notes indicates a funeral march. The gently moving line and the long, winding character of the melody as it proceeds, however, are rather those of a resigned, comforting lament, and also the triplets used in the accompanying harmony lack any march-like character.

It is tempting to see a biographical connotation here. Maybe Beethoven meant the *Adagio* to be a lament on his deafness, which by this time had progressed quite far. The quiet beauty of the melody might in that case be heard as a reconciliation with his fate – ‘Plutarch has taught me resignation’, he wrote in an earlier letter to Wegeler in which he described his illness in detail. The raging finale could be an analogy to Beethoven forcefully conquering his troubles – ‘I will take fate by the throat, it will not overcome me’, he also wrote to Wegeler.

What stands out with certainty, though, is the highly original drama of the ‘Moonlight’ Sonata and the genius with which Beethoven controlled the explosive mix of shifting emotions to prevent the music from breaking apart. Despite their extreme contrast, the *Adagio* and the finale are unified by the fact that the rocketing opening and the forceful accents of the finale are transformations of the slow triplets and the dotted march rhythm found in the first bars of the slow movement. The trick of doing something radically different with the same material at much higher speed and in a condensed form was one of Beethoven’s secret weapons – and has nothing whatsoever to do with what he meant the music to convey.

Annoyed by the popularity and the commonplace emotions audiences attached to the *Adagio*, Beethoven remarked that he had written better music. Even if true, this fails to do justice to the extremely successful way in which he manipulated the emotions of his audience.

By contrast the **Sonata No. 13 in E flat major, Op. 27 No. 1**, seems to be written without any intention of conveying extra-musical emotional content. The sonata is a technical exercise instead of an emotional one, and in form more adventurous and more fantasy-like than the ‘Moonlight’ Sonata – which is in fact a ‘normal’ sonata minus a first movement. The Op. 27 No. 1 sonata is a startling demonstration of what Beethoven could do with very modest, even nondescript material. The *Allegro molto e vivace* is just a series of triads placed in different registers and spiced with an astonishingly effective use of simple dynamic accents. The melody of the *Adagio* also gets its most expressive turn merely from a shift in register, and the opening *Andante* is not much more than a scale played up and down.

Contrast between sections is again extreme, and even more than in the ‘Moonlight’ Sonata the coherence of the music relies on permutation techniques. This purely technical means of juggling with material (as opposed to themes) could be seen as pointing forward as far as towards the serial techniques of the twentieth century – which are of course completely foreign to Beethoven. While piecing this jigsaw puzzle together, he must have felt close to what Haydn had achieved in terms of musical economy, or to how Mozart could breathe musical life into blank, often even cliché-like material.

In the **Sonata No. 12 in A flat major, Op. 26**, too, Beethoven experimented with the form. Contrary to custom, this sonata starts with a set of variations – something which had, admittedly, been done before. The true innovation here comes with the funeral march of the *Adagio*. Although this march was played at

Beethoven's own funeral, it is not likely that there is a biographical connotation here.

This funeral march has the subtitle 'sulla morte d'un Eroe' and is inspired by the heroic symphonic marches of Beethoven's contemporary French colleagues. His sympathy for the ideals of the French Revolution is well documented, as is his personal identification with the idea of the struggling Herculean/Promethean hero. Beethoven admired the Paris-based Italian Luigi Cherubini, and knew the heroic funeral marches from his operas. He was probably also familiar with the now forgotten *Marche lugubre* commemorating the victims of the so-called Nancy Mutiny in August 1790. It was written by François Gossec – the composer-in-residence of the revolutionary régime by the time Beethoven composed his sonata. Gossec, admired by Berlioz, now shares the oblivion into which his music has sunk. Traces of both Cherubini's and Gossec's music have been found in the funeral march of the 'Eroica' Symphony – written two years after the Op. 26 sonata. Beethoven was the first to transport the typically grand French revolution music from the orchestra to the keyboard, which illustrates the new symphonic attitude that he brought to the piano.

The **Sonata No. 15 in D major, Op. 28, 'Pastoral'**, is less experimental in form and technique. Like the 'Moonlight' Sonata and the Op. 26 sonata it is, however, very much an example of Beethoven's new Romantic idiom. From about 1800 onwards Beethoven spent most of the summers in the country and this 'Pastoral' Sonata reflects the quiet country life he so much enjoyed. One can hear the bagpipes droning in the bass of the last movement, and the deeply serious mood of the *Adagio* is broken by rays of light in which one can almost hear the birds that Beethoven would later explicitly portray in the 'Pastoral' Symphony.

Disc 5

Beethoven wrote **Sonatas Nos 16–18, Op. 31**, in the summer of 1802 when he was staying in Heiligenstadt, a small village on the Kahlenberg hill just outside Vienna. The house where he lodged is still standing, a five-minute walk away from the stream where he found the inspiration for the *Szene am Bach* of the ‘Pastoral’ Symphony a few years later. (Anyone familiar with the symphony will be surprised by the contrast between such a tiny source of inspiration and the stream depicted in the music.) Though Beethoven loved the countryside, the summer of 1802 was one of the darkest of his life. He had hoped that his troubled ears would benefit from the rest, but instead his hearing worsened. When strolling through the countryside with his friend and pupil Ferdinand Ries, he could only hear the sound of a shepherd playing the flute half an hour later (and from about two kilometres closer) than his companion. Ries later remembered that Beethoven had often been very quiet and withdrawn.

The summer ended with Beethoven writing the famous farewell letter to his brothers that is now known as the Heiligenstadt Testament. The thirty-one year old composer obviously considered suicide – he did in fact own a set of duel pistols. Beethoven chose to continue living because he was a proud man with a character as powerful and vital as his music. He knew he was an extraordinary person and he felt it as an almost religious task to use his talent to produce music he was sure would remain long after he had died. Composing gave him a sense of purpose, and in the end always provided him with a means of escape, but in the summer of 1802 his despair was obscuring this possibility. In the Heiligenstadt Testament Beethoven understandably gets close to the self-pity he detested. The letter was never posted – like that other desperate missive to the ‘unsterbliche Geliebte’, that he wrote a decade later. Formulating his grief in writing was enough.

In no way do the three sonatas of Op. 31 reflect Beethoven's personal drama. The first of the set, in G major, opens in a relaxed, almost pastoral mood and the finale of the third sonata, in E flat major, is one of the most exuberant pieces of music he ever wrote. This saltarello sounds like the musical equivalent of a puppy breaking loose in an over-enthusiastic run through the fields. It seems impossible that the exciting scherzo of the same sonata could have been written by someone on the verge of taking his own life. This is Beethoven at his best: sardonically humorous, aggressive, sharp as a knife and absolutely certain of how to achieve his effects. After the repeated single notes on which the first phrases fade out as if unsure of what will follow, the *fortissimo* harmonic change strikes like lightning with a force as great as any happy young man's appetite for life.

The second sonata of the set, in D minor, is the most adventurous of the three. It is also the best-known, and the first movement is – as well as being very exciting music – an excellent example of how Beethoven experimented with the musical concepts he inherited from Haydn and Mozart. Though the music flows in a logical, compelling stream from beginning to end there is something not quite right with the building blocks of the sonata form as Beethoven's contemporaries knew it. The *Allegro* opens with a hesitatingly soft broken chord that seems to indicate a slow introduction, but instead the music plunges right away into a fast descending line that sounds like material normally used as a bridge between the principal thematic episodes. The main theme starts with a chord that is broken in a similar way to the one in the very first bar. Now it is presented without hesitation, affirmative and *forte*, and here, some twenty seconds after the music started, it turns out that the first chord was not an introduction after all but a premonition of the first theme. This does not behave in the conventional manner: it is not a neatly shaped symmetrical event ending

with a firm cadence. Instead, the music quickly starts to move away from the solid ground of the main tonality in an upwardly striving sequence. Contrary to convention, the theme is transformed into a transitional phrase and acquires enormous energy because the material that is repeated at successively higher steps is also shortened. This is something that a composer in Beethoven's day would normally only do in a development section. Finally there is a cadence and a second theme does follow, as expected. Once again, however, it is rather eccentric, and again it is related to material from the first bars of the piece: the descending line that had followed the opening chord turns out to be a premonition of the second theme, just as the opening chord itself had been for the start of the first theme. This second theme is also not properly rounded off, and again it has a lot of surprising elements that would normally be found in transitory material.

In fact there is no conventional theme in this movement at all. It is all built on motifs that allude to a melody or a theme without actually developing into one. Not completing anything and always rapidly moving away from the starting point of the material gives this movement its enormous energy and drive. When asked by his pupil Ries what one should make of this music, the composer – always reluctant to give this kind of clue – answered that Ries should read Shakespeare's *Tempest*. The sketches for the Sonata in D minor show that Beethoven did not set out to experiment for experimentation's sake. The introduction is missing in the first draft and the piece starts right away with the main theme. In the draft this theme is much more conventional. It is a sort of 'Mannheim rocket' of the kind that Beethoven also used it in the sonatas Op. 2 No. 1 and Op. 10 No. 1 – both, like the second sonata of Op. 31, stormy and in minor keys. In the first draft the theme does not move away from its conventional character and is not very interesting in itself. That would not have been a prob-

lem, since Beethoven's music is not about beautiful themes, but about using the possibilities of the material. The most interesting musical thought in the first draft is the introduction of a short recitative-like fragment at the end of the development; this provides a magical moment of calm before the recapitulation starts. The draft already contains plenty of energetic music, so this fragment fulfils a logical need. Beethoven might, however, have felt unhappy with the fact that this 'recitative' does not seem to be a part of the unified structure. Instead it is dropped in more or less out of the blue – although, like in the final version, it is definitely related to the first main theme. He found the solution by starting the whole sonata with a simplified version of the recitative – a decision that also helped him to make the first theme more interesting. Because the opening now foreshadowed the first theme, that theme could be treated much more freely. It could lose its character of completeness, and become a more interesting, energetically charged driving force – and thus imbue the music with the passionate emotional content Beethoven must have desired. He obviously remembered his two earlier sonatas based on a similar rocket theme, and he was always thinking of ways to get more out of his ideas. Be that as it may: what the draft clearly shows is that this innovation was not a starting point for the work, but naturally developed out of the way Beethoven tried to make a more interesting piece of music from his initial ideas.

The Op. 31 sonatas carry no dedication. They were commissioned by the Swiss publisher Nägeli, who only received the manuscripts after Beethoven and his brother Karl – who managed his affairs for some time – had had a serious disagreement. Karl wanted Ludwig to break his promise to Nägeli and sell the pieces to another publisher. Beethoven had no problems double-crossing his publishers on other occasions, but this time he wanted to keep his word to Nägeli. According to Ries the hot-tempered Beethoven brothers actually came

to blows over the matter. It is not documented who won the fight, but the manuscript was sent to Nägeli the following day. In the end Beethoven may have regretted his loyalty. The prints were full of errors and Nägeli even inserted four bars into the first movement of the G major sonata because he thought Beethoven had made a mistake. When Ries played the sonata with the new bars to Beethoven, his teacher jumped up in rage and pushed him away from the piano. He instructed Ries to send a corrected copy of Nägeli's print to the German publisher Simrock, who was to make a reprint and call it an 'Edition très correcte'.

Disc 6

Count Ferdinand von Waldstein was Beethoven's first important aristocratic benefactor. Raised in Vienna, Waldstein was related to the important families there and music had been an important part of his education. The two men became friends in 1788 when Ferdinand moved to Beethoven's home town, Bonn, where Beethoven played the viola in the Elector's court orchestra. Beethoven's personal life was already difficult: his mother had died in 1787 and his father, who had also worked as a musician for the Elector, had turned into a hopeless drunkard who would be kicked out of his job in 1789. At the age of eighteen Beethoven was the head of his family, and had to support his father and his two younger brothers.

Count Ferdinand is remembered mostly by his famous entry in the farewell album presented to Beethoven when he left Bonn for Vienna in 1792. In it he expressed the hope that Beethoven would there 'receive the spirit of Mozart out of the hands of Haydn'. Ferdinand provided financial support and his contacts were crucial to the flying start that Beethoven's glorious career enjoyed in the musical capital of the world, but it was not until 1804 that he received his reward: the great **Sonata No. 21 in C major, Op. 53**, now known as the '**Waldstein**'.

In terms of emotional content, dimensions, rhythmic drive and in the harsh quality of the sound (especially in the first movement), the ‘Waldstein’ Sonata is far removed from anything Mozart or Haydn produced. (This also applies to the dark and violent ‘Appassionata’ Sonata completed one year later). The spirit of both Mozart and Haydn is, however, very much alive in the work’s structure. This music is certainly Romantic in its content and affect, but the way tension is balanced in the form is essentially classical. The music of the Romantic composers is far more melodically oriented; its construction is looser and more additive; and its chromaticism blurs the clearly defined harmonic structure that in all of Beethoven’s music holds everything together. To Chopin, for instance, harmony was much more a tool to provide colour than a means of regulating the music’s structure. Being a true Romantic, he didn’t like the idea of an underlying hierarchical harmonic order that stood in the way of the natural flow of the melody. Expression should not be confined by structure. It is true that Beethoven never heard any Chopin, but he disliked the music of his younger colleague Louis Spohr, whose music he considered dissonant because it was too chromatic.

To Beethoven dissonance was obviously not the same thing as harshness – something which both the ‘Waldstein’ and the ‘Appassionata’ illustrate. His problem with Spohr’s music was the obscuring of tonality as the ultimate centre of gravity. In Wagner’s *Tristan* this tendency would eventually lead to music that is constantly evolving, flowing freely in the ‘unendliche Melodie’ after which its composer was striving. The music is no longer held together by tonality, and is in fact non-dramatic in itself, as it lacks a definite harmonic centre to which everything relates. Like on the soundtrack of a film, Wagner’s orchestra only illustrates the drama on the stage: it is not a dramatic force in its own right. In an opera, however, drama is still present on the stage; the loss of tonality as a dramatic force is a much bigger problem in instrumental music. If there is no

tonal centre of gravity in a piece, there can be no conflict involving such a centre. In all classical music, that conflict is the dramatic force of the music and an essential element of its structure.

Beethoven pushed the borders between free expression and strict form to the extreme. If one were to take that further – as the composers after him were forced to, because he had exhausted the possibilities of the older style – either the strictness of form or the freedom of expression had to be sacrificed. The Romantics opted for expression and, with Webern as their mediator, the serialists chose abstraction and intellect.

The secret of the lasting success of Beethoven's œuvre is that the music is always both emotionally charged and adventurous and, at the same time, very precise in the placing of effects. Although both the 'Waldstein' and the 'Appassionata' are full of surprising twists, in the end everything seems to be perfectly in place and the listener never becomes lost because he always perceives the firm underlying construction. This owes as much to Beethoven's qualities as a composer as to the style he had inherited from Mozart and Haydn – Beethoven quite simply appeared in the right place and at one of the best possible moments in the history of Western classical music.

With a pure triad in root position, the 'Waldstein' opens very definitely in C major. What it also does is immediately move away from that tonality – only to return to it, but now with a minor colour. C major is both clearly defined and subversively undermined – but not to the extent that it is damaged beyond repair. Where Mozart and Haydn would have modulated to the dominant for the second theme, Beethoven chooses the upper mediant, E major, but the tension is heightened in the same manner as with the older composers. Beethoven expands on his predecessors, but he doesn't break the system of hierarchically ordered harmonic tension that is the root of classical tonality.

In the **Sonata No. 23 in F minor, Op. 57, 'Appassionata'**, something similar happens. After the violent, irregular outbursts of the first, F minor theme, Beethoven reduces the tension, like Mozart and Haydn would have done, by modulating to the lower mediant, A flat major, for the second theme. This is a closely related major variant of the first theme, which makes it even more relaxed. But the rapid changes of harmony prevent the music from really calming down, and Beethoven then continues to bend the rules again.

The customary closing group of the exposition – more or less a third theme in its own right – is in A flat minor, which does not provide the relaxation the major tonality would have supplied. Later on, the defining moment of the sonata form is the return of the tonic and the material of the opening that comes after the excitement of the development. It should feel like a homecoming. In the 'Appassionata' it is a moment both of recognition and of newly injected tension. There is a hammering C under the F minor harmony and at one point there is even a brutal clash between this C and the D flat a semitone higher. In fact the tension is never really resolved in this movement. It remains dissonant to the end, but this is only possible because throughout the piece one knows what is conflicting with what – and that is absolutely in the spirit of classical tonality.

The 'Waldstein' and the 'Appassionata' were composed while Beethoven was struggling with his opera *Fidelio*, and the **Sonata No. 22 in F major, Op. 54**, also interrupted his work on the opera. This short two-movement piece starts off like a gracious minuet, but after twenty-four bars it becomes an intriguingly hard nut to crack. The fiercely pounding short-tempered melody, in octaves, of the B-section is completely out of character with the amiable start. A similarly hard edge is found in the finale – passing rapidly like a sweeping wind – where syncopated, shifting dynamic accents break the flow of what is essentially a *perpetuum mobile*. Beethoven was more than once rebuked by his contemporaries.

aries for writing eccentric music, and this sonata would undoubtedly be one possible cause for such criticism.

Sonatas No. 24, Op. 78 and No. 25, Op. 79, written five years later, are in a completely different vein. Both have something of a sunny character – albeit with the bite and energy so natural to their composer. The Op. 78 sonata is in the mild, unusual tonality of F sharp major and the optimistic and vital Op. 79 (first published as ‘Sonatine’) is a little gem in G major. In this context it is revealing to see what rhythm, tonality, register and dynamics can do to just a few notes. In the ‘Appassionata’ the first three notes of the low, descending F minor triad immediately set the stage for a dark brooding story and a hefty passion is implied right away. In Op. 79 the first four notes also outline a triad, but in their regular, rapidly ascending succession and their major-key colour they sound like the start of what will be an enthusiastic journey, positively radiating a much happier outlook on life. Both sonatas were written in the summer of 1809, much of which Beethoven spent at the estate of the von Brunsvik family in Hungary. He had given piano lessons to the sisters Therese and Josephine von Brunsvik ten years before, when as teenagers they came to Vienna. It has been claimed that Beethoven and Therese, to whom the Op. 78 sonata was dedicated, were secretly engaged when he was in Hungary. This is hard to believe. Throughout his life Beethoven was very much preoccupied by women in general and his problem with having a lasting relationship with one of them in particular. To put it in a nutshell: he wanted a wife, but his rather complex character stood firmly in the way. If he was involved in a relationship with Therese for such a long period as claimed (four years), it is odd that in the vast documentation of his life, there is no reference made by Beethoven himself to this engagement.

Disc 7

The only serious composition student that Beethoven ever taught was an amateur. Archduke – and later also Archbishop – Rudolph von Habsburg was the brother of the Austrian emperor Franz Rudolph II and was one of the very few aristocrats – in fact one of the very few people – whom Beethoven really valued as a personal friend. They met somewhere around 1803 when Rudolph, then about fifteen years of age, started out as a piano student. By 1809, however, Beethoven was teaching him only composition. The archduke belonged to the group of aristocrats that around this time pledged Beethoven a yearly income of 4,000 florins and Beethoven dedicated more works to him than to anybody else. The Op. 81a and Op. 106 sonatas were thus both dedicated to Rudolph, who apparently could play them as Beethoven wanted to hear them performed – in as much as he could hear very much at all by that time: by 1809 Beethoven had to be shouted at during conversation.

The years around this time nevertheless seem to have been rather sunny for Beethoven. Many of his letters are cheerful and humorous, in spite of the fact that Vienna in 1809 was not the most pleasant place to live, owing to the ongoing wars with Napoleon. **Sonatas No. 26 in E flat major, Op. 81a**, was in fact written on the occasion of Rudolph's departure from the threatened city, from which he – like most aristocrats – was fleeing. Beethoven stayed and, walking through the outskirts of the city as he continued to do, he once even had to take cover from the flying bullets.

'Le-be-wohl' ('Farewell'), Beethoven wrote above the three first chords of the Op. 81a sonata, which was also published with this title. The opening mimics a horn call and that instrument may also have suggested the tonality of E flat major, which suited the horns of Beethoven's days very well. The *Adagio* that sets the stage for the *Allegro* of the opening movement is indeed a farewell to

Rudolph, and the horn call remains a motto motif throughout the entire work. There is not much, however, that points to battle, despair or sombreness. The motto is surely intended as a clue to the occasion for which the work was written, but no more than that. In a musical, technical sense this sonata is a demonstration of what Beethoven – in direct descent from Haydn – could do with a three-note motif. It sounds like a fitting farewell at the start, is transformed into a rather optimistic main theme for the first *Allegro*, provides the material for the not overly expressive *Andante* and then moves at a happy, fast pace in the joyful finale, subtitled ‘Das Wiedersehen’ to commemorate Rudolph’s return to Vienna. The ‘Lebewohl’ Sonata (Beethoven objected to the French version of the title, ‘Les Adieux’, which has become the one commonly used) is in character related to the Op. 79 sonata (or Sonatine), written more or less at the same time. The use of a single motif throughout the work nevertheless points towards the tendency, characteristic of Beethoven’s last works, to knit individual movements together into one indivisible unity – which was a major influence on almost all composers who came after him.

The most remarkable feature of **Sonata No. 27 in E minor, Op. 90**, is probably the beautiful melody of the second of its two movements. It has become a favourite in the musical box business and there are wind-up toys, intended to calm and reassure babies, that produce this lovely tune: an *Andante* which could have been written by Schubert. The tonality of E major was not often used by Beethoven and the music that he wrote in this key is always gentle, with a touch of melancholy and textures that might be described as calm, open and spacious – none of them characteristics that first come to mind as typical of Beethoven’s œuvre. (His penultimate sonata, Op. 109, is written in E major throughout, and in no other piano work by Beethoven is the atmosphere so detached from any worldly cares.) Beethoven dedicated the Op. 90 sonata to Prince Moritz von

Lichnowsky, the younger brother of his first aristocratic protector in Vienna, Carl von Lichnowsky. Prince Carl had died a few months before Beethoven wrote the piece in 1814 and although the dedication – like so many others – was probably opportunistic, this ‘Lied ohne Worte’ *avant la lettre* might be interpreted as a touching farewell.

The years during which Beethoven worked on his ‘**Große Sonate für das Hammerklavier**’, **Op. 106** were again a period of struggle – which, if one considers Beethoven’s life as a whole, marked a return to normality. 1817–18 are the least productive years of his career and for almost two years he wrestled more or less exclusively with this sonata. At the time, Beethoven was suffering from severe health problems and was constantly in dispute with his domestic servants.

Carl Friedrich Hirsch, a pupil of Beethoven’s in 1817, described his teacher’s rooms as being in the greatest disorder (‘notes, sheets, books lying partly on the desk, partly on the floor’), adding that Beethoven dressed in a ‘slovenly’ manner. He had to wear glasses when reading and his thick bushy hair – partly grey – ‘stood up from his face’. The pianos on which Hirsch played were ‘first an old five-octave’, later ‘a six-octave mahogany one that was completely out of tune.’ At the age of forty-seven Beethoven could still get very angry when teaching; he even bit his poor student in the shoulder once, though afterwards he was ‘very charming’.

It was also during this period that Beethoven failed to turn his nephew Karl – of whom he had gained custody after the boy’s father, Beethoven’s younger brother [Kaspar Anton] Karl, had died in 1815 – into a ‘model son’. Missing his mother, Johanna, Karl ran away from the boarding school where Beethoven had placed him, and in the end Beethoven was forced by the court to give up custody of the boy, which was instead granted to Johanna. Things more or less

settled down, and in 1823 Karl even went to live with his uncle. That caused trouble once again, however, and Beethoven's fatherly care – though surely sincere – drove Karl to attempt suicide in 1826.

It is characteristic of Beethoven to start a very ambitious work at a time when his personal life was a mess. The 'Hammerklavier' Sonata is the longest of the thirty-two that he wrote, and its vast proportions – and the deliberate attempt to renew his art that it represents – would have left him struggling even if everything else in his life had been rosy.

The first difficulty Beethoven created for himself is the strict harmonic structure which underlies the entire work. Charles Rosen has pointed out that the structure of the sonata is based on a series of descending thirds. The first movement starts in B flat major, its second theme is in G major, the development begins in E flat major and ends a major third lower, in B [=C flat] major. The B major harmony that is reached clashes extremely harshly with the B flat harmony that is the starting point – and the main tonality – of the movement. The entire sonata boils down to this dramatic conflict.

In the first movement, the clash between B and B flat replaces the traditional dominant-tonic relationship as the dramatic force of the structure and creates the stark dissonance which contrasts so completely with the accustomed feeling of familiarity at the return to the tonic after the development section. The B flat/B opposition and the string of thirds not only form the basic structure throughout the entire sonata, but both are also omnipresent in the detail of themes and motifs, and the bridges that connect these. This tightly-knit relationship between detail and the larger structure remains one of Beethoven's most striking innovations. It was almost completely ignored by the generation of composers that came after him, but in retrospect one might see this aspect of his music as pointing forward to the serial structures of Stockhausen and Boulez.

In the scherzo the B flat/B opposition is presented in its most naked form in the constant alternation of Bs and B flats between which the music often seems unable to choose. In the end a successive hammering of the two notes decides the conflict: B flat wins. The scherzo furthermore ridicules that which is so seriously put forward in the opening *Allegro*. Its initial motif makes fun of the gigantic opening gesture of the first movement and, later on, the hammering Bs and B flats are biting sarcasm in character.

The interrelatedness of the first two movements in terms of melodic and harmonic material continues in the *Adagio*, where the intensely moving melody has an outline similar to the main theme of the first movement, as well as a matching rhythm. The difference lies in the texture and the much slower pace of the music. As so often with Beethoven, the whole point of the musical narrative is not so much what it starts out with as what can be achieved with it; it remains a perplexing mystery how Beethoven could fashion such completely different things and create such vastly differing emotional atmospheres out of material which is basically the same.

In the slow introduction to the last movement the descending chain of thirds is presented in its most overt form, as was the B/B flat conflict in the scherzo. Out of this mysterious descending string of chords that seem to go nowhere, a new approach to the Bach fugue emerges. One after the other, brief episodes of counterpoint are rejected until the start of the vast fugue that concludes this monumental sonata is announced. This is done with a trill, a sort of drum roll that makes it impossible to miss the event: 'Ladies and gentlemen, I – Beethoven – present to you The New Fugue'. It is clear that Bach is the inspiration, and the preceding rejection of fragments underlines that what is to follow is very special. Again Beethoven had set himself a difficult task: he had to live up to everything implied by this magical *Largo*. He succeeded by writing a fugue which in itself

is constructed like the consecutive movements of a sonata, again incorporating motifs that are related to other material in the sonata and again firmly attaching the musical narrative onto the structural harmonic grid that governs the entire work.

Disc 8

Often considered as a group, the last five sonatas Beethoven wrote for the piano represent his artistically most advanced and emotionally most profound compositions in the genre. All of them are indeed advanced and profound and they do share many features, but they also differ in character and even in style – which is not that surprising since the first of them was composed in 1816 and the last was finished in 1822.

Like the other four, the first of the group – the **Sonata No. 28 in A major, Op. 101** – is more meditative in character than the earlier sonatas and it shares the fugal traits so prominent in Beethoven's late works. What sets it apart is its loose construction, the openness of its form. It is far less rigidly constructed than, for instance, the Op. 106 sonata – which is the strictest of the group. The main theme of the first movement – like its harmonic structure – is never concise and closed. The movement has an evasive, drifting character in which boundaries and definitive concluding gestures are avoided. There is an immediate move away from the tonic, and the main key is thus implied rather than clearly stated, giving the impression that the piece starts somewhere in the middle. This creates the poetic effect of inaudible music going on before the work actually begins, music that becomes manifest only at the start of the sonata.

Like all the scherzos in the late sonatas, this one is quite straightforward. The *Adagio* that follows is again music of an open kind, with a melody that

sounds more like a collection of gestures than a rounded-off theme, and harmonic developments featuring chromatic twists that blur the tonality. As the melodic gestures lead to an unexpected repeat of the opening of the first movement, there is an implication that they in fact are the hidden, unheard music that preceded the first note of the sonata. The *Adagio* is not a question to which the first bars of the sonata are the answer, however; it only puts the start of the whole piece in context. The lack of a definitive answer emphasizes both the looseness of the construction and the work's meditative character. The concluding *Allegro* – a more or less traditionally constructed sonata-form movement – does, however, bring it all together. The music is more clearly defined here, and the fugal writing in the development section is a perfectly viable variation on the typical events that happen in a development section. The movement is, however, a rather forced conclusion: it works, but does not give a true resolution. In many of his late works Beethoven fused together individual movements, but whereas in his last years he always made sure that the individual sections were linked in a linear way, this is not yet the case in the Op. 101 sonata.

Around the same time as the Op. 101 sonata, Beethoven also composed the two cello sonatas, Op. 102, and the song cycle *An die ferne Geliebte*, all works that also have an open or cyclic character. Beethoven was in his late forties when he composed them and after a rather difficult, unproductive period in his life he was obviously searching for a new sense of direction.

Why he had run into difficulties earlier can only be a matter of an informed guess. It is quite possible that he suffered from severe depression after realizing that he could not marry the unidentified 'Unsterbliche Geliebte' to whom he wrote a famous letter in 1812. In his younger years the subject of women had definitely been on his mind quite often, but after this letter everything in the vast documentation about his life indicates that the matter was now closed. He also had to come

to terms with the fact that he was turning completely deaf. As a composer he may furthermore have felt that he had bent the style he inherited from Mozart and Haydn as far as it would go. As even his late works show, he remained a firm believer in the classically structured musical world of his two predecessors, and it must have been difficult to find a way of writing music that would break with what had gone before and still remain loyal to it. Beethoven's age may also have been a factor affecting his mood during these years: like all human beings, regardless of the time they live in, Beethoven too had to come to terms with the course of life, and it is possible that a modern-day psychiatrist would have diagnosed at least some of his problems as symptoms of a mid-life crisis.

We cannot know for certain why Beethoven abandoned the experimental road that he was following in Op. 101 and the other works composed around 1816, especially considering the beneficial effect it was having on his productivity. The best explanation is possibly that this cyclic, open and loosely constructed music undermined the perfectly balanced nature and the clear dramatic quality of the classical style too much for Beethoven's taste. He turned over a new leaf with the massive 'Hammerklavier' Sonata, concentrating on a strict structure, as well as on new ways of giving Bach's old fugue a new, dramatic and emotional content. He went back to fusing movements together in a linear build-up, and movements with a more open character were now given a well-defined dramatic function. Harmonically there are still many daring features, but the atmospheric chromatic writing he used in the *Adagio* of Op. 101 is not to be found in his works after the 'Hammerklavier' Sonata. From then on, chromatic colour and far-reaching dissonance are embedded in a musical narrative that remains true to the balanced dramatic structures of Haydn and, especially, Mozart. Ultimately Beethoven did succeed in adapting their style still further, introducing new features without completely breaking it up.

Although 1820–22, when Beethoven wrote his last three piano sonatas, were years of considerable strain in his personal life, artistically the picture was far less gloomy. In terms of quality, his work in no way deteriorated and, if there was a reduction in the number of works, this was primarily the result of their grandness of conception and the increasing amount of time during which illness prevented him from working. There is nothing to indicate that the sketching of the sonatas was a more difficult process than usual, although it was spread out over a longer period of time than previously.

Sonata No. 30 in E major, Op. 109, was dedicated to Maximiliane von Brentano, the daughter of the woman who was most likely the ‘Unsterbliche Geliebte’ of 1812: Anthonie von Brentano. Beethoven wrote Maximiliane a touching letter concerning the dedication, in which he expressed how much he valued his happy memories of her, her mother and her father – whom he had not seen since 1812. If Anthonie was the ‘Unsterbliche Geliebte’, this letter suggests that Beethoven had moulded all his heartaches into something that amounts to reconciliation and wisdom with a bitter-sweet undertone of melancholy. And even though it is far from certain that he had been thinking of Anthonie when composing it, the emotional content of its first movement and its concluding *Andante* fits what Beethoven wrote to Maximiliane like a glove.

There are indications that the beautifully relaxed first movement was first written as a separate piece – a sort of extended bagatelle that may have been the result of a request from the publisher Starke. Its melodic material does share some of the openness and gesture-like character of the first movement of Op. 101, but instead of drifting away from the main key it firmly defines the tonality in the first bars. The beautiful descending and ascending broken chords it leads up to are in one sense surprising, although they are also perceived as the logical outcome of a linear building process.

Like the Op. 101 sonata, **No. 31 in E major, Op. 110**, is meditative in character. Here, however, the fusing of an *Adagio* and a fugue into a last movement results in a much more rounded-off structure. The fugue is not overpowering like the one in the ‘Hammerklavier’ Sonata, but instead acts like a balancing and concluding force both to the *Adagio* episode and to the sonata as a whole. While there is a dramatic build-up, the entire work also seems to meditate on different aspects of the same kinds of gesture and emotional content. Only the *Allegro molto* second movement is a conflicting element, but as such it helps to create the tension that is necessary to put the last movement in perspective.

In Beethoven’s last sonata for the piano, **No. 32 in C minor, Op. 111**, the integration of a fugue into a sonata-form movement is again handled differently, this time more organically than in any of his other piano sonatas. The first theme of the thundering opening movement has the outline of the opening of a fugue, but it is only in the development section that this material is set in a fugal manner, albeit one more dramatically oriented than that of Bach or – Beethoven’s favourite – Handel. As soon as the recapitulation starts, the fugal writing ceases.

The famous set of variations that concludes the work seems to refer to Bach’s *Goldberg Variations* with its opening Arietta, but is also true to the dramatic rules of the classical style in its continuous build-up. As in the massive *Diabelli Variations* of the same period, the theme is not so much embellished as stripped down to its most fundamental structural elements, which form the basis for various developments.

Besides the Viennese edition, there was also an English edition of Beethoven’s last sonata, an edition that was dedicated to Anthonie von Brentano. In the end, therefore, the ‘Unsterbliche Geliebte’ – if indeed Anthonie was the lady in question – did receive her tribute.

Disc 9

Unlike Mozart, Beethoven is not thought of as a child prodigy, but that doesn't mean that he didn't start composing at a tender age. In 1783, when he was only twelve years old, his first set of keyboard sonatas, dedicated to the Prince-Elector of Cologne, was published. Like many great composers before and after him Beethoven was born into a family of professional musicians. Beethoven's father – whose patron was the Prince-Elector – sang in the choir of the electoral court in Bonn, and his grandfather had also been employed at the court as a musician. Like Mozart's father – again a professional musician – Johann van Beethoven recognized the talent of his son at an early age, but unlike Leopold Mozart, Johann never took his son on tour. Thus nobody outside the small town of Bonn knew of the gifted youngster and, as Beethoven was not heard, there are no reports as to his ability. He may have been just as good as Mozart – or not at all: there is simply no way of knowing.

We can evaluate the three **'Kurfürsten' Sonatas, WoO 47**, however, and technically they are on a par with what Mozart produced at a similar age. There is also a marked difference: especially the second sonata, in F minor, shows far more personality than any of the early works of Mozart.

It is tempting to relate the personal traits in this sonata to the character of the mature Beethoven – both the man and the composer – but they could also simply be a result of the models after which Beethoven worked. It is obvious that he was influenced by the *empfindsamer Stil* (sensitive style) of C.P.E. Bach's ground-breaking keyboard music, as well as the *Sturm und Drang* sonatas Haydn wrote around 1760. If Mozart had tried using the same models, his father would almost certainly have stopped him but, unlike Leopold Mozart, Johann van Beethoven certainly did not try to teach his son all the tricks of the trade, including how to get the best jobs. And in fact, apart from music, Beet-

hoven was poorly educated – for instance he had trouble spelling throughout his life. Johann has indeed received a bad press. He is always pictured as a loser and alcoholic, accused of being an insensitive, harsh, even cruel teacher to his son. In later life Beethoven never had a kind word to spare for his father – unlike his mother and grandfather, both of whom he dearly loved. Nonetheless, Beethoven certainly learned all the basics of music from his father, and the capabilities of both his father and his grandfather must have had something to do with his talent. (He also inherited a taste for wine – his grandfather was a great lover of the stuff, and his grandmother died of alcohol abuse. Allegedly the last intelligible words Beethoven himself uttered on his deathbed concerned some bottles of wine that he had received from the editor Schott: ‘Schade, schade, zu spät...’)

At the time Beethoven composed the ‘Kurfürsten’ Sonatas, he was no longer being taught by his father, but rather by the court Kapellmeister and organist Christian Gottlob Neeffe. He also assisted Neeffe with the orchestra, which he even rehearsed and led himself from the Hammerflügel when Neeffe was busy with other duties. He regularly played the viola in the orchestra. He was, in short, a rising star whose achievements already surpassed those of his father.

It would be difficult not to notice that the ‘Kurfürsten Sonatas’ are not composed by a mature composer: their texture is simple, mostly only two-part, and there is an abundant use of the Alberti bass, which was already a cliché when Beethoven wrote the sonatas. The structures are also somewhat textbook-like and rather additive. All three pieces do, however, demonstrate an interest in developing material more abundantly than usual – leading to some struggles in terms of structural balance – and they possess features characteristic of the mature Beethoven, such as the use of strong dynamic accents or sudden drops in volume after *crescendos*. That a twelve-year-old boy was able to convey a

sense of passion and drama to the extent that he does in the F minor Sonata is a stunning demonstration of genius and personality.

Most of the remaining pieces on this recording were probably composed around the time of Beethoven's move to Vienna in 1792. All of them are on a smaller scale than the 'Kurfürsten' Sonatas, and in fact none of them shows the 'typical Beethoven' hallmarks to the same extent as the F minor Sonata from his first published set.

It is possible that this is the main reason why they were not published in Beethoven's lifetime. In the case of the **Zwei Sonatinen**, Kinsky-Halm Anhang 5, doing so might even have been fraudulent, as there is no proof that Beethoven actually composed them. It is likely that he did, as they were found among his papers after his death, and there is no apparent reason why he should have kept these not very remarkable pieces if he hadn't written them himself. On the other hand it might be argued that the real composer might have been somebody to whom Beethoven had an emotional attachment, and that he thus kept the music for sentimental reasons. The pieces are usually dated as having been written sometime between 1790 and 1792, but this is no more than an educated guess.

The **Zwei Sätze einer Sonatine**, WoO 50, and the '**Leichte Sonate**', WoO 51, are connected with the married couple Franz Wegeler and Eleonore von Breuning. Both were friends from Beethoven's youth: as a boy Franz Wegeler could look into the house of the Beethoven family from his own window, and he later related that he often saw young Ludwig in tears being bullied at the piano by his father. On the autograph manuscript which contains WoO 50, Wegeler has written in the margin: 'Written and with fingerings for me by Beethoven. Wglr'. Exactly when Wegeler received the manuscript is not known, but most Beethoven scholars agree that it must have been sometime between 1789 and 1791.

Ever since their first, posthumous publication in 1830, the two pieces ded-

icated to Eleonore von Breuning, WoO 51, have been coupled together under the title ‘Sonate’, or ‘Leichte Sonate’. (For the publication Beethoven’s pupil Ferdinand Ries made completions of a few bars of the first movement and the last bars of the *Adagio*.) On the basis of a letter from Beethoven in which he apologized to Eleonore for still not having made a fair copy of a ‘long-promised sonata’, the pieces were long believed to have been composed as early as 1794. A description by Wegeler of WoO 51 as ‘two small pieces for orphica which Beethoven composed for my wife’ has, however called both the commonly used title and the date of composition into doubt. The orphica was a small keyboard instrument much like the soft-toned clavichord. It was intended to become fashionable among the ladies, but never took off and soon disappeared. As the first such instrument was built in 1796, WoO 51 was probably not written before that date. Whatever their exact date of composition, the two pieces were composed during the period in which Beethoven also produced his first sonatas published in Vienna (Opp. 2, 7 and 10). Compared to those works, the von Breuning pieces are charming curiosities.

© *Roeland Hazendonk 2004–10*

RONALD BRAUTIGAM

Ronald Brautigam, one of Holland's most highly regarded musicians, is remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He studied in Amsterdam, London and with the legendary Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France and the Leipzig Gewandhausorchester, appearing alongside distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Ton Koopman, Iván Fischer and Sir Mark Elder. In the field of chamber music he has maintained a musical partnership with the violinist Isabelle van Keulen for more than 20 years. Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano, appearing with leading orchestras such as the Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS, recording Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta). Among the more than 50 titles released so far are the complete piano works of Mozart and Haydn, on the fortepiano. Also on the fortepiano, Brautigam's ongoing recordings of Mozart's complete piano concertos with the Kölner Akademie have earned him the description 'an absolutely instinctive Mozartian, with fleet fingerwork to match any, and with melodic playing of consummate beauty' (*International Record Review*). Released between 2008 and 2010, his four-disc cycle of Beet-

hoven's piano concertos, on a modern piano, was likewise warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010. Ronald Brautigam is professor at the Hochschule für Musik in Basel.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

ALSO AVAILABLE:



MOZART
Complete Sonatas and Variations

BIS-1633/36 (special price)

10/10 *Classics Today & Classics Today France*

« L'inventif instrumentiste nous donne tout : les élans, la tendresse, la douleur... Si vous aimez le pianoforte et Mozart, ce coffret est un must. » *Classics Today France*

„Der ideale Einstieg in Mozarts Kosmos der Klaviersonaten ...“ *klassik.com*

'Brautigam's imaginative interpretations capture Mozart's many moods... for overall artistry, excellent sound quality and cost, go with Brautigam.' *Gramophone*

'I recommend this superb box to anyone looking for a set of Mozart sonatas without even entering into the ancient and modern instrument debate.' *MusicWeb International*

Im Jahr 1792 war der knapp 22jährige **Ludwig van Beethoven** aus seiner Heimatstadt Bonn in die damalige musikalische Welthauptstadt übersiedelt: Wien. Dort sollte er „Mozart’s Geist aus Haydens Händen“ erhalten, wie sein früher Gönner, Graf Ferdinand Ernst von Waldstein in das Album schrieb, das Beethovens Bonner Freunde ihm zum Abschied geschenkt hatten. Fünf Jahre zuvor hatte sich Beethoven die Gelegenheit geboten, Mozarts Geist aus dessen eigenen Händen zu erhalten, denn er hatte ihn 1787 in Wien besucht. Beethoven hatte die Hoffnung gehegt, bei seinem Idol studieren zu können, doch weil seine Mutter erkrankte, kehrte er nach Bonn zurück – gerade rechtzeitig, um ihre letzten Tage zu begleiten. Sein erster Wien-Besuch dauerte nur zwei Wochen, und wahrscheinlich traf er Mozart nur ein einziges Mal. Über dieses Treffen ist wenig überliefert, aber anscheinend war Beethoven als Schüler angenommen worden. Im November 1792 hingegen war Mozart schon fast ein Jahr tot.

Ob Beethoven je willig gewesen wäre, jemand anderes Geist zu erhalten – selbst einen so reizvollen wie den Mozarts – ist zweifelhaft. Sein Stolz und seine Eigenwilligkeit waren legendär, und schon 1787 wusste er, was sein eigener Genius wert war. Wahrscheinlich war ihm Mozarts Musik wichtiger als der Geist, und was ihm an Mozarts Musik lohnend erschien, war bereits durch sein Partiturstudium der Wiener Meister Teil seiner musikalischen Persönlichkeit geworden. Schon vor 1787 hatte er sich Mozarts weiträumige harmonische Anlage wie auch Haydns Fähigkeit, große Formen aus kleinen Motiven zu entwickeln, anverwandelt – in technischer Hinsicht sind dies die Haupteinflüsse der großen Vorgänger, die Beethovens gesamtes Schaffen prägten. Im Kern lässt sich all das, was bis zuletzt Beethovens Musik ausmacht, bereits in seinen Bonner Kompositionen finden, wie die drei „Kurfürsten“-Sonaten (SACD 9) belegen, die er im Alter von rund zwölf Jahren komponierte. Als Beethoven nach Wien

ging, war sein künstlerisches Profil mehr oder weniger ausgebildet; sein Œuvre umfasste rund hundert Kompositionen.

Was der junge Komponist 1792 von Haydn lernen konnte, waren technische Fertigkeiten, und genau das suchte er. Beethoven wollte seine kontrapunktischen Kenntnisse vertiefen, doch Haydn erwies sich hierfür als unergiebigster Lehrer. Von den Stunden, die er Beethoven gab, abgesehen, hatte er wenig Unterricht erteilt – wohl aus demselben Grund, aus dem auch Beethoven später keinen ernstlichen Kompositionsunterricht gab. Haydn war, wie Beethoven, zu sehr Künstler, um Handwerk zu lehren. Viele der Übungen, die er Beethoven gab, sind überliefert, und sie zeigen, dass Haydn zahlreiche Fehler unkorrigiert ließ. Beethoven „lernte“ rund ein Jahr bei Haydn, insgeheim aber nahm er auch Unterricht bei renommierten Kontrapunktlehrern wie Schenk und Albrechtsberger – beides eher Kunsthandwerker denn Komponisten.

Beethoven verschrieb sich seinen Studien so sehr, dass er in seinem ersten Wiener Jahr nur wenig komponierte. Dennoch etablierte er sich in den musikalischen Zirkeln der Stadt. Als Pianist hinterließ er – nicht zuletzt mit seinen Improvisationen – großen Eindruck und machte sich jene Adlige zu Freunden, die er für die Förderung seiner Karriere benötigte. In späteren Jahren wurde Beethoven einmal für einen Stadstreicher gehalten und inhaftiert, in seiner frühen Wiener Zeit aber scheint er durchaus Wert auf stattliche Kleidung gelegt zu haben – und, glaubt man seinen Freunden, eine eher seltsame Vorstellung von Farbkombinationen. Er gab vielen adligen Damen Klavierunterricht – kommerzieller Unterricht war etwas anderes als künstlerischer. Er nahm Tanzstunden und überraschte seine Freunde mit der Unfähigkeit, sein Rhythmusgefühl in körperliche Bewegung umzusetzen; seine Tanzpartnerinnen schockierte er mit seiner brüsken Art, sie herumzuschleudern.

Als die **Sonaten Nr. 1–3 op.2** 1796 in Wien gedruckt wurden, war Beetho-

ven nicht nur als darbietender Musiker bekannt, sondern galt auch als der vielversprechendste junge Komponist in Wien. Seine kurz zuvor veröffentlichten Klaviertrios op.1 hatten großen Eindruck hinterlassen; die Sonaten hatte er bei einem der Freitagmorgenkonzerte im Palais des Fürsten Carl von Lichnowsky (wo Beethoven damals wohnte) aus dem Manuskript gespielt. Haydn war im Publikum und bestand darauf, dass Beethoven ihm die neuen Stücke widme. Beethoven entsprach diesem Wunsch nur widerstrebend; im privaten Kreis gab er an, von Haydn „nie etwas gelernt“ zu haben.

Beethoven schrieb diese drei Sonaten mit dem deutlichen Ziel zu beeindrucken – als Komponist wie auch als Pianist. Sie sind erheblich virtuoser als Haydn und Mozarts Werke dieser Gattung, und sie sind für Konzertaufführungen gedacht, nicht – wie die Sonaten älterer Meister – für den Hausgebrauch von Dilettanten. Haydn war kein großer Pianist, und die einzigen Werke, die Mozart in der Öffentlichkeit spielte, waren seine Klavierkonzerte. Alle drei Sonaten zeigen weitaus größere Dimensionen als diejenigen von Haydn und Mozart. Sie haben vier Sätze anstelle der üblichen drei und enthalten einige der schwierigsten Passagen in Beethovens gesamter Klaviermusik.

Mozart und sicherlich auch Haydn hinterließen hier ihre Spuren; gleichwohl ist die Musik noch mehr von Clementi oder Duschek beeinflusst. Beide waren jüngere Komponisten, die dem neuen, virtuellen Stil huldigten, der sich bei den Privatkonzerten und den damals in den Hauskonzerten des Wiener Adels so beliebten Improvisationswettstreiten herausgebildet hatte. Beethovens eigenes Genie und die Idiosynkrasien seiner musikalischen Persönlichkeit kommen in der Musik deutlich zum Vorschein. Wenngleich es in der Art und Weise, wie Beethoven die Tonsprache seiner Zeit verwendete, wenig wirklich Neues gibt, ragt sein Gespür für dynamische Energie und ungewöhnliche rhythmische Akzente auf den leichten Taktteilen heraus.

Die Musik mag mitunter wild klingen, doch bewegt sich alles noch innerhalb der Grenzen der Konvention. Das erste Thema der ersten Sonate ist offenbar den berühmten „Raketen“ der Mannheimer Schule nachgebildet. Ein persönliches Charakteristikum ist die Wendung, die man manchmal am Ende des Motivs findet – ein Kunstgriff, den Beethoven in Haydns Musik gefunden haben muss. Was Beethoven in seinen Sonaten erreichte, war vor allem die Vereinigung von Momenten, die ihn an der Musik anderer Komponisten faszinierte. Erst nach 1801 begann er, die Musiksprache zu verändern, als er sich infolge seiner zunehmenden Taubheit, die ihn zwang, sich ganz auf das Komponieren zu konzentrieren, in sich selbst zurückzog.

Die **Sonaten Nr. 19 und Nr. 20 op. 49** sind von ganz anderem Zuschnitt als die Sonaten op. 2. Mit Sicherheit sind sie für den Hausgebrauch eines Dilettanten bestimmt, und – außergewöhnlich in Beethovens hochcharakteristischem Schaffen – ein etwas altmodischer, mehr handwerklich orientierter Zeitgenosse Beethovens könnte ihr Urheber sein. Die Musik ist nicht sonderlich ambitioniert und von offenkundig maßgeschneiderter pianistischer Leichtigkeit. Für wen die charmanten, mozarteskten Stücke bestimmt waren, ist nicht bekannt.

Die erste der beiden Sonaten entstand wahrscheinlich 1797, während die zweite mit Sicherheit 1795 abgeschlossen wurde. Diese Sonate verwendet ein Thema aus dem berühmten Septett op. 20 – ein Werk, das Beethoven später missfiel, weil es seiner Meinung nach weitaus berühmter wurde, als es verdient hatte. Außerdem findet sich Material aus Bonner Tagen in diesen Stücken. Er hatte viele Skizzen und unveröffentlichte Stücke aus Bonn mit nach Wien gebracht, die er fast während seiner ganzen kompositorischen Laufbahn benutzte. (In der Sonate op. 2 Nr. 1 verwendete er ein Thema aus einer unvollendeten Symphonie in c-moll; alle drei Sonaten op. 2 enthalten Material aus zwei unveröffentlichten Bonner Klavierquartetten.)

Beethoven muss der Veröffentlichung der Sonaten op.49 mehr aus finanziellen denn aus künstlerischen Gründen zugestimmt haben. Vielleicht hat sein Bruder Karl, der eine Zeitlang seine Angelegenheiten betreute, sie zuerst einem Verleger angeboten. Der erste der angefragten Verlage lehnte 1802 ab; die beiden Sonaten wurden schließlich 1805 vom Bureau des Arts et d'Industrie in Wien gedruckt.

SACD 2

Beethovens **Sonate Nr. 4 Es-Dur op. 7** ist in vielerlei Hinsicht eine „Erste“: Es ist seine erste selbständig, nicht als Teil einer mehrteiligen Sammlung veröffentlichte Sonate. Es ist die erste von zahlreichen Sonaten, die einer Dame gewidmet sind. Es ist die erste seiner Sonaten, die im 19. Jahrhundert einen Beinamen erhielt – man kennt sie als „Die Verliebte“ – und, am wichtigsten: Es ist die erste Sonate, in der wir eine musikalische Persönlichkeit von einzigartigem Charakter vernehmen.

Beethoven komponierte die Sonate für Barbara Keglevics, eine der vielen jungen Adelsdamen, denen er Klavierunterricht gab. Die Wiener Aristokratie liebte Musik (zahlreiche Grafen und Fürsten unterhielten eigene Privatorchester), und die Musik spielte eine Schlüsselrolle bei den meisten Vergnügungen. Singen oder Klavierspielen war für die Dame von Welt beinahe eine Notwendigkeit; von einem modernen, jungen und vielversprechenden Komponisten und Pianisten wie Beethoven unterrichtet worden zu sein, machte die jungen Gräfinnen und Fürstinnen zu vorteilhafteren Partien.

Beethoven komponierte die Sonate op.7 in den Jahren 1796/97; er war 26 Jahre alt, als er das Werk vollendete. Gräfin Barbara war zu jener Zeit noch ein Teenager. Mit ihrer Familie wohnte sie gegenüber von Beethoven in derselben Straße. Es wird erzählt, dass es ihm nicht immer darum zu tun war, am Morgen

in ordentlicher Kleidung zu den Klavierstunden zu kommen; anscheinend ist er mitunter in Morgenmantel, Hausschuhen und Nachtmütze erschienen. Dieses exzentrische Verhalten wurde aber offenbar nicht als unschicklich erachtet, vielmehr verstärkte es Beethovens Star-Aura. Noch zehn Jahre zuvor hatte Haydn vor seinem Arbeitgeber, Fürst Nikolaus Esterházy, in Uniform erscheinen müssen, um davon in Kenntnis gesetzt zu werden, welche Musik er für die wenige Tage später stattfindende Soirée zu komponieren habe. Beethoven hingegen war nie Bediensteter. Von Anbeginn seiner Wiener Zeit hatte man ihm zugestanden, sich in emphatischem Sinn als Künstler zu präsentieren, und von Anfang an war es ihm gelungen, sein Bild in Richtung jenes mehr oder weniger göttähnlichen Status zu lenken, der für die Künstler der Romantik im 19. Jahrhundert zur Norm werden sollte.

Beethoven mag eine Schwäche für Barbara gehabt haben, doch sollte man diese Gefühle nicht allzu ernst nehmen. Sein Schüler Ferdinand Ries hat den jungen Beethoven als jemand beschrieben, der einem Flirt nicht abgeneigt war und sich bei den gemeinsamen Spaziergängen durch Wien nach jedem mehr oder weniger gut aussehenden Mädchen umwandte – und Ries durch sein unablässiges Winken sehr verdross. Ferner habe Beethoven ihn, Ries, nie öfter besucht als zu jener Zeit, als Ries neben einem Schneider wohnte, der drei wunderschöne junge Töchter hatte.

Auch wenn Beethoven die Sonate op. 7 allem Anschein nach selber als „Die Verliebte“ bezeichnet hat, heißt das nicht, dass er hier seine Gefühle für die angesprochene Dame ausgedrückt hat – oder die der Dame. Darüber hinaus bedeutet es nicht notwendigerweise, dass er beim Komponieren an eine bestimmte Frau gedacht hat. Wahrscheinlicher ist, dass er dem Pianisten eine Art Schlüssel zu der Stimmung des Stücks geben wollte; einen Untertitel für dieses Werk hat er sicher nie vorgeschlagen. Es ist die bemerkenswerte Stimmung und

insbesondere die persönliche Art und Weise, in der die Sonate op. 7 ihren emotionalen Gehalt dem Hörer vermittelt, die das Werk besonders macht.

Die Sonate steht in der milden Tonart Es-Dur und hat ein gleichmäßiges, entspanntes Schrittempo. Der 6/8-Takt verleiht dem ersten Satz eine gemächliche Bewegung, die Harmonik lässt dem einzelnen Akkord viel Raum zu klanglicher Entfaltung, während das melodische Material keine nennenswerten Konflikte austrägt. Die von Beethoven sonst so gern eingesetzten starken Akzente auf unbetonten Zählzeiten fehlen, und obschon der Satz mit einer überraschenden harmonischen Rückung aufwartet, verlaufen die anderen Wechsel ganz allmählich.

Hier geht es nicht um Konflikte, und auch die Struktur wird weit weniger von den klassisch-symmetrischen Bausteinen bestimmt als in den früheren Sonaten. Natürlich könnte man den emotionalen Charakter der Sonate mit der friedlichen Eintracht in Verbindung bringen, die eine glückliche Liebe gewähren kann (in diesem Fall freilich eine nicht allzu leidenschaftliche Liebe), aber genauso gut könnte man das, was die Musik ausdrückt, mit der Erholung assoziieren, die Beethoven bei seinen heißgeliebten langen Spaziergängen durch das Wiener Umland fand.

Musik ist nie so eindeutig wie Sprache, aber es ist diejenige Kunstform, die am weitesten in die psychologischen Grundsichten des menschlichen Geistes hinabreicht – und ihr unbestimmter Charakter hat damit viel zu tun. Neu an dieser Sonate ist die Art, wie Beethoven technische musikalische Mittel psychologisch verwendet, um seine Hörer zu beeinflussen. Die Fokussierung auf die emotionale Wirkung macht diese Sonate zum ersten romantischen Werk, das Beethoven komponierte. Während er in den ersten Sonatensammlungen seine eigene Leidenschaft in die klassischen Strukturen eines Haydn gegossen hatte, weist in dieser Sonate alles auf die letzten großen Sonaten Schuberts (der im gleichen Jahr geboren wurde, in dem Beethoven sein Opus 7 vollendete).

Wie die frühesten seiner Werke dieser Gattung wurden die **Sonaten Nr. 5–7 op. 10** als Sammlung veröffentlicht, und namentlich die ersten beiden knüpfen an die Sonaten op. 2 an. Die ersten Themen aus op. 2 Nr. 1 und der ersten Sonate aus op. 10 schießen beide in Mannheimer Manier aufwärts, und die beinahe undefinierbare Figur, die im ersten Satz der zweiten Sonate op. 10 alles in Bewegung setzt, ähnelt dem Anfang von op. 2 Nr. 3. Die „Mannheimer Rakete“ begegnet in der Sonate „Pathétique“ wieder; wegen der offenkundigen Ähnlichkeit des ungezähmten, treibenden Rhythmus mit dem Beginn der Sonate op. 10 Nr. 1 und wegen der gemeinsamen Tonart (c-moll) wurde die Sonate op. 10 Nr. 1 auch als „Kleine Pathétique“ bekannt.

Beethovens Skizzenbücher enthalten alle Arten verwandten Materials. Besonders zu Beginn seiner kompositorischen Entwicklung pflegte er vieles dessen niederzuschreiben, was ihm bei seinen Klavierimprovisationen einfiel. In den frühen Skizzenbüchern findet sich eine überbordende Fülle von Motiven, Themen, Überleitungen, Experimenten mit harmonischen Fortschreitungen, Tonartenplänen und längeren Formentwürfen, die in beinahe jedem Stück, an dem er arbeitete, kombiniert und neu bearbeitet werden konnten. Bis in seine späten Jahre, als seine Produktion sich verlangsamte, können die einzelnen Werke recht oft als unterschiedliche Manifestationen des Rohmaterials aus seinen Skizzenbüchern verstanden werden. Regelmäßig fanden Gedanken, die für ein bestimmtes Werk vorgesehen waren, ihren Platz in einem anderen – ein Thema, das in Opus 7 eingebunden werden sollte, landete schließlich in Opus 10 Nr. 3.

Auch der Umstand, dass Beethoven immer an mehreren Werken gleichzeitig arbeitete, begünstigte das Entstehen solcher Querbezüge. Die Sonaten op. 10 wurden in den Jahren 1795 bis 1798 komponiert, und sie umfassen mithin auch jene Monate der Jahre 1796/97, in denen er an seinem Opus 7 arbeitete. Selbst ganze Improvisationen konnten zu eigenen Sätzen werden. Das kurze *Presto*,

das die Sonate op.10 Nr.2 beschließt, ist zwar nicht zur Gänze eine niedergeschriebene Improvisation, doch ähnelt es sicher stark jener Art von Musik, die Beethoven vom Fleck weg spielen konnte. Es klingt wie eine Demonstration der Kunstfertigkeit, mit der Beethoven ein kurzes, prägnantes und schlichtes Motiv ohne große Vorbereitung zu entwickeln in der Lage war.

Was die drei Sonaten op. 10 von den Sonaten op. 2 vor allem unterscheidet, ist das dritte Stück der Sammlung. Diese D-Dur-Sonate ist erheblich länger als die anderen beiden, und wenngleich der erste Satz von weniger persönlich-emotionalem Charakter ist als der der Sonate op.7, bricht er ebenfalls mit der klassischen Sonatenform, die Beethoven von seinen Vorgängern ererbt hat. Die strikte Tonika-Dominant-Beziehung zwischen dem ersten und dem zweiten Thema wird durch die Einführung eines dritten Themas geschwächt, das zwischen den beiden anderen plazierte ist. Der zweite Satz ist sogar noch romantischer und persönlicher als derjenige in Opus 7. Es geht um Schmerz, und Beethoven gab sein Äußerstes, um eine zutiefst düstere Stimmung zu vermitteln.

Auch die Sonaten op. 10 sind einer Dame gewidmet. Beethoven schrieb sie für Anna Margarete Gräfin von Browne, die Frau des halb irischen, halb russischen Grafen von Browne, der einer der ersten Wiener Gönner Beethovens war: er unterstützte ihn finanziell und machte ihm außerdem ein Pferd zum Geschenk. Das arme Tier wurde von seinem neuen Besitzer freilich alsbald vergessen und musste von Freunden vor dem Verhungern gerettet werden.

SACD 3

Beethoven war gerade 27 Jahre alt geworden, als er mit einem der berühmtesten c-moll-Akkorde der Musikgeschichte aufwartete. Der Anfangsakkord der langsamen Einleitung seiner **Sonate Nr. 8 c-moll op.13 („Pathétique“)** ist derart legendär, dass viele Musikliebhaber ihn sofort erkennen. Heutzutage mag die

Kombination aus der kühnen engen Lage in tiefem Register, der dunklen c-moll-Klangfarbe und der aggressiven Forte-Piano-Dynamik nicht so schockierend erscheinen wie vor 200 Jahren, doch ist sie immer noch typisch genug, um den Akkord schnell als den Anfang von Beethovens Klaviersonate op. 13 erkennen zu lassen. Dies verdankt sich dem Umstand, dass all die genannten Züge den Klang dramatisieren und ihm jenen Drang und das Gefühl eigenwilliger Leidenschaft verleihen, die wir mit Ludwig van Beethovens Person und Musik verbinden.

Es gibt wenig Pathos in der „Pathétique“. Der Titel stammt nicht von Beethoven und wäre wohl kaum von ihm geduldet worden. Sentimentalität ist seiner Musik so fremd wie die romantisch-biedermeierliche Konnotation, die dem Begriff „Pathétique“ eignet. Die Sonate op. 13 handelt von Leidenschaft und widerstrebenden Gefühlen. Bereits der erste Takt drückt dies *en miniature* aus. Der tiefe, donnernde Anfangsakkord wird sogleich von einer sanften, aufsteigenden Figur in Frage gestellt. Die wiederholten Gesten der nächsten Takte lösen nichts auf; vielmehr wird der Konflikt noch durch verminderte Akkorde verstärkt, die hier den ersten Mollakkord ersetzen. Die langsame Einleitung könnte man als eine Reihe von Behauptungen und unterminierenden Fragen beschreiben, während das *Grave* insgesamt als Frage fungiert, auf die das vorwärtsstürmende *Allegro di molto*, dem solcherart der Boden bereitet wird, antwortet.

In der Sonate op. 13 hat Beethoven erstmals eine langsame Einleitung verwendet. Indem er sie sowohl zu Beginn der Durchführung als auch in der Coda aufgriff, nutzte er den dramatischen Konflikt sowie die Tempo- und Charakterkontraste zur Gänze aus. Dieser Konflikt versieht die Musik mit einem fortgesetzten Antriebsimpuls, der sie von der klassischen Muttersprache jener Zeit unterscheidet. Die Musik erregt, und diese Eigenschaft ist es, die in den 1790er Jahren für Beethovens sofortige Popularität bei den Kennern und Liebhabern Wiens sorgte. In der Musik wie im Leben sind Emotionalität und Erregung die

Folgen von Unsicherheit und Wagemut. In der Musik wie im Leben können übergroße Unsicherheit oder übergroßer Wagemut zu Panik führen. Aufregung ist gut, solange man nicht die Kontrolle verliert. Beethoven fand diese Balance wie fast kein anderer Künstler vor oder nach ihm. Den Charakter- und Tempokontrasten zwischen den langsamen und den schnellen Teilen des ersten Satzes der „Pathétique“ steht die Einheit des Materials gegenüber. Die aufsteigende Linie des ersten *Allegro*-Themas ist bereits in der Fragefigur im ersten Takt des *Grave* präsent. Solche Ähnlichkeiten sind es, die zusammen mit der psychologischen Kontrolle weiträumiger Kontraste verhindern, dass der Hörer sich in dem Drama verliert.

Beethoven widmete seine Sonate op. 13 dem Fürsten Carl von Lichnowsky, seinem ersten wichtigen Gönner nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahr 1792. Zwei Jahre lang wohnte Beethoven bei Lichnowsky und seiner Frau, die ihn in die Wiener Gesellschaft einführten. Fürstin Christiane bemutterte ihn in solchem Maße, dass er schließlich auszog. In einem Brief beschwerte er sich: „Nun soll ich täglich um halb vier zu Hause sein, mich etwas besser anziehen, für den Bart sorgen usw. – Das halt ich nicht aus!“ Dieser Konflikt ist charakteristisch für seine Beziehungen zur Aristokratie überhaupt. Beethoven mag für den ein oder anderen Adligen vielleicht freundschaftliche Gefühle gehegt haben, doch verdross ihn seine Abhängigkeit; er zeigte wenig Respekt und nahm oft einfach hin, was man ihm anbot. Gut zehn Jahre nachdem Beethoven das Haus des Fürsten von Lichnowsky verlassen hatte, geriet der hitzköpfige Komponist über die Bitte des Prinzen in Wut, etwas zu spielen. Beethoven hasste es, auf Aufforderung zu spielen; diese besondere Einladung führte zu folgendem brieflichem Ausbruch: „Fürst! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt. Was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch tausende geben. Beethoven gibt's nur einen.“

Die **Sonaten Nr. 9 E-Dur** und **Nr. 10 G-Dur op. 14** sind weniger leidenschaftlich als die „Pathétique“. Sie stehen in sonnigen Tonarten und sind von freundlich-unbeschwertem Charakter. Beiden fehlt ein echter langsamer Satz. Das e-moll-*Allegretto* aus op. 14 Nr. 1 ist ein wenig dunkler und hat einigen Biss, deutlich aber wurzeln beide Stücke in Haydn; das *Andante* aus op. 14 Nr. 2 könnte in der Tat von dem älteren Komponisten stammen. Nach op. 13 stellen die Sonaten op. 14 keinen temporären Rückschritt dar; der Unterschied in Stil und Charakter erklärt sich vielmehr aus der Wahl der Tonarten und aus Beethovens Absicht, in aufeinanderfolgenden Stücken derselben Gattung so unterschiedlich wie möglich zu komponieren. Beethovens c-moll-Werke sind allesamt stürmisch – der Sonate op. 10 Nr. 1 hat man, wie erwähnt, sogar den Beinamen „Kleine Pathétique“ gegeben. Trotz vieler Unterschiede ist der erste Satz der späten E-Dur-Sonate op. 109 so freundlich wie der der ersten Sonate von op. 14; ebenso steht der zweite Satz in der Mollvariante der Haupttonart und ist das emotionale Zentrum des Werks.

Wie weitreichend die Konsequenzen der Tonartenwahl bei Beethoven sind, das belegen die Ähnlichkeiten zwischen der großen **Sonate Nr. 11 B-Dur op. 22** aus dem Jahr 1800 und der berühmten „Hammerklavier“-Sonate op. 106, die 17 Jahre später entstanden ist. Beethoven verband die Tonart B-Dur offenkundig mit Erhabenheit, und sie implizierte großdimensionierte Werke. Aber es gibt weitere Übereinstimmungen: Die ersten Themen der ersten Sätze basieren auf sehr kleinen Motiven mit ähnlichem Profil, die beide mit charakteristischer, fallender Terz enden. Die Durchführung von op. 22 antizipiert die absteigenden Terzketten, die in allen Sätzen von op. 106 nachgerade obsessiv werden. Doch gibt es auch viele Unterschiede. In op. 22 liegt der Schwerpunkt noch auf dem ersten Satz, während op. 106 mit einer gewaltigen Fuge endet; in op. 22 steht der langsame Satz an zweiter Stelle, während in den meisten späten Werken der zweite Satz eine Art Scherzo ist.

Die vier Sonaten auf der vierten SACD sind in den Jahren 1800/01 entstanden; namentlich die Sonaten op.27 sind gewagt. Beide tragen den Untertitel „quasi una fantasia“, und keine will sich dem orthodoxen Sonatenschema fügen – falls dies für Beethoven überhaupt je eine Rolle gespielt hat.

Die als „**Mondscheinsonate**“ bekannte **Klaviersonate Nr.14 cis-moll op.27** Nr.2 hatte in den Augen ihres Schöpfers nichts mit Mondschein zu tun. Auch ist wenig wahrscheinlich, dass das *Adagio* die tiefempfundene Liebe zu der hübschen Gräfin Giulietta Guicciardi ausdrückt, wie verschiedentlich behauptet wird. Sicherlich war Giulietta eine von Beethovens besonderen Herzensdamen, und ja, er widmete diese Sonate 1801 der sechzehnjährigen Schönheit. Gleichwohl hatte er die Sonate ursprünglich nicht für Giulietta komponiert. Ihr war das Rondo G-Dur op.51 Nr.2 zugebracht, das er aber zurückerbeten hatte, weil er eine Komposition benötigte, die er Gräfin Henriette Lichnowsky, der Schwester seines Gönners, zueignen konnte. Als Entschädigung für den Verlust des Rondos erhielt Giulietta die „Mondscheinsonate“.

Es war der Pianist Wilhelm von Lenz, der 1852 die Klaviersonate op.27 Nr.2 erstmals „Mondscheinsonate“ nannte. Er bezog sich dabei auf den Dichter Ludwig Rellstab, demzufolge das *Adagio* eine Barke beschreibe, die im Mondschein über den Vierwaldstätter See gleite. Wenn Beethoven bei der Komposition dieses *Adagios* an etwas anderes als an Musik gedacht hat, so handelte es sich dabei nicht um einen romantisch illuminierten See, sondern um eine grausame Tragödie. Es gibt eine unverkennbare Ähnlichkeit zwischen den Dreiklangsbrechungen in den ersten vier Takten des *Adagios* – vor dem Eintritt der Melodie – und der Streicherbegleitung aus der Sterbeszene des Komturs in Mozarts Oper *Don Giovanni*. Die Tonart ist eine andere, auch gibt es kein direktes Zitat, und doch ist die Harmonik der „Mondscheinsonate“ eng verwandt mit diesem

Fragment aus *Don Giovanni*. Der Legende zufolge hat Beethoven das Mozart-Fragment sogar auf einer jetzt verlorenen Skizzenseite für seine Sonate notiert.

Das *Adagio* der „Mondscheinsonate“ verweist nicht nur auf *Don Giovanni*: Die Eingangstriolen klingen auch an den Anfang von Mozarts Fantasie d-moll KV 397 an. In den ersten Takten des „Mondschein“-*Adagios* hebt sich der Vorhang vor einer Opernszene. Die Anspielung auf *Don Giovanni* stimmt auf eine Tragödie ein. Mit Eintritt der Melodie beginnt die Handlung. Der punktierte Rhythmus der ersten Töne deutet auf einen Trauermarsch. Das sanft bewegte Profil und der ausgedehnte, geschwungene Charakter der Melodie lassen jedoch weit eher an ein resignatives, tröstliches Lamento denken; auch den begleitenden Triolen fehlt jeglicher Marschcharakter.

Hier drängt sich eine biographische Konnotation auf. Vielleicht hat Beethoven das *Adagio* als einen Klagegesang auf seine Taubheit verstanden, die damals schon weit vorangeschritten war. Die stille Schönheit der Melodie wäre in diesem Fall eine Art Versöhnung mit seinem Schicksal – „Plutarch hat mich zu der Resignation geführt“, heißt es in einem früheren Brief an Wegeler, in dem er detailliert seine Taubheit beschrieb. Das stürmische Finale könnte Beethovens kämpferischen Sieg über sein Leid darstellen – „ich will dem schicksaal in den rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht“, schrieb er an Wegeler.

Was indes deutlich hervorsticht, ist die hochoriginelle Dramatik der „Mondscheinsonate“ und die Genialität, mit der Beethoven die explosive Mischung wechselnder Emotionen bändigte, um die Musik vor dem Auseinanderbrechen zu bewahren. Trotz ihres extremen Kontrasts werden das *Adagio* und das Finale durch den Umstand verbunden, dass der raketengleiche Beginn und die scharfen Akzente des Finales eine Transformation der langsamen Triolen und des punktierten Marschrhythmus sind, wie er sich in den ersten Takten des langsamen Satzes findet. Der „Trick“, bei höherem Tempo und in dichter Form mit demselben

Material etwas radikal anderes zu machen, gehört zu Beethovens Geheimwaffen – und hat nicht das geringste damit zu tun, was die Musik ausdrücken sollte.

Verärgert von der Popularität und den alltäglichen Gefühlen, die sich an das *Adagio* hefteten, bemerkte Beethoven einmal, er habe bessere Musik geschrieben. Auch wenn dies wahr ist, so wird es der extrem erfolgreichen Weise nicht gerecht, in der er die Gefühle seines Publikums manipulierte – was ziemlich genau das war, was er wollte.

Im Unterschied dazu scheint die **Sonate Nr. 13 Es-Dur op. 27 Nr. 1** ohne jegliche Absicht geschrieben zu sein, außermusikalische Gefühle zu schildern. Das Werk ist eine technische, keine emotionale Studie; seine Form ist kühner und fantasieartiger als die „Mondscheinsonate“ – bei der es sich eigentlich um eine „normale“ Sonate ohne ersten Satz handelt. Die Sonate op. 27 Nr. 1 ist eine verblüffende Demonstration dessen, was Beethoven mit ausgesprochen schlichtem, ja sogar unscheinbarem Material zu machen in der Lage war. Das *Allegro molto e vivace* ist eine Folge von Dreiklängen, die in verschiedene Register gesetzt und mit erstaunlich effektivem Gebrauch einfacher dynamischer Akzente gewürzt sind. Auch die Melodie des *Adagios* verdankt ihre ausdrucksvollste Wendung einem schlichten Registerwechsel; das eröffnende *Andante* ist kaum mehr als eine auf- und abwärts gespielte Tonleiter.

Der Kontrast zwischen den Teilen ist wiederum extrem; mehr noch als in der „Mondscheinsonate“ basiert der musikalische Zusammenhang auf Permutationsverfahren. Diese rein technische Methode, mit Material (im Unterschied zu Themen) zu jonglieren, weist voraus bis zu den seriellen Techniken des 20. Jahrhunderts, die Beethoven natürlich vollkommen fremd sind. Beim Zusammensetzen dieses Puzzles muss er sich Haydns musikalischer Ökonomie oder der Art, wie Mozart musikalisches Leben in belangloses, manchmal stereotypes Material hauchte, nahe gefühlt haben.

In der **Sonate Nr. 12 As-Dur op. 26** experimentierte Beethoven ebenfalls mit der Form. Unüblicherweise beginnt diese Sonate mit einer Variationenfolge – was zugegebenermaßen nicht neu war. Die eigentliche Innovation folgt mit dem Trauermarsch des *Adagios*. Obschon dieser Marsch bei Beethovens Begräbnis gespielt wurde, ist ein biographischer Bezug hier nicht wahrscheinlich.

Dieser Trauermarsch trägt den Untertitel „sulla morte d'un Eroe“, und er ist inspiriert von den heroischen symphonischen Märschen zeitgenössischer französischer Komponisten. Seine Sympathie für die Ideale der Französischen Revolution ist ebenso belegt wie seine persönliche Identifikation mit der Idee des kämpfenden herkulischen/prometheischen Helden. Beethoven bewunderte den in Paris wirkenden Luigi Cherubini, und er kannte die heroischen Trauermärsche aus seinen Opern. Vermutlich war ihm auch die heute vergessene *Marche lugubre* zum Gedenken an die Opfer der sogenannten Nancy-Affäre im August 1790. Sie stammt von François Gossec – dem Hauskomponisten des Revolutionsregimes zu der Zeit, als Beethoven seine Sonate komponierte. Der von Berlioz bewunderte Gossec ist heute mitsamt seiner Musik in Vergessenheit geraten. Spuren von Cherubinis und Gossecs Musik finden sich im Trauermarsch der zwei Jahre nach der Sonate op. 26 entstandenen „Eroica“-Symphonie. Beethoven hat als erster die grandiose französische Revolutionsmusik vom Orchester auf das Klavier übertragen, und damit dessen neuen, symphonischen Anspruch begründet.

Die **Sonate Nr. 15 D-Dur op. 28** („Pastorale“) ist in formaler und technischer Hinsicht weniger experimentell. Gleichwohl ist sie – wie die „Mondscheinsonate“ und die Sonate mit dem Trauermarsch – ein typisches Beispiel für Beethovens neue, romantische Tonsprache. Ungefähr ab 1800 verbrachte Beethoven die Sommer zumeist auf dem Land, und diese „Pastoral“-Sonate spiegelt das ruhige Landleben, das er so genoss, wider. Im letzten Satz kann

man im Bass den Dudelsack hören; die tiefenste Stimmung des *Adagios* wird von Lichtstrahlen durchbrochen, in denen man beinahe die Vögel vernehmen kann, die später in der „Pastoral“-Symphonie explizit portraitiert werden.

SACD 5

Beethoven komponierte die **Sonaten Nr. 16–18 op. 31** im Sommer 1802 während seines Aufenthalts in Heiligenstadt, einem Dorf auf dem Kahlenberg, direkt vor den Toren Wiens. Das Haus, in dem Beethoven wohnte, existiert noch, fünf Minuten entfernt von jenem Bach, der ihn einige Jahre später zu der *Szene am Bach* der *Pastoralsymphonie* inspirieren sollte. (Wer mit der Symphonie vertraut ist, dürfte sich über den Kontrast zwischen dieser winzigen Inspirationsquelle und ihrer musikalischen Umsetzung wundern.) Obwohl Beethoven das Landleben liebte, war der Sommer 1802 einer der düstersten seines Lebens. Er hatte gehofft, sein Ohrenleiden würde sich durch die Ruhe bessern, stattdessen aber verschlimmerte es sich. Als er mit seinem Freund und Schüler Ferdinand Ries übers Land wanderte, konnte er das Flötenspiel eines Schäfers erst eine halbe Stunde später (und ungefähr zwei Kilometer näher an der Quelle) als sein Gefährte hören. Ries erinnerte sich später, dass Beethoven oft sehr still und in sich gekehrt war.

Der Sommer endete damit, dass Beethoven den berühmten Abschiedsbrief an seine Brüder schrieb, der heute als „Heiligenstädter Testament“ bekannt ist. Offenkundig dachte der einunddreißigjährige Komponist an Selbstmord, und tatsächlich besaß er ein Paar Duellpistolen. Doch er entschied sich für das Leben, weil er ein stolzer Mann war, dessen Charakter so stark und vital war wie seine Musik. Er wusste, dass er eine außergewöhnliche Persönlichkeit war, und er empfand es daher als beinahe heilige Pflicht, sein Talent einer Musik zu widmen, von der er sicher war, dass sie auch noch lange nach seinem Tod Bestand

haben würde. Das Komponieren gab ihm das Gefühl eines Ziels, und verschaffte ihm letztlich immer einen Ausweg; im Sommer 1802 aber verdunkelte seine Verzweiflung diese Möglichkeit. Im „Heiligenstädter Testament“ gerät Beethoven aus verständlichen Gründen in die Nähe jenes Selbstmitleids, das er verabscheute. Der Brief wurde – wie jener an die „unsterbliche Geliebte“, den er ein Jahrzehnt später schrieb – nie abgesandt. Seine Verzweiflung niedergeschrieben zu haben, war genug.

Die Sonaten op. 31 spiegeln Beethovens persönliches Drama in keiner Weise wider. Die erste Sonate, G-Dur, beginnt in entspannter, beinahe pastoraler Stimmung; das Finale der dritten Sonate, Es-Dur, ist eines der überschwänglichsten Stücke, die er je komponiert hat. Dieser Saltarello klingt wie das musikalische Äquivalent eines jungen Hundes, der sich losreißt, um in wilder Ausgelassenheit übers Feld zu toben. Auch scheint es unmöglich, dass das fesselnde Scherzo derselben Sonate von einem Menschen geschrieben wurde, der drauf und dran war, sich das Leben zu nehmen. Es ist bester Beethoven: voll sardonischen Humors, aggressiv, messerscharf und absolut sicher im Erzielen der gewünschten Wirkungen. Nach den Tonwiederholungen, mit denen die ersten Figuren ausklingen, als ob sie unsicher seien über den weiteren Verlauf, schlägt der Harmoniewechsel im Fortissimo wie ein Blitz ein, und seine Kraft ist so groß wie die Lebenslust eines glücklichen jungen Mannes.

Die zweite Sonate der Sammlung, d-moll, ist die kühnste und zugleich bekannteste unter ihnen. Ihr erster Satz ist – neben dem Umstand, dass es sich um aufregende Musik handelt – ein vorzügliches Beispiel dafür, wie Beethoven mit den musikalischen Traditionen experimentierte, die er von Haydn und Mozart geerbt hatte. Obwohl die Musik von Anfang bis Ende in logischem, bezwingendem Fluss ist, scheint mit den Bausteinen der Sonatenform, wie sie Beethovens Zeitgenossen kannten, irgend etwas nicht zu stimmen.

Das *Allegro* beginnt mit einem sanften, zögerlich gebrochenen Akkord, der eine langsame Einleitung anzukündigen scheint – stattdessen aber stürzt die Musik rasch nach unten, ganz als ob es sich um die Brücke zwischen zwei Hauptthemen handele. Das Hauptthema des *Allegro* beginnt mit einem Akkord, der in ganz ähnlicher Weise gebrochen wird wie der Eingangsakkord. Ohne Zögern wird er hier präsentiert, affirmativ und *forte*, und jetzt, runde zwanzig Sekunden nach Beginn, stellt sich heraus, dass der erste Akkord keine Einleitung war, sondern ein Vorgriff auf das erste Thema. Dieses benimmt sich nicht nach üblicher Art, ist kein sorgsam geformter symmetrischer Verlauf, der in einer stabilen Kadenz endet. Stattdessen entfernt sich die Musik in aufstrebenden Sequenzierungen alsbald vom festen Boden der Grundtonart. Entgegen der Konvention wird das Thema in eine Überleitung verwandelt und lädt sich mit enormer Energie auf, da das stufenweise nach oben geführte Material zugleich verkürzt wird. Derlei hätte ein Komponist aus Beethovens Zeit normalerweise nur in einer Durchführung getan.

Schließlich gibt es eine Kadenz, und, wie erwartet, folgt ein zweites Thema. Doch auch dieses Thema ist eher exzentrisch, und es bezieht sich ebenfalls auf die ersten Takte des Satzes. Die absteigende Linie nämlich, die auf den Eingangsakkord gefolgt war, erweist sich als Vorbote des zweiten Themas, so wie der Eingangsakkord selber den Ausgangspunkt für das erste Thema gebildet hatte. Auch dieses zweite Thema ist nicht regelkonform abgerundet und weist etliche überraschende Momente auf, wie sie üblicherweise in Durchführungen zu finden sind.

In der Tat findet sich im ganzen Satz kein konventionelles Thema – alles basiert auf Motiven, die eine Melodie oder ein Thema andeuten, ohne sich tatsächlich dorthin zu entwickeln. Die unablässige Unabgeschlossenheit und das stete Fortdrängen vom Ausgangsmaterial geben diesem Satz seine enorme

Energie und Verve. Als sein Schüler Ries ihn fragte, was es mit dieser Musik auf sich habe, antwortete der solchen Hinweisen allzeit abholde Komponist, Ries solle Shakespeares *Sturm* lesen.

Die Skizzen zur d-moll-Sonate zeigen, dass es Beethoven nicht um ein Experiment um des Experiments willen ging. Im ersten Entwurf fehlt die Einleitung, das Klavier beginnt sogleich mit dem Hauptthema. Im Entwurf ist dieses Thema erheblich konventioneller, eine Art „Mannheimer Rakete“, wie sie Beethoven auch in den Sonaten op. 2 Nr. 1 und op. 10 Nr. 1 verwendet hatte – beide, wie die zweite Sonate von op. 31, „stürmisch“ und in Moll.

Im ersten Entwurf entfernt sich das Thema nicht von seiner konventionellen Anlage und ist selber nicht sonderlich interessant – was natürlich kein Problem gewesen wäre, weil es in Beethovens Musik nicht primär um schöne Themen geht, sondern um die Entfaltung der Möglichkeiten des Materials. Der interessanteste musikalische Gedanke im ersten Entwurf ist die Einführung eines kurzen rezitativischen Fragments am Ende der Durchführung, das einen magischen Moment der Ruhe schafft, bevor die Reprise beginnt. Der Entwurf steckt bereits voller Energie, so dass dieses Fragment einem logischen Bedürfnis nachkommt. Beethoven mag aber unzufrieden damit gewesen sein, dass dieses „Rezitativ“ nicht Teil der vereinheitlichten Struktur zu sein scheint, sondern mehr oder weniger aus „heiterem Himmel“ kommt – wenngleich es, wie in der Schlussfassung, zweifellos mit dem ersten Hauptthema verwandt ist.

Die Lösung war, die gesamte Sonate mit einer vereinfachten Version des Rezitativs zu beginnen – eine Entscheidung, die auch dafür sorgte, dass das erste Thema interessanter wurde. Weil der Anfang nun auf das erste Thema vorauswies, konnte dieses wesentlich freier behandelt werden. Es konnte den Charakter des Vollständigen aufgeben und eine interessantere, energischere Schubkraft entwickeln – und so die Musik mit dem leidenschaftlichen emotionalen Gehalt ver-

sehen, der Beethoven vorgeschwebt haben muss. Offenbar erinnerte er sich an die beiden früheren Sonaten mit ähnlichen „Raketenthemen“, und er dachte immer darüber nach, mehr aus seinen Ideen herauszuholen. Wie dem auch sei: Der Entwurf belegt eindeutig, dass diese Innovation nicht den Ausgangspunkt für dieses Werk bildete, sondern sich auf natürliche Weise aus Beethovens Bestreben entwickelte, aus seinen Ausgangsgedanken interessantere Musik zu machen.

Die Sonaten op.31 tragen keine Widmung. Sie wurden von dem Schweizer Verleger Nägeli in Auftrag gegeben, der die Manuskripte erst erhielt, nachdem Beethoven und sein Bruder Karl – der zeitweise seine Geschäfte besorgte – eine ernste Meinungsverschiedenheit ausgetragen hatten. Karl wollte Ludwig dazu bewegen, sein Nägeli gegebenes Versprechen zu brechen und die Kompositionen einem anderen Verlag zu verkaufen. Beethoven hatte zwar bei anderen Gelegenheiten keine Probleme damit, doppeltes Spiel mit seinen Verlegern zu treiben, hier aber wollte er sein Wort halten. Ries zufolge seien die hitzigen Beethoven-Brüder über die Angelegenheit sogar handgreiflich geworden. Wer den Kampf gewonnen hat, ist nicht bekannt; am nächsten Tag aber wurde das Manuskript an Nägeli gesandt.

Letztendlich mag Beethoven seine Loyalität bereut haben. Die Drucke wimmelten vor Fehlern, und Nägeli hatte sogar eigenmächtig vier Takte in den ersten Satz der G-Dur-Sonate eingeschoben, weil er annahm, Beethoven habe einen Fehler gemacht. Als Ries die Sonate mit den neuen Takten Beethoven vorspielte, sprang sein Lehrer wutentbrannt auf und stieß ihn vom Klavier weg. Er wies Ries an, eine korrigierte Kopie von Nägelis Druck an den deutschen Verleger Simrock zu senden, der einen Nachdruck anfertigte und ihn als „Edition très correcte“ bezeichnete.

Ferdinand Graf von Waldstein war Beethovens erster bedeutender adliger Förderer. In Wien geboren, war Waldstein mit den wichtigen Familien der Stadt verwandt; Musik war ein wichtiger Bestandteil seiner Erziehung gewesen. Die beiden Männer wurden Freunde, als Ferdinand 1788 in Beethovens Heimatstadt Bonn übersiedelte, wo Beethoven in der kurfürstlichen Hofkapelle Bratsche spielte. Beethovens Privatleben war bereits damals schwierig: Seine Mutter war 1787 gestorben; sein Vater, der ebenfalls kurfürstlicher Musiker gewesen war, hatte sich zu einem hoffnungslosen Alkoholiker entwickelt, der 1789 seine Anstellung verlor. Mit 18 Jahren war Beethoven Familienoberhaupt und musste seinen Vater und seine beiden jüngeren Brüder versorgen.

Man erinnert sich an Graf Ferdinand vor allem wegen seiner berühmten Eintragung in das Abschiedsalbum, das Beethoven überreicht wurde, als dieser 1792 nach Wien ging. Darin verlieh er der Hoffnung Ausdruck, Beethoven möge dort „Mozart's Geist aus Haydens Händen“ erhalten. Ferdinand gewährte finanzielle Unterstützung; seine Kontakte waren grundlegend für den erfolgreichen Start von Beethovens großer Karriere in dieser Musikhauptstadt der Welt. Aber erst 1804 erhielt er seine Belohnung: die große **Sonate Nr. 21 C-Dur op. 53**, die heute unter dem Namen „**Waldstein“-Sonate** bekannt ist.

Im Hinblick auf den emotionalen Gehalt, die Dimensionen, den rhythmischen Drive und die klangliche Härte (insbesondere des ersten Satzes) entfernt sich die „Waldstein“-Sonate weit von allem, was Mozart und Haydn komponiert haben. (Dies gilt auch für die dunkle, leidenschaftliche „Appassionata“-Sonate, die ein Jahr später fertiggestellt wurde.) Gleichwohl ist das Werk in seiner Struktur von Mozarts und von Haydns Geist durchdrungen. Hinsichtlich Gehalt und Affekt ist diese Musik sicher romantisch, doch die Art, wie die Form die Spannung ausbalanciert, ist grundsätzlich klassisch. Die Musik der romanti-

schen Komponisten ist stärker melodisch orientiert, ihr Aufbau ist lockerer und additiver; Chromatik verwischt die klar definierte harmonische Struktur, die in Beethovens Musik alles zusammenhält. Für Chopin etwa war Harmonik weit eher ein Mittel der Farbgebung denn der Formorganisation. Als echter Romantiker war er kein Freund von hierarchischen harmonischen Ordnungen, die dem natürlichen Fluss der Melodie im Weg standen. Ausdruck sollte nicht durch Struktur beengt werden. Zwar hat Beethoven nie Musik von Chopin gehört; die Musik seines jüngeren Kollegen Louis Spohr aber schätzte er nicht und empfand sie als dissonant, weil sie ihm zu chromatisch war.

Für Beethoven war Dissonanz offenkundig nicht dasselbe wie Härte – was sowohl die „Waldstein-Sonate“ wie die „Appassionata“ zeigen. Sein Problem mit Spohrs Musik rührte daher, dass hier die Tonalität ihre Rolle als eines obersten Gravitationszentrums einbüßte. In Wagners *Tristan* sollte diese Tendenz schließlich zu einer Musik führen, die sich fortwährend entwickelt und frei fließt – als jene „unendliche Melodie“, die dem Komponisten vorschwebte. Hier wird die Musik nicht mehr durch Tonalität zusammengehalten: in der Tat ist sie selber eigentlich undramatisch, fehlt ihr doch ein fest bestimmtes harmonisches Zentrum, auf das sich alles andere bezieht. Wie bei einem Film-Soundtrack illustriert Wagners Orchester lediglich die dramatischen Vorgänge auf der Bühne; es ist keine dramatische Kraft eigenen Rechts. In einer Oper freilich ist die dramatische Handlung noch auf der Bühne gegenwärtig; in der Instrumentalmusik dagegen ist der Verlust der Tonalität als dramatischer Kraft ein weit größeres Problem. Wenn es kein tonales Gravitationszentrum gibt, gibt es auch keine daraus erzeugten Konflikte. In der gesamten klassischen Musik ist dieser Konflikt die dramatische Grundenergie und ein wesentliches Element der Struktur.

Beethoven dehnte die Grenze zwischen freiem Ausdruck und strenger Form zum Äußersten. Wer darüber hinausgehen wollte – und den Komponisten nach

ihm blieb nichts anderes übrig, weil er die Möglichkeiten des älteren Stils ausgeschöpft hatte –, musste entweder die Formenstrenge oder die Ausdrucksfreiheit opfern. Die Romantiker entschieden sich für den Ausdruck, und die Serialisten – mit Webern als Vermittler – wählten Abstraktion und Intellekt.

Das Geheimnis des fortdauernden Erfolgs von Beethovens Werken besteht darin, dass die Musik stets emotional aufgeladen und abenteuerlustig ist, zugleich aber überaus präzise in der Platzierung ihrer Effekte. Wenngleich die „Waldstein“-Sonate und die „Appassionata“ voller überraschender Wendungen stecken, so scheint letzten Endes doch alles am rechten Platz zu sein; der Hörer verliert nie den Überblick, weil er stets den stabilen Aufbau spürt. Dies verdankt sich ebenso Beethovens kompositorischer Meisterschaft wie dem Stil, den er von Mozart und Haydn geerbt hatte – Beethoven war einfach zu einem der bestmöglichen Zeitpunkte in der Geschichte der klassischen Musik an der rechten Stelle.

Mit einem reinen Dreiklang in Grundstellung beginnt die „Waldstein“-Sonate sehr bestimmt in C-Dur. Sogleich aber entfernt sie sich von dieser Tonart, um dann wieder zu ihr zurückzukehren, nun aber mit einer Mollfärbung. Die C-Dur-Tonart ist zugleich eindeutig etabliert und subversiv untergraben – freilich nicht in einem solchen Ausmaß, dass sie nicht wiederherzustellen wäre. Hätten Mozart und Haydn für das zweite Thema zur Dominante moduliert, so wählt Beethoven die obere Medianten E-Dur; die Spannung wird jedoch in gleicher Weise wie bei den älteren Komponisten gesteigert. Beethoven geht über seine Vorgänger hinaus, doch er zerstört nicht das System hierarchisch organisierter harmonischer Spannung, das die Basis der klassischen Tonalität bildet.

In der **Sonate Nr. 23 f-moll op. 57 („Appassionata“)** geschieht etwas Ähnliches. Nach den heftigen, ordnungswidrigen Ausbrüchen des ersten Themas (f-moll) reduziert Beethoven die Spannung, wie es auch Mozart und Haydn getan hätten, indem er für das zweite Thema zur unteren Medianten As-Dur

moduliert. Es handelt sich um eine eng verwandte Dur-Variante des ersten Themas, was für noch mehr Entspannung sorgt. Doch die raschen Harmoniewechsel verhindern eine wirkliche Beruhigung, und Beethoven macht sich erneut daran, die Regeln zu dehnen.

Die übliche Schlussgruppe der Exposition – eigentlich ein eigenständiges drittes Thema – steht in as-moll und liefert mithin nicht jene Entspannung, die die Dur-Tonart gewährt hätte. Der Schlüsselmoment der Sonatenform ist die spätere Wiederkehr der Grundtonart und des Eingangsmaterials nach den Erregungen der Durchführung – eine Art Heimkehr also. In der „Appassionata“ ist dies ein Moment, in dem sich Wiedererkennen und neu induzierte Spannung vermischen. Unter der f-moll-Harmonik hämmert ein C, das an einer Stelle gar brutal mit seinem oberen Halbton, Des, zusammenstößt. Tatsächlich wird die Spannung in diesem Satz nirgendwo wirklich aufgelöst. Er bleibt dissonant bis zum Schluss, doch dies ist nur möglich, weil klar ist, was hier miteinander im Widerstreit steht – und das ist vollständig im Sinn der klassischen Tonalität.

Die „Waldstein“-Sonate und die „Appassionata“ wurden komponiert, als Beethoven mit seiner Oper *Fidelio* rang, und auch die **Sonate Nr. 22 F-Dur op. 54** unterbrach seine Arbeit an dieser Oper. Das kurze, zweisätzige Werk hebt an wie ein graziöses Menuett, doch nach 24 Takten wird daraus ein faszinierend unbotmäßiges Unikum. Die kämpferisch stampfende, aufbrausende Melodie des B-Teils ist von gänzlich anderer Art als der freundliche Beginn. Eine ähnlich schroffe Gegenüberstellung findet sich im Finale, einer Art Perpetuum mobile, das windesgleich vorüberfegt und von synkopierten, variablen Dynamikakzenten unterbrochen wird. Mehr als einmal wurde Beethoven von seinen Zeitgenossen wegen seiner exzentrischen Musik getadelt; diese Sonate könnte einer der Gründe für derartige Kritik gewesen sein.

Die fünf Jahre später komponierten **Sonaten Nr. 24 op. 78** und **Nr. 25 op. 79**

sind von ganz anderer Art. Beide sind von sonnigem Charakter – obschon mit dem Biss und der Energie, die für den Komponisten typisch sind. Die Sonate op. 78 steht in der milden, ungewöhnlichen Tonart Fis-Dur, während die optimistisch-vitale Sonate op. 79 (zuerst als „Sonatine“ veröffentlicht) eine kleine Gemme in G-Dur ist. Es ist aufschlussreich zu sehen, was Rhythmus, Tonalität, Register und Dynamik aus nur wenigen Tönen machen können. In der „Appassionata“ bereiten die ersten drei Töne des tiefen, absteigenden f-moll-Dreiklangs eine dunkel-grüblerische Geschichte vor, mit der von Anfang an große Gefühle verbunden sind. Auch in der Sonate op. 79 umreißen die ersten vier Töne einen Dreiklang, doch in ihrer regelmäßigen, rasch ansteigenden Abfolge und ihrer Dur-Farbe klingen sie wie der Anfang einer enthusiastischen Reise, der von einer deutlich glücklicheren Weltsicht zeugt. Beide Sonaten wurden im Sommer 1809 komponiert, den Beethoven weitgehend auf dem Anwesen der Familie Brunsvik in Ungarn verbrachte. Den Schwestern Therese und Josephine von Brunsvik hatte er zehn Jahre zuvor in Wien Klavierunterricht gegeben. Es wurde behauptet, dass Beethoven und Therese, der die Sonate op. 78 gewidmet ist, sich in Ungarn heimlich verlobten. Dies ist indes sehr unwahrscheinlich. Für Beethoven waren Frauen zeitlebens ein heikles Thema – und insbesondere das Problem, mit einer von ihnen eine dauerhafte Beziehung aufzubauen. Kurz gesagt: Er wollte eine Frau, doch stand ihm sein eher komplexer Charakter dabei unverrückbar im Weg. Ist Beethoven mit Therese tatsächlich für eine so lange Zeit zusammengewesen (angeblich vier Jahre), dann verwundert es, dass er diese Verlobung in den zahlreichen überlieferten Dokumenten mit keinem Wort erwähnt.

Der einzige ernsthafte Kompositionsschüler, den Beethoven je hatte, war ein Amateur. Erzherzog (und später auch Erzbischof) Rudolph von Habsburg war der Bruder des österreichischen Kaisers Franz Rudolph II. und einer der ausgesprochen wenigen Adligen – recht eigentlich einer der ausgesprochen wenigen Menschen –, den Beethoven als echten Freund schätzte. Sie begegneten einander um 1803, als der damals 15-Jährige mit dem Klavierunterricht begann; 1809 aber lehrte Beethoven ihn nur noch Komposition. Der Erzherzog gehörte zu einer Gruppe von Adligen, die Beethoven damals eine jährliche Zuwendung von 4.000 Gulden gewährte, und Beethoven widmete ihm mehr Werke als irgendjemand anderem. Die Klaviersonaten op. 81a und op. 106 wurden beide Rudolph gewidmet, der sie offenbar so spielen konnte, wie Beethoven sie hören wollte – sofern er damals überhaupt noch viel hören konnte: Um 1809 musste man Beethoven bei der Konversation anschreien.

Jene Jahre aber scheinen für Beethoven gleichwohl eher sonnig gewesen zu sein. Viele seiner Briefe aus dieser Zeit sind fröhlich und humorvoll – und das trotz des Umstands, dass das Wien des Jahres 1809 aufgrund des andauernden Kriegs mit Napoleon nicht unbedingt der angenehmste Wohnort war. Die **Sonate Nr. 26 Es-Dur op. 81a** wurde tatsächlich anlässlich Rudolphs Abreise aus der bedrohten Stadt komponiert, aus der der Erzherzog – wie viele Aristokraten – flüchtete. Beethoven aber blieb dort und musste sich bei seinen weiterhin unternommenen Spaziergängen einmal sogar vor einem Feuergefecht in Sicherheit bringen.

„Le-be-wohl“ schrieb Beethoven über die ersten drei Akkorde der Sonate op. 81a, die auch unter diesem Titel veröffentlichte wurde. Der Anfang ahmt einen Hornruf nach, und dieses Instrument mag auch die den Hörnern der Beethovenzeit sehr entgegenkommende Tonart Es-Dur nahegelegt haben. Das *Adagio*, das dem Allegro des Eröffnungssatzes den Weg bereitet, ist in der Tat ein

Abschiedsgruß an Rudolph; der Hornruf fungiert im gesamten Werk als ein Motto. Wenig aber lässt an Kampf, Verzweiflung oder Düsternis denken. Das Motto ist sicher als ein Hinweis auf den Anlass gedacht, für den das Werk geschrieben wurde – aber nicht mehr als das. In einem musikalischen, technischen Sinn ist diese Sonate eine Demonstration dessen, was Beethoven – in direkter Nachfolge Haydns – mit einem Dreitonmotiv anstellen konnte. Anfangs klingt es wie ein geeigneter Abschiedsgruß, verwandelt sich in ein eher optimistisches Hauptthema für das erste *Allegro*, liefert das Material für das nicht allzu expressive *Andante* und bewegt sich in dem fröhlichen Finale („Das Wiedersehen“), das Rudolphs Heimkehr nach Wien feiert, in glücklichem, raschen Tempo. Die „Lebewohl“-Sonate (Beethoven protestierte gegen den französischen Titel, unter dem die Sonate allgemein bekannt ist) ist hinsichtlich ihres Charakters verwandt mit der Sonate (oder Sonatine) op. 79, die ungefähr zur selben Zeit entstanden ist. Die Verwendung eines einzigen Motivs für das gesamte Werk weist freilich auf die zumal in Beethovens letzten Werken zutage tretende Tendenz voraus, unterschiedliche Sätze zu einer unteilbaren Einheit zu verknüpfen – was auf nahezu alle künftigen Komponisten von großem Einfluss war.

Die wohl bemerkenswerteste Besonderheit der **Sonate Nr. 27 e-moll op. 90** ist die wunderschöne Melodie des zweiten ihrer beiden Sätze. Sie wurde zu einem Liebling der Spieluhrbranche, und es gibt aufziehbare Spielzeuge, die mit dieser Melodie Babys beruhigen sollen: ein *Andante*, das von Schubert stammen könnte. Beethoven hat die Tonart E-Dur nicht oft verwendet, und die Musik, die er darin komponiert hat, ist stets sanft, hat einen Hauch Melancholie und Texturen, die man als ruhig, offen und weiträumig beschreiben könnte – nicht unbedingt typische Eigenschaften in Beethovens Schaffen. (Seine vorletzte Sonate, op. 109, steht zur Gänze in E-Dur; kein anderes Klavierwerk Beethovens kennt eine so weltentrückte Atmosphäre.) Beethoven widmete die

Sonate op.90 dem Fürsten Moritz von Lichnowsky, dem jüngeren Bruder seines ersten Gönners in Wien, Carl von Lichnowsky, der zwanzig Jahre zuvor erheblich zum erfolgreichen Start von Beethovens Karriere in der österreichischen Hauptstadt beigetragen hatte. Fürst Karl war wenige Monate vor der Komposition dieses Stücks im Jahr 1814 gestorben, und obschon die Widmung – wie so viele andere – wohl opportunistische Gründe hatte, könnte man dieses „Lied ohne Worte“ *avant la lettre* als ein bewegendes Lebewohl verstehen.

Die Jahre, während derer Beethoven an seiner **„Großen Sonate für das Hammerklavier“ op.106** arbeitete, waren wieder eine Zeit der Mühsal – was, überblickt man Beethovens Leben insgesamt, eine Rückkehr zur Normalität darstellt. 1817/18 sind die am wenigsten produktiven Jahre seiner Karriere; fast zwei Jahre rang er mehr oder weniger ausschließlich mit dieser Sonate.

Beethoven durchlitt damals ernste gesundheitliche Probleme und hatte ständigen Streit mit seinen Hausangestellten. Laut Carl Friedrich Hirsch, einem Schüler Beethovens im Jahr 1817, herrschte im Zimmer seines Lehrers die „größte Unordnung“ („Noten, Bücher teilweise am Boden“); Beethoven selber sei sehr „schlampig“ gekleidet gewesen. Er musste zum Lesen eine Brille tragen, und sein struppiges, dickes und teilweise graues Haar habe von seinem Kopf abgestanden. Die Klaviere, auf denen Hirsch spielte, waren „zuerst ein altes Fünf-Oktaven-Klavier“, später ein „Sechs-Oktaven-Klavier aus Mahagoniholz, das ganz verstimmt war.“ Auch mit 47 Jahren konnte Beethoven beim Unterricht noch sehr aufbrausend sein; einmal biss er seinen armen Schüler gar in die Schulter, wenngleich er danach wieder sehr „charmant“ gewesen sein soll.

In diese Zeit fällt auch das Scheitern von Beethovens Versuch, seinen Neffen Karl – dessen Vormund Beethoven nach dem Tod seines jüngeren Bruders [Kaspar Anton] Karl im Jahr 1815 geworden war – in einen „Mustersohn“ zu verwandeln. Karl aber vermisste seine Mutter Johanna und riss aus dem Internat

aus, in dem Beethoven ihn untergebracht hatte; am Ende wurde Beethoven gerichtlich verdingt, die Vormundschaft abzugeben, die stattdessen Johanna übertragen wurde. Die Dinge beruhigten sich schließlich mehr oder weniger; 1823 wohnte Karl sogar bei seinem Onkel. Dies freilich verursachte neue Probleme: Beethovens – sicherlich aufrichtige – väterliche Fürsorge trieb Karl 1826 zu einem Selbstmordversuch.

Es ist bezeichnend für Beethoven, dass er ein höchst ehrgeiziges Werk in einer Zeit begann, als sein Privatleben das reinste Chaos war. Die „Hammerklavier“-Sonate ist die längste der 32 Sonaten, die er komponierte, und ihre gewaltigen Dimensionen – und der bewusste Versuch eines neuen Wegs, den sie darstellt – würden ihm auch dann große Mühen abgenötigt haben, wenn die sonstigen Umstände unkomplizierter gewesen wären.

Die erste Schwierigkeit, die Beethoven sich selber auferlegte, ist die strenge harmonische Struktur, die das gesamte Werk grundiert. Charles Rosen hat darauf hingewiesen, dass die Struktur dieser Sonate auf einer Folge absteigender Terzen basiert. Der erste Satz beginnt in B-Dur, das zweite Thema steht in G-Dur, die Durchführung beginnt in Es-Dur und endet eine große Terz tiefer, in H [=Ces]-Dur – ein extremer Kontrast zur Haupttonart B-Dur, mit der der Satz begann. Die gesamte Sonate läuft auf diesen dramatischen Konflikt hinaus.

Im ersten Satz ersetzt der Zusammenstoß von H- und B-Dur die traditionelle Dominant-Tonika-Beziehung als dramatische, formbildende Kraft, und er erzeugt auch die heftige Dissonanz, die so ganz und gar dem Gefühl der Vertrautheit kontrastiert, der sich ansonsten nach der Durchführung bei der Rückkehr zur Tonika einstellt. Die B/H-Opposition und die Terzenfolge bilden nicht nur die Grundstruktur der gesamten Sonate, sondern sie sind auch in den Themen, Motiven und Überleitungen allgegenwärtig. Diese engmaschige Beziehung zwischen Detail und Großform ist eine von Beethovens bemerkenswertesten Inno-

vationen. Von der ihm nachfolgenden Komponistengeneration fast völlig ignoriert, scheint sie aus heutiger Sicht auf die seriellen Strukturen von Stockhausen und Boulez vorauszuweisen.

Das Scherzo präsentiert die B/H-Opposition in ihrer nacktesten Gestalt – oft scheint es sich nicht zwischen den ständig wechselnden H's und B's entscheiden zu können. Am Ende entscheidet sukzessives Hämmern der beiden Töne den Konflikt: B gewinnt. Darüber hinaus verspottet das Scherzo das, was im Eingangs-*Allegro* so ernsthaft vorangetrieben wurde. Sein Anfangsmotiv macht sich über die gigantische Eröffnungsgeste des ersten Satzes lustig; später sind die gehämmerten H's und B's von beißend sarkastischem Charakter.

Die Wechselbeziehung der ersten beiden Sätze in melodischer und harmonischer Hinsicht setzt sich im *Adagio* fort, dessen bewegend-eindringliche Melodie in Umriss und Rhythmus an das Hauptthema des ersten Satzes erinnert. Der Unterschied liegt in der Textur und im wesentlich langsameren Tempo. Wie so oft in Beethovens Musik geht es nicht so sehr darum, womit er beginnt, sondern was damit erreicht werden kann. Nichtsdestotrotz verblüfft das Wunder, wie Beethoven so gänzlich unterschiedliche Gestalten und emotionale Stimmungen aus einem im Grunde gleichen Material schaffen konnte.

In der langsamen Einleitung zum letzten Satz zeigt sich die absteigende Terzenfolge in ihrer unverhülltesten Form – ganz wie der B/H-Konflikt im Scherzo. Aus dieser geheimnisvollen absteigenden Akkordfolge, die kein Ziel zu haben scheint, erwächst ein neuer Ansatz zu einer Bachschen Fuge. Kurze kontrapunktische Episoden werden, eine nach der anderen, verworfen, bis der Beginn der gewaltigen Fuge, die diese monumentale Sonate beschließt, verkündet wird. Dies geschieht mittels eines Trillers, einer Art Paukenwirbel, der es unmöglich macht, das Ereignis zu verpassen: Meine Damen und Herren, ich – Beethoven – präsentiere Ihnen: Die Neue Fuge. Offenkundig ist Bach die Inspirationsquelle,

und das vormalige Verwerfen der Fragmente unterstreicht, dass das Folgende etwas ganz Besonderes darstellt. Wieder hatte Beethoven sich eine schwierige Aufgabe gestellt: Er musste allem, was dieses magische *Largo* implizierte, gerecht werden. Dies gelang ihm mit einer Fuge, deren Form der Satzfolge einer Sonate entspricht; wiederum finden sich Motive, die Beziehungen zu anderem Material der Sonate aufweisen, und erneut wird der musikalische Verlauf fest auf das strukturelle harmonische Raster projiziert, das das gesamte Werk bestimmt.

SACD 8

Die letzten fünf Sonaten, die Beethoven für das Klavier schrieb und die oft als Gruppe betrachtet werden, sind seine künstlerisch avanciertesten und emotional tiefgründigsten Beiträge zu dieser Gattung. Sie alle sind wahrlich avanciert und tiefgründig, und sie teilen viele Züge, aber sie unterscheiden sich auch in Charakter und sogar Stil – was nicht sonderlich überrascht, wurde die erste von ihnen doch 1816 komponiert und die letzte 1822 fertiggestellt.

Die erste Sonate dieser Gruppe – **Sonate Nr. 28 A-Dur op. 101** – ist von nachdenklicherem Charakter als ihre Vorgängerinnen, und sie weist jene fugale Schreibweise auf, die Beethovens Spätwerk so maßgeblich prägt. Was sie einzigartig macht, ist ihr lockerer Aufbau, die Offenheit der Form. Sie ist weit weniger streng konstruiert als beispielsweise die Sonate op. 106, die strengste dieser Gruppe. Das Hauptthema des ersten Satzes ist, wie auch die harmonische Struktur, nirgends konzise und in sich geschlossen. Der Satz hat einen schwer fasslichen, driftenden Charakter, der Grenzziehungen und definitive Schlussgesten meidet. Von Anfang an drängt alles weg von der Tonika; die Haupttonart wird mithin eher angedeutet als klar aufgestellt, was den Eindruck vermittelt, als begönne das Stück irgendwo in seiner Mitte. Dies wiederum erzeugt den

poetischen Effekt, als sei dem eigentlichen Anfang eine unhörbare Musik vorangegangen, eine Musik, die nur zu Beginn der Sonate zu spüren ist.

Wie die anderen Scherzi der späten Sonaten ist auch dieses ziemlich geradlinig. Das darauf folgende *Adagio* ist wiederum Musik von offener Art: Sein Thema klingt mehr wie eine Ansammlung von Gesten denn wie eine abgerundete Melodie; die harmonischen Fortschreitungen weisen chromatische Wendungen auf, die die Tonalität verschleiern. Wenn die melodischen Gesten die überraschende Wiederholung des Kopfsatzbeginns einleiten, ahnt man, dass es sich bei ihnen recht eigentlich um die verborgene, unerhörte Musik handeln könnte, die dem ersten Ton der Sonate voranging. Gleichwohl ist das *Adagio* nicht die Frage, auf die die ersten Takte der Sonate die Antwort sind; es rückt den Anfang des Werks nur in einen Zusammenhang. Das Fehlen einer definitiven Antwort unterstreicht sowohl die Lockerheit des Aufbaus als auch den grüblerischen Charakter des Werks. Das abschließende *Allegro* aber – ein mehr oder weniger traditionell konstruierter Sonatenhauptsatz – führt alles zusammen. Hier ist die Musik klarer definiert; das Fugato in der Durchführung ist eine vollkommen überzeugende Variation über die typischen Ereignisse einer Durchführung. Gleichwohl handelt es sich um einen recht forcierten Abschluss: Er funktioniert, vermittelt aber nicht das Gefühl einer echten Lösung. In vielen seiner Spätwerke verschmolz Beethoven Einzelsätze, doch während er in seinen letzten Jahren stets dafür sorgte, dass die einzelnen Teile auf lineare Weise verbunden wurden, ist dies in der Sonate op. 101 noch nicht der Fall.

Ungefähr aus derselben Zeit wie die Sonate op. 101 stammen die beiden Cellosonaten op. 102 und der Liederzyklus *An die ferne Geliebte* – Werke also, die ebenfalls offenen oder zyklischen Charakter haben. Beethoven war Ende vierzig, als er sie komponierte; nach einer eher schwierigen, unproduktiven Phase seines Lebens orientierte er sich augenscheinlich neu.

Über die Gründe, warum er zuvor auf Schwierigkeiten gestoßen war, lässt sich nur spekulieren. Es ist durchaus möglich, dass er unter starken Depressionen litt, nachdem ihm klar geworden war, dass er die „Unsterbliche Geliebte“, an die er 1812 einen berühmten Brief richtete, nicht würde heiraten können. In seinen jüngeren Jahren hatte ihn das Thema „Frauen“ oft umgetrieben, aber nach diesem Brief gibt es in den zahlreichen Dokumenten seines Lebens keinen Hinweis darauf, dass dieses Thema etwas anderes als abgeschlossen war. Auch hatte er sich damit abgefunden, dass er völlig taub werden würde. Als Komponist mag er darüber hinaus gespürt haben, dass er den von Mozart und Haydn vermachten Stil bis an den Rand des Möglichen ausgedehnt hatte. Noch sein Spätwerk zeigt, dass er fest an die klassische Musikwelt seiner beiden Vorgänger glaubte, und es muss schwierig gewesen sein, eine Musiksprache zu entwickeln, die mit dem Vorangegangenen brach und ihm dennoch loyal verbunden blieb. Beethovens Alter mag seine Stimmung während dieser Jahre beeinflusst haben. Wie jeder Mensch – ganz gleich aus welcher Zeit – musste sich auch Beethoven mit dem Lauf des Lebens arrangieren, und es ist möglich, dass ein heutiger Psychiater zumindest einige seiner Probleme als Symptome einer Midlife Crisis diagnostizieren würde.

Wir wissen nicht genau, warum Beethoven den Weg des Experiments, den er in der Sonate op. 101 und den anderen um 1816 komponierten Werken verfolgte, wieder verließ – insbesondere, wenn man die nutzbringende Wirkung bedenkt, die er auf seine Produktivität hatte. Die beste Erklärung wohl ist, dass diese zyklische, offene und frei konstruierte Musik das vollkommen ausgewogene Wesen und die klare dramatische Qualität des klassischen Stils für Beethovens Geschmack zu sehr untergrub. Mit der gewaltigen „Hammerklavier“-Sonate schlug er ein neues Kapitel auf: Er konzentrierte sich auf eine strenge formale Anlage sowie auf neue Wege, Bachs altherwürdiger Fuge eine neue

Dramatik und Emotionalität zu geben. Erneut verband er Sätze in einem linearen Konzept; Sätze von offenerem Charakter erhielten nun eine klar definierte dramatische Funktion. In harmonischer Hinsicht gibt es weiterhin viele kühne Besonderheiten, aber die stimmungsreiche Chromatik, die er im *Adagio* der Sonate op. 101 verwendete, findet sich in seinen Werken nach der „Hammerklavier“-Sonate nicht mehr. Von da an sind chromatische Akzente und scharfe Dissonanzen in eine musikalische Erzählung gebettet, die den ausgewogenen dramatischen Formen Haydns und zumal Mozarts treu bleibt. Letzten Endes gelang es Beethoven, ihren Stil weiter umzugestalten und um neue Charakteristika zu bereichern, ohne ihn zu zerstören.

Ogleich die Jahre 1820–22, in denen Beethoven seine letzten drei Sonaten komponierte, Jahre beträchtlicher Belastungen im Privatleben waren, stellte sich das Bild in künstlerischer Hinsicht weit weniger düster dar. In qualitativer Hinsicht ließ sein Schaffen in keiner Weise nach, und wenn sich die Zahl der Werke verringerte, so lag dies in erster Linie an ihrer weiträumigen Anlage und den zunehmenden Ausfallzeiten aufgrund von Krankheit. Nichts deutet darauf hin, dass sich die Konzeption der Sonaten schwieriger gestaltet hätte als gewöhnlich – auch wenn sie mehr Zeit in Anspruch nahm als sonst.

Die **Sonate Nr. 30 E-Dur op. 109** ist Maximiliane von Brentano gewidmet, der Tochter derjenigen Frau, die höchstwahrscheinlich die „Unsterbliche Geliebte“ des Jahres 1812 war: Anthonie von Brentano. Beethoven schrieb Maximiliane einen bewegenden Widmungsbrief, in dem er zum Ausdruck brachte, wie sehr er seine glücklichen Erinnerungen an sie, ihre Mutter und ihren Vater, die er seit 1812 nicht wiedergesehen hatte, hochhielt. Wenn Anthonie tatsächlich die „Unsterbliche Geliebte“ war, dann legt dieser Brief die Vermutung nahe, Beethoven habe all seinen Kummer in so etwas wie Versöhnung und Weisheit verwandelt – mit einem bittersüßen Unterton von Melancholie. Und

auch wenn es alles andere als sicher ist, dass er bei der Komposition an Anthonie gedacht hat, passt der emotionale Gehalt des ersten Satzes und sein abschließendes *Andante* zu dem, was er an Maximiliane schrieb, wie angegossen.

Es gibt Hinweise darauf, dass der wunderbar zwanglose erste Satz zunächst als eigenständiges Stück gedacht war – eine Art erweiterter Bagatelle, die auf eine Anfrage des Verlegers Starke zurückgehen mochte. Das melodische Material lässt mit seinem offenen und gestischen Charakter an den ersten Satz der Sonate op. 101 denken, doch anstatt von der Haupttonart wegzudrängen, bekräftigt es in den ersten Takten die Tonalität. Die wunderschönen auf- und absteigenden Akkordbrechungen, die darauf folgen, überraschen zum einen, wenngleich man sie andererseits als das logische Ergebnis eines linearen Aufbauprozesses verstehen kann.

Wie die Sonate op. 101 ist die **Sonate Nr. 31 As-Dur op. 110** von grüblerischem Charakter. Hier aber führt die Verschmelzung eines *Adagio* und einer Fuge zu einem Finale zu einer weit abgerundeteren Form. Die Fuge überwältigt den Hörer nicht in dem Sinne, wie es die der „Hammerklavier“-Sonate tut, sondern hat für die *Adagio*-Episode wie auch für die ganze Sonate Ausgleichs- und Abschlussfunktion. Trotz seiner dramatischen Anlage scheint das gesamte Werk verschiedenen Facetten der gleichen Gesten und Emotionen nachzuspinnen. Allein der zweite Satz, *Allegro molto*, stellt sich dem entgegen, doch trägt er solcherart dazu bei, die Spannung zu erzeugen, derer es bedarf, um den letzten Satz in die rechte Perspektive zu rücken.

In Beethovens letzter Klaviersonate, die **Sonate Nr. 32 c-moll op. 111**, wird die Integration einer Fuge in die Sonatenhauptsatzform wieder anders gehandhabt – nunmehr organischer als in allen seinen anderen Klaviersonaten. Das erste Thema des kolossalen Einleitungssatzes könnte seiner Art nach eine Fuge eröffnen, aber erst in der Durchführung wird dieses Material fugal behandelt,

obschon dramatischer als in den Fugen Bachs oder – Beethovens Favorit – Händels. Mit dem Beginn der Reprise endet die „Fuge“.

Die berühmte Variationenfolge, die das Werk beschließt, scheint mit der Arietta, von der sie ausgeht, auf Bachs *Goldberg-Variationen* zu verweisen; in ihrer kontinuierlichen Anlage gehorcht sie aber auch den dramaturgischen Regeln des klassischen Stils. Wie in den gewaltigen, ebenfalls in jener Zeit entstandenen *Diabelli-Variationen*, wird das Thema weniger verziert als vielmehr bis auf seine fundamentalen Elemente dekonstruiert, die dann die Grundlage für verschiedene Entwicklungen bilden.

Neben der Wiener Ausgabe gab es von Beethovens letzter Sonate auch eine englische Ausgabe, die Anthonie von Brentano gewidmet ist. Zu guter Letzt also erhielt die „Unsterbliche Geliebte“ – wenn es sich bei Anthonie denn tatsächlich um besagte Dame handelte – ihren Ehrerweis.

SACD 9

Anders als Mozart gilt Beethoven nicht als Wunderkind, was freilich nicht bedeutet, dass er nicht schon in zartem Alter zu komponieren begonnen hätte. 1783 – Beethoven war gerade einmal zwölf Jahre alt – erschien seine erste, dem Kurfürsten von Köln gewidmete Sammlung von Klaviersonaten. Wie viele andere große Komponisten vor und nach ihm wurde Beethoven in eine Familie von Berufsmusikern hineingeboren. Beethovens Vater – dessen Dienstherr der Kurfürst war – sang im Chor des Kurfürsten, und auch sein Großvater war bei Hofe als Musiker angestellt gewesen. Wie Mozarts Vater – ebenfalls ein Berufsmusiker – erkannte Johann van Beethoven das Talent seines Sohnes schon in frühem Alter; anders aber als Leopold Mozart unternahm er keine Konzertreisen mit ihm. Infolgedessen kannte niemand das Nachwuchstalent außerhalb des kleinen Bonns, und weil man ihn nicht hörte, gibt es auch keine Berichte über sein Spiel.

Ob er nun so gut war wie Mozart oder nicht: Wir werden es nie erfahren.

Allerdings können wir die drei „**Kurfürsten**“-**Sonaten WoO 47** beurteilen – und spieltechnisch entsprechen sie dem, was Mozart im selben Alter komponierte. Doch es gibt auch einen wesentlichen Unterschied: Namentlich in der zweiten Sonate, f-moll, zeigt sich weit mehr Persönlichkeit als in den frühen Werken Mozarts.

Es ist nicht ohne Reiz, die persönlichen Züge in dieser Sonate mit dem Charakter des reifen Beethoven – des Menschen wie des Komponisten – in Verbindung zu bringen, doch könnten sie auch einfach nur den Modellen geschuldet sein, nach denen Beethoven verfuhr. Offenkundig war er beeinflusst von dem „empfindsamen“ Stil der bahnbrechenden Klaviermusik C.P.E. Bachs sowie von den „Sturm und Drang“-Sonaten, die Haydn um 1760 geschrieben hatte. Hätte Mozart sich derselben Vorbilder zu bedienen gesucht, hätte ihn sein Vater höchstwahrscheinlich daran gehindert, doch anders als Leopold Mozart hat Johann van Beethoven sicher nicht versucht, seinem Sohn alle Berufsgeheimnisse beizubringen – u.a., wie man an die besten Jobs kommt. Und von der Musik einmal abgesehen, war Beethoven eher schlecht ausgebildet; so hatte er etwa zeitlebens Probleme mit der Rechtschreibung. Johann hat in der Tat eine höchst unvorteilhafte Presse. Er gilt allgemein als Versager und Alkoholiker und wird beschuldigt, seinem Sohn ein gefühlloser, barscher, ja grausamer Lehrer gewesen zu sein. Beethoven hatte später für seinen Vater kein freundliches Wort übrig – anders als für die Mutter und die Großmutter, die er innig liebte. Gleichwohl hat Beethoven sicherlich alle musikalischen Grundkenntnisse von seinem Vater erlernt, und die Fähigkeiten seines Vaters und seines Großvaters müssen mit seinem Talent etwas zu tun haben. (Außerdem erbte er eine Vorliebe für Wein: Sein Großvater war ein großer Weinliebhaber; seine Großmutter starb an Alkoholmissbrauch. Die letzten verständlichen Worte, die

Beethoven auf dem Totenbett äußerte, galten angeblich einigen Flaschen Wein, die er von seinem Verleger Schott erhalten hatte: „Schade, schade, zu spät ...“)

Zu der Zeit, als er die „Kurfürsten“-Sonaten komponierte, wurde Beethoven nicht mehr von seinem Vater, sondern von dem Hofkapellmeister und Organisten Christian Gottlob Neeffe unterrichtet. Er assistierte Neeffe auch bei den Orchesterproben und dirigierte es vom Hammerflügel aus, wenn Neeffe anderweitig beschäftigt war. Darüber hinaus spielte er regelmäßig Bratsche im Orchester. Er war, kurz gesagt, ein hoffnungsvolles Nachwuchstalent, dessen Erfolg die seines Vaters bereits übertrafen.

Schwerlich lässt sich übersehen, dass die „Kurfürsten“-Sonaten nicht von einem reifen Komponisten stammen: Ihre Textur ist schlicht – selten sind sie mehr als zweistimmig –, und allerorten begegnet uns der Alberti-Bass, der bereits ein Klischee war, als Beethoven die Sonaten schrieb. Auch die eher additive Formanlage ist etwas schablonenhaft. Sämtliche Stücke aber zeigen ein außergewöhnlich großes Interesse an Materialdurchführung (was im Hinblick auf die strukturelle Balance einige Reibungen verursacht), und sie weisen Charakteristika des reifen Beethoven auf, wie beispielsweise die starken dynamischen Akzente oder plötzliche Lautstärkeeinbrüche nach Crescendos. Dass ein 12-jähriger Junge fähig war, seine f-moll-Sonate mit einer derartigen Leidenschaft und Dramatik zu versehen, belegt auf verblüffende Weise sein Genie und seine Persönlichkeit.

Die meisten der übrigen Stücke auf dieser CD sind mutmaßlich um 1792, zu der Zeit seiner Übersiedlung nach Wien, entstanden. Sie sind kleiner dimensioniert als die Kurfürsten-Sonaten; tatsächlich zeigt keine von ihnen „typische“ Beethoven-Charakteristika in dem Maße, wie es die f-moll-Sonate aus seinem ersten veröffentlichten Zyklus tut.

Gut möglich, dass Beethoven sie vor allem aus diesem Grund nicht drucken ließ. Im Fall der **Zwei Sonatinen**, Kinsky-Halm Anhang 5, wäre dies vielleicht

sogar eine Irreführung gewesen, denn es ist nicht erwiesen, dass Beethoven sie komponiert hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen sie von ihm, denn sie wurden nach seinem Tod im Nachlass gefunden, und es gibt keine plausible Erklärung dafür, warum er diese nicht allzu bemerkenswerten Stücke hätte aufheben sollen, wenn er sie nicht selber komponiert hatte. Andererseits, so ließe sich spekulieren, könnte Beethoven für den echten Urheber bzw., besser gesagt, die echte Urheberin eine emotionale Zuneigung verspürt haben, die ihn die Musik aus sentimental Gründen aufbewahren ließ. Als Entstehungszeit der Stücke gelten üblicherweise die Jahre 1790 bis 1792, doch dies ist kaum mehr als eine Vermutung.

Die **Zwei Sätze einer Sonatine, WoO 50**, und die **Leichte Sonate, WoO 51**, stehen mit dem Ehepaar Franz Wegeler und Eleonore von Breuning in Zusammenhang. Beide waren seit der Jugendzeit mit Beethoven befreundet. Der junge Franz Wegeler konnte von seinem Fenster aus in das Haus der Familie Beethoven blicken, und er berichtete später, er habe den jungen Ludwig oft weinen gesehen, wenn ihn sein Vater am Klavier schikanierte. Auf dem Autograph von WoO 50 hat Wegeler notiert: „Für mich Von Beethoven geschrieben und bezeichnet. Wglr.“ Wann genau Wegeler das Manuskript erhalten hat, ist nicht bekannt, aber die meisten Beethoven-Forscher vermuten, dass es zwischen 1789 und 1791 geschehen sein muss.

Seit ihrer posthumen Erstveröffentlichung 1830 wurden die beiden Eleonore von Breuning gewidmeten Stücke WoO 51 unter dem Titel „Sonate“ oder „Leichte Sonate“ miteinander gekoppelt. (Für den Druck ergänzte Beethovens Schüler Ferdinand Ries einige Takte im ersten Satz und die letzten Takte des *Adagio*.) Aufgrund eines Briefes, in dem Beethoven sich bei Eleonore dafür entschuldigte, dass er immer noch nicht die Reinschrift einer seit langem versprochenen Sonate angefertigt habe, ging man lange Zeit davon aus, dass sie bereits 1794 entstanden seien. Dass Wegeler WoO 51 indes als „2 Stückchen für

die Orphica, die Beethoven für meine Frau componirte“, bezeichnet hat, rief Zweifel an dem gemeinhin verwendeten Titel wie an dem vermeintlichen Entstehungsdatum hervor. Die Orphika war ein kleines Tasteninstrument, dessen sanftes Klangbild dem des Clavichords ähnelte. Es sollte als Modeinstrument die Damenwelt erobern, konnte sich aber nicht durchsetzen und verschwand bald wieder. Da das erste dieser Instrumente 1796 gebaut wurde, sind die Stücke WoO 51 vermutlich nicht vorher entstanden. Was auch immer ihr exaktes Entstehungsdatum sein mag: Beide Stücke stammen aus jenem Zeitraum, in dem Beethoven seine ersten drei Wiener Sonateneditionen (opp. 2, 7 und 10) komponierte. Gemessen an diesen Werken sind die von Breuning-Stücke bezaubernde Kuriositäten.

© Roeland Hazendonk 2004–2010

RONALD BRAUTIGAM

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker Hollands, zeichnet sich nicht nur durch seine Virtuosität und Musikalität aus, sondern auch durch die ungewöhnliche Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen. Er hat in Amsterdam, London und bei dem legendären Rudolf Serkin in den USA studiert. 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs, der höchsten musikalischen Auszeichnung in Holland, geehrt. Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern – u.a. dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Orchestre National de France und dem Gewandhausorchester Leipzig – unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Marek Janowski, Sir

Roger Norrington, Marin Alsop, Ton Koopman, Iván Fischer und Sir Mark Elder. Seit mehr als 20 Jahren unterhält er eine musikalische Partnerschaft mit der Violinistin Isabelle van Keulen. Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine starke Leidenschaft für das Hammerklavier entwickelt, wobei er mit führenden Orchestern wie dem Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, dem Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées auftritt.

Die Einspielung von Mendelssohns Klavierkonzerten (mit der Amsterdam Sinfonietta) begründete 1995 Ronald Brautigams Verbindung mit BIS. Zu den mehr als 50 seither veröffentlichten Alben zählen die Gesamteinspielungen der Klavierwerke Mozarts und Haydns auf dem Hammerklavier. Im Zusammenhang mit der derzeit laufenden Gesamteinspielung von Mozarts Klavierkonzerten (ebenfalls auf dem Hammerklavier) mit der Kölner Akademie wurde er ein „absolut instinktsicherer Mozartianer“ genannt, „der über eine überaus behende Technik und ein melodisches Spiel von vollendeter Schönheit verfügt“ (*International Record Review*). Seine zwischen 2008 und 2010 veröffentlichte Einspielung von Beethovens Klavierkonzerten auf dem modernen Klavier wurde ebenso gefeiert; ihre Folgen haben verschiedene Auszeichnungen erhalten, u.a., im Jahr 2010, einen MIDEM Classical Award. Ronald Brautigam ist Professor an der Hochschule für Musik in Basel.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

ALSO AVAILABLE:



HAYDN
Complete Music for Solo Keyboard
BIS-1731/33 (special price)

Included in the 2011 *Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings*
10/10 *Classics Today & Classics Today France*

‘For music of this outstanding quality, in performances and recordings to match... this is compulsory if you care about the history of the classical piano sonata.’ *BBC Music Magazine*

« CD après CD, cette intégrale a marqué les esprits, dépassant même les querelles entre tenants du pianoforte et du piano moderne... une référence. » *Classica-Répertoire*

“Brautigam se acerca a esta música con elegancia, luminosidad, gran riqueza de contrastes y matices, excelente sentido cantable, impecable articulación y eso tan caro a esta música que es la cantabilità...” *Scherzo*

En novembre 1792, Ludwig van Beethoven – à presque 22 ans – avait quitté Bonn, sa ville natale, pour la capitale musicale du monde à cette époque : Vienne. Il devait y recevoir « l'esprit de Mozart des mains de Haydn », selon ce que l'un de ses premiers protecteurs, le comte Ferdinand Ernst von Waldstein, avait écrit dans l'album d'adieu donné au compositeur par ses amis à Bonn. Cinq ans auparavant, Beethoven avait eu l'occasion de recevoir l'esprit de Mozart des mains mêmes du compositeur car il lui avait rendu visite à Vienne en 1787. Beethoven avait espéré étudier avec son idole mais, parce que sa mère était tombée malade, il retourna à Bonn – en temps pour s'asseoir à côté de son lit de mort. Sa première visite à Vienne avait duré deux semaines et il ne rencontra Mozart probablement qu'une seule fois. On sait peu de chose de leur rendez-vous mais il semble que Beethoven eût été accepté comme élève. En novembre 1792 cependant, Mozart était mort depuis presque un an.

Il reste douteux que Beethoven fût jamais préparé à recevoir l'esprit de quelqu'un d'autre – même un esprit aussi intéressant que celui de Mozart. Son orgueil et son obstination étaient légendaires et, en 1787 déjà, Beethoven connaissait déjà la valeur de son propre génie. La musique de Mozart était probablement plus importante pour Beethoven que son esprit et ce qu'il trouva de valeur dans la musique de Mozart faisait déjà partie de sa propre personnalité musicale grâce à l'étude des partitions du maître viennois. Il avait même déjà incorporé, avant 1787, le contrôle harmonique à longue portée de Mozart ainsi que l'habileté de Haydn à construire de grandes formes à partir de motifs courts – techniquement parlant, les principales influences de ces grands prédécesseurs sont visibles dans son œuvre en entier. Tout ce qui caractérise la musique de Beethoven jusqu'à ses derniers jours peut essentiellement être déjà trouvé dans sa production à Bonn – comme le prouvent les trois sonates « Kurfürsten »

[disque 9] qu'il écrivit quand il avait une douzaine d'années. A son aménagement à Vienne, Beethoven était un artiste plus ou moins complètement formé avec un catalogue renfermant peut-être une centaine d'œuvres – la quantité exacte n'est pas connue.

Ce que le jeune compositeur pouvait apprendre de Haydn en 1792 était l'habileté technique, et c'est ce qu'il cherchait. Beethoven sentait qu'il pouvait développer sa connaissance du contrepoint mais Haydn se révéla être un professeur médiocre. Sauf les leçons qu'il donna à Beethoven, il n'avait pas fait beaucoup d'enseignement – probablement pour la même raison que Beethoven lui-même ne devait jamais avoir d'élèves sérieux en composition. Comme Beethoven, Haydn était peut-être trop artiste pour enseigner l'adresse technique. Plusieurs des exercices qu'il donna à Beethoven existent encore et ils montrent que Haydn laissa passer de nombreuses fautes. Beethoven «étudia» environ un an avec Haydn mais il prit en secret des cours de professeurs de contrepoint renommés dont Schenk et Albrechtsberger, les deux des artisans plutôt que des compositeurs.

Beethoven était si attentionné à ses études qu'il ne composa pas beaucoup dans sa première année à Vienne. Il s'établit cependant dans des cercles musicaux. Il impressionna en se produisant comme pianiste et improvisateur et il se fit tous les amis aristocratiques dont il avait besoin pour promouvoir sa carrière. Plus tard dans sa vie, Beethoven fut arrêté et soupçonné de vagabondage mais, dans ses premiers jours à Vienne, il semble avoir été habillé avec éclat – reflétant, selon ses amis, une idée assez bizarre de la manière d'agencer les couleurs. Il donna des leçons de piano à des dames aristocratiques – l'enseignement commercial était bien différent de l'entraînement artistique. Il prit des cours de danse et surprit ses amis par son incapacité de traduire son sens du rythme en mouvement physique ; il choquait ses partenaires de danse par la brusquerie de ses mouvements.

A l'impression des **Sonates nos 1–3 op.2** en 1796, Beethoven n'était pas seulement connu comme interprète, il était aussi considéré comme le plus prometteur des jeunes compositeurs à Vienne. Ses trois Trios pour piano op.1, publiés un peu plus tôt, avaient fait une grande impression et il avait joué les sonates à partir du manuscrit à l'un des concerts du vendredi matin au palais du prince Carl von Lichnowsky où il demeurait à ce moment-là. Haydn se trouvait dans le public et insista pour que Beethoven lui dédie les nouvelles pièces. Beethoven le fit à contrecœur, disant en privé qu'il n'avait « nie etwas gelernt » (« jamais appris quoi que ce soit ») de Haydn.

Beethoven écrivit clairement ces trois sonates dans le but d'impressionner – comme compositeur et comme pianiste. Elles sont beaucoup plus virtuoses que les pièces de Haydn et de Mozart dans ce genre et elle étaient destinées au concert, contrairement aux sonates des vieux maîtres qui visaient plutôt des amateurs faisant de la musique dans leur salon. Haydn ne brillait pas au piano et les seules œuvres que Mozart ait jouées en public sont ses concertos pour piano. Les trois sonates couvrent beaucoup plus de pages que celles de Haydn et de Mozart. Elles comptent toutes quatre mouvements au lieu des trois habituels et renferment certains des passages les plus difficiles de toute la musique pour piano de Beethoven.

Dans un sens musical, Mozart et Haydn laissèrent assurément leur marque – mais la musique reflète cependant davantage l'influence de Clementi ou de Dussek. Les deux étaient de jeunes compositeurs qui écrivaient dans le nouveau style virtuose incité par les concerts privés et les concours improvisés alors à la mode aux concerts domestiques de nombreux membres de la noblesse viennoise. Le génie propre de Beethoven et les caractéristiques de sa personnalité musicale émergent avec autorité dans la musique. Quoiqu'il n'y ait pas tellement de choses vraiment nouvelles dans la manière dont Beethoven utilisa la

langue musicale de son temps, son sens de l'élan et les accents rythmiques uniques de la syncope ressortent fièrement.

Cette musique peut sonner frénétique à l'occasion mais le tout reste dans les limites conventionnelles. Le premier thème de la première sonate suit nettement le modèle du début en trombe en faveur chez les compositeurs de l'école de Mannheim. Une touche personnelle est la torsion trouvée parfois à la fin du motif – un truc que Beethoven a dû trouver dans la musique de Haydn. Dans ces sonates, Beethoven a principalement amalgamé des traits qui l'attiraient dans la musique d'autres compositeurs. Il ne changea de langage musical qu'après 1801 alors qu'il commença à se renfermer suite à sa surdité progressive qui finit par le forcer à se consacrer exclusivement à la composition.

Les **Sonates nos 19 et 20 op. 49** forment une équipe totalement différente de celle de l'opus 2. Elles sont sûrement écrites pour usage domestique chez un amateur et – chose exceptionnelle dans la production si caractéristique de Beethoven – pouvaient presque être attribuées à un contemporain de Beethoven, plus vieux-jeu et plus artisan que lui. Le niveau d'ambition de cette musique n'est pas particulièrement élevé et les sonates montrent une évidente facilité technique faite sur mesure. On ignore à qui ces charmantes pièces mozartiennes étaient destinées.

La première des deux sonates date probablement de 1797 tandis qu'il est certain que la seconde fut terminée en 1795. Cette seconde sonate utilise un thème tiré du célèbre Septuor op. 20 – une œuvre que Beethoven détesta plus tard dans sa vie parce que sa célébrité dépassa de beaucoup ce qu'elle méritait à ses yeux. On découvre aussi du matériel de l'époque de Beethoven à Bonn dans ces pièces. Il avait apporté plusieurs esquisses et pièces inédites de Bonn à son déménagement à Vienne et il devait leur faire appel presque tout au long de sa carrière. (Dans l'opus 2 no 1, il réutilisa un thème tiré d'une symphonie inache-

vée en do mineur et les trois sonates de l'opus 2 renferment du matériel des deux quatuors pour piano inédits terminés à Bonn.)

Beethoven a dû accepter de publier les sonates de l'opus 49 pour des raisons plus commerciales qu'artistiques. Elles pourraient avoir été offertes à un éditeur d'abord par son frère Karl qui prit soin de ses affaires pendant un certain temps. Le premier éditeur contacté refusa l'offre en 1802 ; les deux sonates finirent par sortir au Bureau des Arts et d'Industrie à Vienne en 1805.

DISQUE 2

La **Sonate no 4 en si bémol majeur op.7** est une première sous plusieurs aspects. Elle fut la première de ses sonates à sortir séparément et non pas dans une collection de deux ou trois pièces. C'est aussi la première à être dédiée à une dame. C'est également la première de ses sonates à avoir reçu un surnom au 19^e siècle – elle est connue comme « Die Verliebte » [« La jeune amoureuse »] – et, surtout, c'est la première à se distinguer par une personnalité musicale au caractère unique.

Beethoven écrivit la pièce pour Barbara Keglevics, l'une des nombreuses jeunes dames aristocratiques à qui il enseignait le piano. L'aristocratie viennoise appréciait énormément la musique – plus d'un comte ou prince entretenait son propre orchestre – et la musique occupait un rôle primordial dans la plupart de leurs divertissements. Il était presque nécessaire pour les dames de pouvoir chanter ou jouer du piano et le fait d'avoir été l'élève d'un jeune compositeur/pianiste prometteur à la mode comme Beethoven faisait des jeunes comtesses et princesses des partis encore plus intéressants pour les jeunes gens en quête d'une épouse.

Beethoven travailla sur la sonate de l'op.7 en 1796 et 1797. Il avait 26 ans quand il la termina. La comtesse Barbara était alors une adolescente qui vivait,

avec sa famille, en face de la maison qu'habitait Beethoven. On dit que Beethoven négligeait sa tenue quand il traversait pour les leçons le matin. On l'aurait vu en robe de chambre, pantoufles et bonnet de nuit pointu. Ce comportement excentrique ne semble pas avoir été considéré comme inconvenant mais aurait au contraire ajouté à son attrait d'étoile. Seulement une dizaine d'années plus tôt, Haydn devait se présenter en uniforme à son employeur, le prince Nikolaus Esterházy, pour se faire dire quelle sorte de musique il devait produire pour une soirée quelques jours plus tard. Beethoven ne fut jamais au service de quelqu'un. Dès son arrivée à Vienne, il lui fut permis de se présenter comme un Artiste (avec un « A » majuscule) et il réussit immédiatement à promouvoir son image vers le statut plus ou moins divinisé qui devint la norme des artistes romantiques du 19^e siècle.

Beethoven pourrait avoir eu un faible pour Barbara mais ses sentiments ne doivent pas être pris trop au sérieux. Son élève Ferdinand Ries décrit le jeune Beethoven comme un flirteur incorrigible qui se retournait au passage de tout jupon plus ou moins bien tourné qu'ils rencontraient au cours de leurs promenades à Vienne ; Beethoven embarrassait Ries par ses constants clins d'œil. Dans une lettre à un ami, Ries affirma que Beethoven ne lui a jamais rendu plus souvent visite que quand il vivait dans un immeuble voisin à un tailleur, père de trois filles ravissantes.

Même si Beethoven appelait la sonate op.7 «Die Verliebte», cela ne veut pas dire qu'il exprimait ses sentiments sur la dame en question – ou ses sentiments à elle. De plus, Beethoven ne pensait pas nécessairement à une dame en particulier en écrivant l'œuvre. Il est plus plausible qu'il ait voulu donner à l'interprète une indication sur son atmosphère ; il n'a d'ailleurs jamais proposé de sous-titre pour l'œuvre. Elle se distingue plutôt par l'humeur remarquable qui s'en dégage et surtout par la manière personnelle avec laquelle elle communique son contenu émotionnel.

La sonate est écrite dans la douce tonalité de mi bémol majeur ; la musique se déroule dans un tempo de marche détendue. Le chiffage à 6/8 donne au premier mouvement un air décontracté, les harmonies sont toujours placées de manière à rendre l'accord sonore et le matériel mélodique est dépourvu de grands conflits. Les forts accents syncopés si souvent utilisés par Beethoven n'ont pas de place ici et, quoiqu'il se trouve dans ce mouvement un changement harmonique très étonnant, tous les autres se développent graduellement.

Cette pièce ne traite pas de conflit et la structure est beaucoup moins limitée par les blocs symétriques classiques que dans les sonates précédentes. On pourrait évidemment associer le caractère émotionnel de cette sonate à la paix trouvée dans l'amour heureux – pas un amour très passionnel dans ce cas-ci – mais on pourrait tout aussi bien associer au message de la musique ce que Beethoven trouvait dans ses longues marches dans la campagne viennoise qu'il aimait tant.

La musique n'est jamais aussi précise qu'un langage mais c'est la forme d'art qui peut toucher au plus creux de l'âme humaine – et ceci grâce surtout à sa nature non-spécifique. La nouveauté de cette sonate est la manière dont Beethoven essaya de recourir à des moyens musicaux techniques psychologiques pour manipuler l'esprit de ses auditeurs. Vu l'effet émotionnel, cette sonate est la première œuvre romantique de sa main. Tandis qu'il versa sa propre passion obstinée dans les structures classiques de Haydn dans sa première suite de sonates publiées, dans cette sonate-ci, tout indique les grandes sonates de maturité de Schubert (qui est né l'année de l'achèvement de l'op. 7 de Beethoven).

Comme les premières des œuvres de Beethoven dans ce genre, les **Sonates nos 5–7 op.10** sortirent ensemble et les deux premières surtout progressent dans l'esprit des sonates de l'op.2. Les thèmes d'ouverture de l'opus 2 no 1 et de la première sonate de l'opus 10 montent en flèche à la manière développée

par les compositeurs de Mannheim et le motif indéfinissable qui met le tout en branle dans le premier mouvement de l'opus 10 no 2 ressemble au début de l'opus 2 no 3. L'élan réapparaît dans la célèbre sonate « Pathétique » et, à cause de l'évidente ressemblance avec le rythme violemment propulsif du début de l'op. 10 no 1 et de la tonalité partagée de do mineur, la sonate de l'opus 10 no 1 devint connue sous le nom de « La petite Pathétique ».

Les cahiers d'esquisses de Beethoven renferment toute sorte de matériel qui s'apparente. Surtout au début de sa carrière, il avait l'habitude d'écrire beaucoup de matériel issu de ses improvisations au piano. Ses premiers cahiers débordent de motifs, thèmes, ponts, progressions harmoniques expérimentales, plans de tonalités et ébauches structurelles prolongées qui pouvaient être combinés et retravaillés dans presque n'importe laquelle des pièces sur laquelle il travaillait alors. Beaucoup plus tard dans sa vie, alors que sa production ralentissait, presque chaque œuvre peut être vue comme une manifestation différente du matériel brut contenu dans les cahiers d'esquisses. Souvent, des idées composées pour une œuvre devaient trouver place dans une autre – un thème destiné à l'op. 7 aboutit finalement dans l'op. 10 no 3.

Des liens semblables pouvaient aussi facilement se développer vu le fait que Beethoven travaillait toujours parallèlement sur diverses pièces. Les sonates de l'opus 10 furent composées entre 1795 et 1798, ce qui comprend les mois de 1796 et 1797 au cours desquels il travailla sur son op. 7. Même des improvisations complètes pouvaient devenir des mouvements. Le court *Presto* final de l'op. 10 no 2 n'est pas une pure improvisation mise sur papier mais presque. Il sonne comme une démonstration de l'habileté de Beethoven à développer un motif court, chargé et simple sans avoir fait une grande planification à l'avance.

La troisième pièce de l'opus 10 est l'élément qui distingue ces trois sonates de celles de l'opus 2. Cette sonate en ré majeur est nettement plus longue que les

deux autres et, quoique le premier mouvement témoigne d'un caractère émotionnel moins personnel que celui de la sonate de l'opus 7, il s'éloigne aussi de la structure de sonate classique que Beethoven hérita de ses prédécesseurs. La relation stricte de tonique-dominante entre le premier et le second thème est affaiblie par l'introduction d'un troisième thème dans une tonalité différente placée entre les deux habituelles. Le second mouvement de cette œuvre est de caractère encore plus romantique et personnel que celui de l'opus 7. Il traite de la douleur et Beethoven fit tout son possible pour communiquer une humeur très sombre.

Les sonates de l'opus 10 furent elles aussi dédiées à une dame. Beethoven les écrivit pour la comtesse Anna Margarete von Browne, la femme du mi-irlandais, mi-russe comte von Browne qui fut l'un des premiers protecteurs de Beethoven à Vienne. Le comte apporta une aide financière à Beethoven et lui fit aussi cadeau d'un cheval. La pauvre bête fut vite oubliée par son nouveau maître et dut être sauvée de l'inanition par les amis du compositeur.

DISQUE 3

Beethoven venait à peine d'avoir vingt-sept ans quand il écrivit les accords de do mineur parmi les plus célèbres de l'histoire de la musique classique. L'accord inaugural de l'introduction lente de sa **Sonate no 8 en do mineur op. 13 «Pathétique»** fait tellement partie de la légende que si l'on ne jouait que celui-ci, un nombre étonnamment élevé de mélomanes familiers de l'œuvre le reconnaîtraient. Aujourd'hui, la combinaison de cet intervalle serré dans le registre grave, la couleur sombre de do mineur et la dynamique agressive du pianoforte peut ne pas sembler aussi choquante qu'il y a deux siècles mais elle donne toujours à cet accord un caractère unique et personnel, facilement reconnaissable. L'effet repose sur le fait que toutes ces caractéristiques ajoutent un sens du drame au son, lui donnant de l'allant et un effet de passion entêtée que nous associons

autant avec l'homme Ludwig van Beethoven qu'avec sa musique.

Il y a peu de pathos dans la Sonate «Pathétique». Le titre n'a rien à voir avec Beethoven qui aurait sûrement été offensé s'il avait entendu quelqu'un l'utiliser. Le sentimentalisme est aussi étranger à Beethoven que la connotation romantique et biedermeier du mot «pathétique». L'op. 13 parle de passion et d'émotions conflictuelles, comme toute la musique de Beethoven d'ailleurs, et la première mesure exprime tout cela en miniature. L'accord initial fulminant, grave et sombre est immédiatement remis en question par une phrase douce et ascendante. Rien ne se résout dans le geste répété qui suit dans les quelques mesures suivantes. Au contraire, le conflit est intensifié par l'accord diminué qui remplace le premier accord mineur dans ces répétitions. L'introduction lente pourrait être décrite comme une série d'affirmations et de questions amoindries, alors que le *Grave* dans son ensemble fonctionne comme une question à laquelle répond l'*Allegro di molto* énergique qu'il prépare.

La Sonate op. 13 est la première pour laquelle Beethoven utilise une introduction lente. En la réutilisant au début du développement ainsi que dans la coda, il tire autant qu'il peut du conflit dramatique et du contraste de tempo et de caractère. Ce conflit donne à la musique un élan vers l'avant, ce qui la distingue du style classique caractéristique de l'époque. Beethoven rend la musique excitante et c'est précisément pour cette raison qu'il devint immédiatement populaire auprès des amateurs viennois dans les années 1790. Dans la musique, comme dans la vie quotidienne, trop d'insécurité ou trop de frayeur lors d'une aventure peut mener à la panique. L'excitation est amusante en autant que l'on ne perde pas le contrôle. Beethoven parvint à un équilibre comme peu d'artistes avant – et après – lui. En plus du contraste de caractère et de tempo entre les sections lentes et rapides du premier mouvement de la «Pathétique», il règne également une unité dans le choix du matériau. La courbe ascendante du premier thème de

l'*Allegro* est déjà présente dans la question contenue dans la première mesure du *Grave*. C'est ce type de similarité, combiné avec le contrôle psychologique du compositeur sur les contrastes à long terme, qui empêche l'auditeur de se perdre au cœur du drame et d'abandonner.

Beethoven a dédié la sonate op. 13 au prince Carl von Lichnowsky, son premier protecteur important après son installation à Vienne en 1792. Beethoven vécut pendant deux ans chez le prince Lichnowsky et sa femme qui l'introduisirent à la société viennoise. La princesse Christiane le materna à un tel point qu'il finit par quitter la maison. Dans une lettre, Beethoven se plaignait en ces termes : « Je dois maintenant être à la maison à tous les jours à trois heures et demie, me changer pour quelque chose de plus élégant, soigner ma barbe... Je ne le supporte pas ! » Ce conflit est caractéristique de ses relations avec les membres de l'aristocratie. Beethoven put ressentir de l'amitié pour l'un ou deux d'entre eux mais il fut surtout ulcéré de sa dépendance et n'eut que peu de respect pour eux. Souvent, il ne fit que profiter de ce qui était mis à sa disposition. Dix ans après que Beethoven eut quitté Lichnowsky, le prince mit le compositeur colérique en furie en lui demandant de jouer quelque chose. Beethoven détestait jouer sur demande et cette invitation en particulier mena à cette explosion dans une lettre : « Prince ! Ce que vous êtes, vous l'êtes devenu par le hasard de la naissance. Ce que je suis, je le suis par moi-même. Des princes, il y en a et il y en aura encore par milliers. Il n'y a qu'un Beethoven. »

Les **Sonates no 9 en mi majeur et no 10 en sol majeur op. 14** sont moins passionnées que la « Pathétique ». Elles sont écrites dans des tonalités ensoleillées et sont d'un abord aisé. Il manque aux deux un véritable mouvement lent. L'*Allegretto* en mi mineur de l'op. 14, no 1 est un peu plus sombre et possède quelque mordant mais, dans leurs autres mouvements, ces deux œuvres regardent plutôt vers Haydn. Il est vrai que l'*Andante* de l'op. 14 no 2 aurait pu

avoir été écrit par un compositeur plus âgé. L'op. 14 est une sorte de pas en arrière après l'op. 13 ; la différence de style et de caractère a davantage à voir avec le choix de la tonalité et avec le souhait de Beethoven d'écrire le plus différemment possible deux pièces du même genre à la suite l'une de l'autre. Comme nous l'avons déjà vu, toutes les pièces en do mineur de Beethoven sont orageuses, la Sonate op. 10 no 1 étant même surnommée « la Petite pathétique ». Malgré plusieurs différences, la tardive Sonate en mi majeur op. 109 a un premier mouvement qui est d'un abord aussi aisé que celui de la première Sonate op. 14 et, comme dans cette œuvre, a un second mouvement dans la même tonalité principale, mais en mineur, et constitue la partie la plus émotionnelle de l'œuvre.

L'importance du choix des tonalités chez Beethoven se vérifie par les similarités entre la grande **Sonate no 11 en si bémol majeur op. 22** composée en 1800 et la célèbre Sonate « Hammerklavier » op. 106 écrite dix-sept ans plus tard. Manifestement, pour Beethoven, si bémol majeur correspond à la grandeur et implique des œuvres de grande dimension. Mais il y a également d'autres analogies : les premiers thèmes des premiers mouvements de ces deux sonates sont construits à partir de motifs très petits qui offrent une ressemblance frappante dans leur allure et se terminent tous les deux de manière caractéristique par une tierce descendante. Le développement de l'op. 22 annonce l'enchaînement harmonique fait de tierces descendantes utilisées de manière presque obsessive dans tous les mouvements de l'op. 106. Il y a également beaucoup de différences entre ces deux sonates : dans l'op. 22, l'accent est encore sur le premier mouvement alors que l'op. 106 se termine par une fugue de grande dimension. De plus, dans l'op. 22, le mouvement lent vient encore en seconde position alors que dans la plupart des œuvres tardives, le second mouvement est une sorte de scherzo.

DISQUE 4

Les quatre sonates sur le quatrième disque furent écrites à la suite l'une de l'autre en 1800 et 1801 et les sonates de l'opus 27 sont particulièrement hardies. Les deux portent le sous-titre de «quasi una fantasia» et aucune ne convient à l'idée d'une sonate conventionnelle – au cas où ce concept aurait existé pour Beethoven.

Aux yeux de son créateur, la **Sonate no 14 en do dièse mineur op.27 no 2 «Au clair de lune»** n'avait aucun lien avec le clair de lune. Il n'est pas probable non plus que l'*Adagio* décrive son profond amour pour la jolie comtesse Giulietta Guicciardini, ce qu'on prétend parfois. Chose sûre cependant, Giulietta fut l'une des flammes particulières de Beethoven et il dédia cette sonate en 1801 à la jeune beauté de seize ans. Quand il se mit au travail sur cette œuvre, il n'avait pas encore l'intention de la dédier à Giulietta. Il lui avait donné le Rondo en sol majeur (op. 51 no 2) mais il le lui redemanda parce qu'il devait dédier quelque chose à la comtesse Henriette Lichnowsky, sœur de son protecteur, le prince Lichnowsky. Giulietta reçut la sonate «Au clair de lune» en compensation de la perte du Rondo.

Le pianiste Wilhelm von Lenz qualifia la Sonate op.27 no 2 de Sonate «Au clair de lune» pour la première fois en 1852. Il soutint que le poète Ludwig Rellstab avait dit de l'*Adagio* qu'il décrivait un petit bateau sur le lac suisse Vierwaldstätter See (lac des Quatre-Cantons) au clair de lune. Si Beethoven avait quelque chose d'autre que la musique en tête à la composition de cet *Adagio*, ce n'était pas un lac sous un clair de lune romantique mais une tragédie cruelle. On note une ressemblance immanquable entre les accords brisés des quatre premières mesures de l'*Adagio* – avant le début de la mélodie – et les cordes accompagnatrices dans la scène où le Commendatore succombe dans l'opéra *Don Juan* de Mozart. «Je me meurs...» chante l'homme assassiné. La

tonalité est différente il n'y a pas de citation directe mais les harmonies de l'*Adagio* « Au clair de lune » sont définitivement reliées à ce fragment de *Don Juan*. La légende dit que Beethoven copia aussi le fragment sur une page maintenant perdue du brouillon de cette sonate.

L'*Adagio* du « Clair de lune » ne se réfère pas seulement à *Don Juan* : les triolets du début sont aussi reliés au début de la Fantaisie en ré mineur KV 397 de Mozart. Dans les premières mesures de l'*Adagio* du « Clair de lune », le rideau se lève sur une scène d'opéra. L'allusion à *Don Juan* met en scène une tragédie. L'histoire se déroule à l'entrée de la mélodie. Le rythme pointé des premières notes indique une marche funèbre. Le doux mouvement horizontal et le long caractère sinueux de la mélodie qui se déroule associent cependant à une lamentation résignée et réconfortante ; les triolets utilisés dans l'harmonie accompagnatrice sont d'ailleurs totalement dépourvus d'un caractère de marche.

Il est tentant de voir ici une signification biographique. Beethoven voulut peut-être faire une lamentation sur sa surdité qui, à ce moment, était passablement avancée. La beauté tranquille de la mélodie serait alors entendue comme une réconciliation avec son destin – « Plutarque m'a enseigné la résignation », écrivit-il plus tôt à Wegeler où il décrit sa maladie en détail. Le finale rageur pourrait être une analogie à Beethoven qui conquiert ses troubles avec force – « Je vais prendre le destin à la gorge, il ne m'aura pas », écrivit-il aussi à Wegeler.

Ce qui ressort avec certitude cependant est le drame très original de la Sonate « Au clair de lune » et le génie avec lequel Beethoven contrôla le mélange explosif d'émotions changeantes pour éviter que la musique ne se désagrège. Malgré leur contraste extrême, l'*Adagio* et le finale sont unifiés par le fait que l'ouverture berçante et les accents énergiques du finale sont une transformation des triolets lents du rythme de la marche pointée des premières mesures du

mouvement lent. Le truc de faire du même matériel quelque chose de radicalement différent à un tempo beaucoup plus rapide et dans une forme condensée était l'une des armes secrètes de Beethoven – et n'a rien à voir avec ce qu'il voulait transmettre au moyen de la musique.

Ennuyé par la popularité et les émotions plébéiennes que le public rattachait à l'*Adagio*, Beethoven fit remarquer qu'il avait écrit de la musique meilleure. Même si c'est vrai, cela ne rend pas justice à la manière extrêmement réussie dont il manipulait les émotions de son public – et c'était là son intention.

Par contraste, la **Sonate no 13 en mi bémol majeur op.27 no 1** semble écrite sans intention de transmettre un contenu émotionnel non-musical. La pièce est un exercice technique plutôt qu'émotionnel et la forme est plus audacieuse et plus fantaisiste que celle de la Sonate « Au clair de lune » – qui, en fait, est une sonate « normale » sans premier mouvement. La sonate op.27 no 1 est une démonstration saisissante de ce que Beethoven pouvait faire d'un matériel très modeste et même non-descriptif. L'*Allegro molto e vivace* n'est qu'une série d'accords parfaits placés dans divers registres et assaisonnés d'un emploi étonnamment frappant de simples accents de nuances. La mélodie de l'*Adagio* acquiert aussi son effet le plus expressif par un simple changement de registre et l'*Andante* d'ouverture n'est pas tellement plus qu'une gamme ascendante et descendante.

Le contraste entre les sections est encore une fois extrême et la cohérence de la musique repose sur les techniques de permutation même plus que dans la Sonate « Au clair de lune ». Ce moyen purement technique de jonglage avec le matériel (à l'opposé des thèmes) peut être vu comme un précurseur des techniques sérielles du 20^e siècle qui sont autrement complètement étrangères à la pensée musicale de Beethoven. En rassemblant ce casse-tête, il a dû se sentir près de ce que Haydn avait réussi en termes d'économie musicale ou de Mozart qui pouvait insuffler de la vie musicale dans du matériel en blanc, souvent même banal.

Beethoven expérimenta avec la forme aussi dans la **Sonate no 12 en la bémol majeur op. 26**. Contrairement à la pratique, cette sonate commence par une série de variations – ce qui avait d’ailleurs déjà été fait. L’innovation véritable se trouve dans la marche funèbre de l’*Adagio*. Même si cette marche fut jouée aux funérailles mêmes de Beethoven, il n’est pas plausible de trouver ici une signification biographique.

Cette marche funèbre est sous-titrée « sulla morte d’un Eroe » et s’inspire des marches symphoniques héroïques des collègues français contemporains de Beethoven. Sa sympathie pour les idéals de la Révolution française est bien documentée, tout comme l’est son identification personnelle avec l’idée du héros lutteur herculéen/prométhéen. Beethoven admirait Luigi Cherubini, l’Italien établi à Paris, et il connaissait les marches funèbres héroïques de ses opéras. Il était probablement aussi familier avec la *Marche lugubre* maintenant oubliée, en l’honneur des victimes de la dite Affaire de Nancy en août 1790. Elle fut écrite par François Gossec – le compositeur en résidence du régime révolutionnaire au moment où Beethoven composa sa sonate. Admiré par Berlioz, Gossec partage maintenant l’oubli dans lequel sa musique est tombée. Des traces de la musique de Cherubini et de Gossec ont été trouvées dans la marche funèbre de la Symphonie « Eroica » – écrite deux ans après la sonate de l’opus 26. Beethoven fut le premier à transporter la grande musique révolutionnaire typiquement française de l’orchestre au piano, ce qui illustre la nouvelle attitude symphonique qu’il apporta au piano.

La **Sonate no 15 en ré majeur op. 28 « Pastorale »** est moins expérimentale de forme et de technique. Comme la Sonate « Au clair de lune » et la sonate à la marche funèbre, elle exemplifie très bien le nouveau langage romantique de Beethoven. A partir de 1800 environ, Beethoven passa la plupart de ses étés à la campagne et cette Sonate « Pastorale » reflète la vie campagnarde tranquille

qu'il aimait tant. On peut entendre le bourdon des cornemuses à la basse du dernier mouvement et l'humeur profondément sérieuse de l'*Adagio* est percée de rayons de lumière où on peut presque entendre les oiseaux décrits explicitement plus tard dans sa Symphonie « Pastorale ».

DISQUE 5

Beethoven écrivit les **Sonates nos 16–18 op.31** à l'été 1802 quand il demeurait à Heiligenstadt, un petit village dans la région de Kahlenberg juste hors de Vienne. La maison où Beethoven vivait est encore là, à cinq minutes de marche du ruisseau où il trouva l'inspiration pour la *Szene am Bach* de la symphonie « Pastorale » quelques années plus tard. (Quiconque connaît bien la symphonie sera surpris du contraste entre le petitesse de la source d'inspiration et le courant décrit dans la musique.) Même si Beethoven aimait beaucoup la campagne, l'été 1802 fut l'un des plus noirs de sa vie. Il avait espéré que son ouïe troublée aurait bénéficié du repos mais, au contraire, sa surdité empira. Quand il se promenait en campagne avec son ami et élève Ferdinand Ries, il ne pouvait entendre le son d'un berger qui jouait de la flûte qu'une demi-heure plus tard (plus proche de deux kilomètres) que son compagnon. Ries se rappela plus tard que Beethoven avait été souvent très silencieux et renfermé.

L'été se termina avec la célèbre lettre d'adieu que Beethoven écrivit à ses frères, connue maintenant sous le nom de Testament d'Heiligenstadt. Le compositeur de 31 ans pensait de toute évidence au suicide – il possédait même deux pistolets de duel. Beethoven choisit de continuer à vivre parce qu'il était un homme fier au caractère aussi énergique et vital que sa musique. Il savait qu'il était une personne extraordinaire et il considérait presque comme une tâche religieuse d'utiliser son talent pour créer de la musique ; il était sûr d'ailleurs que sa musique lui survivrait longtemps. La composition lui donnait

une raison d'être et lui fournissait toujours une issue mais, à l'été de 1802, son désespoir obscurcissait cette possibilité. Dans le Testament d'Heiligenstadt, Beethoven s'approcha naturellement de l'auto-apitoiement qu'il détestait. La lettre ne fut jamais envoyée – pas plus que l'autre missive désespérée à l'« unsterbliche Geliebte » [l'immortelle bien-aimée] qu'il écrivit dix ans plus tard. Il lui suffisait de formuler son chagrin par écrit.

Les trois sonates de l'opus 31 ne reflètent en rien le drame personnel de Beethoven. La première, en sol majeur, s'ouvre sur une atmosphère détendue, presque pastorale et le finale de la troisième sonate, en mi bémol majeur, est l'une des pièces de musique les plus exubérantes qu'il ait jamais écrites. Ce saltarello sonne comme l'équivalent musical d'un chiot qui s'élance dans une course ventre à terre à travers les champs. Il semble impossible que l'excitant scherzo de la même sonate ait été écrit par quelqu'un au bord du suicide. Voici Beethoven à son meilleur : à l'humour sardonique, agressif, tranchant comme un couteau et absolument sûr de la manière dont il produirait ses effets. Après les notes uniques répétées sur lesquelles les premières phrases s'éteignent comme si elles doutaient de ce qui s'ensuivrait, le changement harmonique *fortissimo* frappe comme l'éclair avec une force aussi vigoureuse que l'appétit de tout jeune homme heureux de la vie.

En ré mineur, la seconde sonate de la série est la plus aventureuse des trois. C'est aussi la mieux connue et le premier mouvement – tout en étant de la musique très excitante – donne un excellent exemple de la manière dont Beethoven a expérimenté avec les concepts musicaux qu'il avait hérités de Haydn et de Mozart. Quoique la musique coule d'un débit logique et irrésistible du début à la fin, il y a quelque chose qui cloche dans les blocs constructeurs de la forme de sonate telle que la connaissaient les contemporains de Beethoven.

L'*Allegro* s'ouvre sur un doux accord brisé hésitant qui semble indiquer une

introduction lente mais la musique plonge plutôt tout de suite dans une rapide ligne descendante qui sonne comme du matériel utilisé normalement comme pont entre les principaux épisodes dramatiques. Le thème principal *Allegro* commence avec un accord brisé comme celui de la toute première mesure. Il est maintenant présenté sans hésitation, affirmatif et *forte* et ici, une vingtaine de secondes après le commencement de la musique, il appert que le premier accord n'était pas une introduction mais somme toute une annonce du premier thème. Ce premier thème ne se comporte pas de manière conventionnelle : ce n'est pas un événement symétrique nettement formé se terminant avec une cadence résolue. La musique commence plutôt rapidement pour s'éloigner du fond solide de la tonalité principale dans une séquence ascendante. Contrairement à la convention, le thème est transformé en une phrase de transition et acquiert énormément d'énergie parce que le matériel qui est répété sur des tons plus élevés est aussi raccourci. Un compositeur du temps de Beethoven n'aurait normalement eu recours à cette technique que dans une section de développement.

Une cadence finit par arriver, suivie d'un second thème, comme prévu. Encore une fois cependant, il est plutôt excentrique et encore une fois relié au matériel des premières mesures de la pièce. La ligne descendante qui avait suivi l'accord du début se révèle être une annonce du second thème, juste comme l'accord du début l'avait été pour le début du premier thème. Ce second thème n'est pas lui non plus terminé comme il se doit et encore une fois il renferme des éléments de surprise qu'on aurait normalement trouvés dans du matériel de transition.

En fait, ce mouvement ne présente pas du tout de thème conventionnel. Il repose entièrement sur des motifs qui font allusion à une mélodie ou un thème sans en fait devenir mélodie ou thème en soi. Sans terminer quoi que ce soit et en s'éloignant rapidement du point de départ du matériel, ce mouvement acquiert énormément d'énergie et d'allant. Quand son élève Ries lui demanda

comment comprendre cette musique, le compositeur – qui donnait toujours à contre-cœur ce genre d’indice – répondit à Ries qu’il devrait lire *La Tempête* de Shakespeare.

Les esquisses pour la Sonate en ré mineur montrent que Beethoven ne se mettait pas à faire des expériences pour l’expérience en soi. L’introduction manque dans le premier jet et la pièce commence tout de go avec le thème principal. Dans ce brouillon, le thème est beaucoup plus conventionnel. On dirait une « roquette de Mannheim », de la sorte que Beethoven utilisa aussi dans les sonates op. 2 no 1 et op. 10 no 1 – toutes deux, comme la seconde sonate de l’opus 31, orageuses et dans des tonalités mineures.

Dans le premier brouillon, le thème ne s’éloigne pas de son caractère conventionnel et n’est pas très intéressant en lui-même. Cela n’aurait pas causé de problème puisque la musique de Beethoven ne traite pas de thèmes ravissants mais de l’usage des possibilités du matériel. La pensée musicale la plus intéressante de l’esquisse est l’introduction d’un bref fragment en forme de récitatif à la fin du développement ; il fournit un moment magique de calme avant le début de la réexposition. Comme l’ébauche renferme déjà beaucoup de musique énergique, ce fragment répond donc à un besoin logique. Beethoven aurait pu cependant avoir été mécontent du fait que ce « récitatif » ne semble pas faire partie de la structure unifiée. Il arrive plus ou moins comme un cheveu sur la soupe – quoique, dans la version finale, il soit définitivement relié au premier thème principal.

Il trouve la solution en commençant la sonate en entier avec une version simplifiée du récitatif – une décision qui l’aidera à rendre le premier thème plus intéressant. Puisque le début annonçait maintenant le premier thème, ce thème pouvait être travaillé avec beaucoup plus de liberté. Il pouvait perdre son caractère de complétude et devenir une force motrice plus intéressante chargée

d'énergie – et imprégner ainsi la musique du contenu émotionnel passionné que Beethoven doit avoir désiré. Il se rappelait évidemment de ses deux sonates antérieures basées sur un thème de roquette semblable et il pensait toujours à des moyens de tirer encore plus de choses de ses idées. Quoi qu'il en soit : le brouillon montre clairement que cette innovation n'était pas un point de départ pour l'œuvre mais qu'elle s'est développée naturellement à partir de la manière dont Beethoven essaya de rendre une pièce de musique plus intéressante qu'elle ne l'était dans son idée première.

Les sonates de l'op. 31 ne portent pas de dédicace. Elles furent commandées par l'éditeur suisse Nägeli qui n'en reçut les manuscrits qu'après que Beethoven et son frère Karl – qui géra ses affaires un certain temps – connurent un sérieux différend. Karl voulait que Beethoven manque à sa promesse à Nägeli et qu'il vende les pièces à un autre éditeur. Beethoven ne fit pas de cas à tricher ses éditeurs à d'autres occasions mais, cette fois, il voulait respecter son engagement envers Nägeli. Selon Ries, les colériques frères Beethoven en vinrent aux coups à ce sujet. On ignore qui gagna la bataille mais le manuscrit fut envoyé à Nägeli le lendemain.

En fin de compte, Beethoven pourrait avoir regretté sa fidélité. L'édition était remplie de fautes et Nägeli inséra même quatre mesures dans le premier mouvement de la Sonate en sol majeur parce qu'il avait pensé que Beethoven s'était trompé. Quand Ries joua la sonate pour Beethoven avec les nouvelles mesures, son professeur sauta de rage et le repoussa du piano. Il demanda à Ries d'envoyer une copie corrigée de l'impression de Nägeli à l'éditeur allemand Simrock qui la réimprima et l'appela « Edition très correcte. »

DISQUE 6

Le comte Ferdinand von Waldstein fut le premier protecteur aristocratique important de Beethoven. Elevé à Vienne, Waldstein était apparenté aux familles influentes de la ville et la musique avait été un sujet favorisé dans son instruction. Les deux hommes se lièrent d'amitié quand Ferdinand aménagea à Bonn, la ville natale de Beethoven, en 1788 ; Beethoven y jouait de l'alto dans l'orchestre de la cour de l'électeur. La vie personnelle de Beethoven était déjà difficile : sa mère était morte en 1787 et son père, qui travaillait aussi comme musicien pour l'électeur, était devenu un ivrogne invétéré qui perdit son emploi en 1789. A dix-huit ans, Beethoven était le chef de sa famille et prenait à charge son père et ses deux frères cadets.

Le comte Ferdinand est resté mémorable surtout à cause de son entrée dans l'album d'adieu présenté à Beethoven quand il quitta Bonn pour Vienne en 1792. Il y exprimait le souhait que Beethoven « reçoive l'esprit de Mozart des mains de Haydn ». Ferdinand fournit une aide monétaire et ses contacts furent essentiels au rapide début de la brillante carrière de Beethoven dans la capitale musicale du monde, mais il ne reçut sa récompense qu'en 1804 : la grande **Sonate no 21 en do majeur op. 53**, connue maintenant sous le nom de « **Waldstein** ».

En termes de contenu émotionnel, de dimensions, d'allant rythmique et de qualité sonore sévère (surtout dans le premier mouvement), la sonate « Waldstein » est très éloignée de tout ce qui coula de la plume de Mozart ou de Haydn. (Ceci s'applique aussi à l'« Appassionata » – sombre et violente, terminée un an plus tard.) L'esprit de Mozart et de Haydn est cependant très vivant dans la structure de l'œuvre. Cette musique est certainement romantique de contenu et d'effet mais la tension est équilibrée dans la forme d'une manière essentiellement classique. La musique des compositeurs romantiques est beaucoup plus orientée vers la mélodie ; sa construction est plus lâche et plus addi-

tive ; et son chromatisme brouille la structure harmonique clairement définie qui réunit tout partout dans la musique de Beethoven. Pour Chopin, par exemple, l'harmonie était beaucoup plus un outil qui donnait de la couleur qu'un moyen de régulariser la structure de la musique. En véritable romantique qu'il était, il n'aimait pas l'idée d'un ordre harmonique hiérarchique sous-jacent qui entraînait le cours naturel de la mélodie. L'expression ne doit pas être limitée par la structure. Il est vrai que Beethoven n'entendit jamais de Chopin mais il n'aimait pas la musique de son jeune collègue Louis Spohr, musique qu'il considérait comme dissonante parce qu'elle était trop chromatique.

Pour Beethoven, dissonance et sévérité étaient des qualités bien différentes – ce qu'illustrent les sonates « Waldstein » et « Appassionata ». Son problème avec la musique de Spohr était l'obscurcissement de la tonalité comme ultime centre de gravité. Dans *Tristan* de Wagner, cette tendance devait finir par mener à de la musique en constante évolution, au cours libre dans la mélodie inachevée (« unendliche Melodie ») que le compositeur recherchait. La musique n'est plus retenue par la tonalité et elle est en fait non-dramatique en soi car elle n'a pas de centre harmonique défini auquel tout est relié. Comme sur la piste sonore d'un film, l'orchestre de Wagner illustre seulement le drame sur la scène ; il n'est pas une force dramatique de son propre droit. Dans un opéra cependant, le drame est encore présent sur la scène ; la perte de la tonalité comme force dramatique est un problème bien plus grand en musique instrumentale. Sans centre de gravité tonal dans une pièce, il ne peut y avoir de conflit impliquant un tel centre. Dans toute musique classique, ce conflit est la force dramatique de la musique et un élément essentiel de sa structure.

Beethoven étendit à l'extrême les limites entre expression libre et forme stricte. Pour aller plus loin – comme durent le faire les compositeurs après lui parce qu'il avait épuisé les possibilités du vieux style – il fallait sacrifier ou la

précision de la forme ou la liberté de l'expression. Les romantiques optèrent pour l'expression et les sérialistes, avec Webern pour représentant, choisirent l'abstraction et l'intellect.

Le secret du succès durable de l'œuvre de Beethoven est que la musique est toujours à la fois chargée d'émotion et aventureuse et, en même temps, très précise dans l'emplacement d'effets. Quoique la « Waldstein » et l'« Appassionata » soient remplies de surprises, à la fin tout semble être parfaitement en place et l'auditeur ne se perd jamais parce qu'il perçoit toujours la solide construction de base. Ceci est dû autant aux qualités de Beethoven comme compositeur qu'au style qu'il avait hérité de Mozart et Haydn – Beethoven apparut tout simplement au bon endroit et à l'un des meilleurs moments possibles dans l'histoire de la musique classique occidentale.

La « Waldstein » s'ouvre bien clairement en do majeur avec un pur accord parfait en position fondamentale. Elle s'en éloigne pourtant immédiatement seulement pour y retourner mais cette fois en mineur. Do majeur est à la fois nettement défini et subversivement amoindri – mais pas au point où le dommage est irréparable. Là où Mozart et Haydn auraient modulé à la dominante pour le second thème, Beethoven choisit la médiane, mi majeur, mais la tension est rehaussée à la manière des anciens compositeurs. Beethoven s'étend à partir de ses prédécesseurs mais il ne brise pas le système de tension harmonique hiérarchique qui forme la racine de la tonalité classique.

Quelle chose de semblable se passe dans la **Sonate no 23 en fa mineur op. 57 « Appassionata »**. Après les éclats violents et irréguliers du premier thème en fa mineur, Beethoven réduit la tension, comme Mozart et Haydn l'auraient fait, en modulant à la tonalité relative, la bémol majeur, pour le second thème. Nous voici dans une variante majeure étroitement reliée au premier thème, ce qui détend encore plus l'atmosphère. Mais les rapides change-

ments d'harmonie empêchent la musique de vraiment se calmer et Beethoven continue ensuite de faire encore plier les lois.

Le groupe final habituel de l'exposition – plus ou moins un troisième thème de son propre droit – est en la bémol mineur, ce qui ne fournit pas la détente que la tonalité majeure aurait apportée. Plus tard, le moment déterminant de la forme sonate est le retour de la tonique et du matériel du début qui suit l'excitation du développement. On devrait ressentir comme un retour à la maison. Dans l'« Appassionata », c'est un moment de ré-identification et de tension nouvellement injectée. Un do martelé sous l'harmonie de fa mineur se heurte brutalement à un moment donné au ré bémol un demi-ton plus haut. En fait, la tension n'est jamais vraiment résolue dans ce mouvement qui reste dissonant jusqu'à la fin mais cela n'est possible que parce qu'on sait, tout le long de la pièce, ce qui est en conflit avec quoi – et cela est absolument dans l'esprit de la tonalité classique.

La « Waldstein » et l'« Appassionata » furent composées quand Beethoven luttait avec son opéra *Fidelio*, et la **Sonate no 22 en fa majeur op. 54** interrompt aussi son travail sur l'opéra. Cette petite pièce en deux mouvements commence comme un gracieux menuet mais, après vingt-quatre mesures, elle devient un gros problème fascinant. La mélodie colérique au martellement violent, en octaves, de la section B est complètement déplacée en comparaison avec l'amical début. Le finale – qui passe en rafale – montre aussi une délimitation aussi sévère où des accents syncopés en nuances différentes coupent le cours de ce qui est essentiellement un *perpetuum mobile*. Les contemporains de Beethoven lui reprochèrent plus d'une fois d'avoir écrit de la musique excentrique et cette sonate serait certainement l'une des causes possibles d'une telle critique.

Écrites cinq ans plus tard, les **Sonates no 24 op. 78** et **no 25 op. 79** sont d'un genre complètement différent. Toutes deux présentent un caractère un peu enso-

leillé – quoique avec le mordant et l'énergie si naturels à leur compositeur. La Sonate op. 78 est dans la tonalité douce et inhabituelle de fa dièse majeur et l'optimiste et vitale Sonate op. 79 (publiée d'abord comme « Sonatine ») est un petit bijou en sol majeur. Dans ce contexte, il est révélateur de voir ce que rythme, tonalité, registre et nuances peuvent opérer sur ne serait-ce que quelques notes. Dans l'« Appassionata », les trois premières notes de l'accord parfait descendant de fa mineur fixent immédiatement l'atmosphère d'une histoire sombre et menaçante et une lourde passion est attendue tout de suite. Dans l'opus 79, les quatre premières notes forment aussi un accord parfait mais, dans leur succession ascendante régulière et rapide et leur couleur de tonalité majeure, elles sonnent comme le début de ce qui sera un voyage enthousiaste, manifestant positivement un regard beaucoup plus heureux sur la vie. Les deux sonates datent de l'été 1809 que Beethoven passa en majeure partie au domaine de la famille von Brunsvik en Hongrie. Il avait donné des cours de piano aux sœurs Thérèse et Joséphine von Brunsvik dix ans auparavant, quand elles étaient venues à Vienne dans leur adolescence. On a avancé que Beethoven et Thérèse, à qui la Sonate op. 78 a été dédiée, se seraient secrètement fiancés quand il était en Hongrie. Cette prétention est difficile à croire. Beethoven fut toute sa vie très préoccupé par les femmes en général et par son problème à garder une relation durable avec l'une d'elles en particulier. En un mot, il voulait une épouse mais son caractère plutôt complexe lui mettait nettement des bâtons dans les roues. S'il avait été engagé dans une relation avec Thérèse aussi longtemps qu'elle le prétendit (quatre ans), il est bizarre qu'aucune référence n'ait été faite à ces fiançailles par Beethoven lui-même dans la vaste documentation de sa vie.

DISQUE 7

Le seul élève sérieux de composition auquel Beethoven ait jamais enseigné était lui aussi un amateur. L'archiduc – et plus tard aussi archevêque – Rudolph von Habsburg était le frère de l'empereur autrichien Franz Rudolph II et l'un des rares aristocrates – en fait l'une des très rares personnes – que Beethoven considérait vraiment comme un ami personnel. Ils se rencontrèrent vers 1803 quand Rudolph, âgé alors d'environ quinze ans, entreprit ses études de piano. En 1809 cependant, Beethoven ne lui enseignait plus que la composition. L'archiduc faisait partie du groupe d'aristocrates qui, à cette époque environ, promirent à Beethoven un revenu annuel de 4,000 florins et Beethoven lui dédia plus d'œuvres qu'à quiconque d'autre. Les sonates des op. 81a et op. 106 furent ainsi toutes deux dédiées à Rudolph qui pouvait apparemment les jouer comme Beethoven voulait les entendre – du moins en ce qu'il pouvait les entendre à cette époque ; en 1809, on devait crier pour que Beethoven puisse suivre une conversation.

Malgré cela, le soleil semblait luire sur Beethoven dans ces années-là. Plusieurs de ses lettres de cette époque sont joyeuses et humoristiques malgré la situation à Vienne en 1809 qui n'était pas l'endroit le plus agréable pour vivre, vu les guerres prolongées avec Napoléon. La **Sonate no 26 en mi bémol majeur** op. 81a fut en fait écrite à l'occasion du départ de Rudolph de la ville menacée de laquelle – comme la plupart des aristocrates – il s'enfuyait. Beethoven resta et un jour qu'il marchait dans les environs de la ville comme il avait continué de faire, il dut se mettre à l'abri d'une pluie de balles.

Beethoven écrivit « Le-be-wohl » (« Au re-voir ») au-dessus des trois premiers accords de la Sonate op. 81a, qui sortit aussi avec ce titre. Le début imite un appel de cor et cet instrument peut aussi avoir suggéré la tonalité de mi bémol majeur qui convenait très bien aux cors du temps de Beethoven. L'*Adagio* qui

prépare l'*Allegro* du premier mouvement est vraiment un au revoir à Rudolph et l'appel de cor reste un motif répété dans l'œuvre en entier. On ne trouve cependant pas beaucoup d'insinuations à la bataille, au désespoir ou à l'obscurité. Le motif veut sûrement donner une indication de l'occasion pour laquelle l'œuvre fut écrite, mais rien de plus. Dans un sens technique musical, cette sonate démontre ce que Beethoven – en descendance directe de Haydn – pouvait faire avec un motif de trois notes. Il sonne exactement comme un adieu au début, est transformé en un thème principal assez optimiste pour le premier *Allegro*, fournit le matériel pour l'*Andante* pas trop ouvertement expressif et passe à un heureux tempo rapide dans le joyeux finale sous-titré « Das Wiedersehen » pour célébrer le retour de Rudolph à Vienne. Le caractère de la sonate « Lebewohl » (Beethoven s'objectait à la version française du titre qui est devenue la plus communément utilisée) est relié à la Sonate op. 79 (ou Sonatine), écrite à peu près à la même époque. L'emploi d'un seul motif tout au long de l'œuvre signale cependant la tendance, caractéristique des dernières œuvres de Beethoven, à relier ensemble les mouvements séparés en une unité indivisible – ce qui exerça une influence majeure sur presque tous les compositeurs qui vécurent après lui.

Le trait le plus remarquable de la **Sonate no 27 en mi majeur op. 90** est probablement la ravissante mélodie du second de ses deux mouvements. Elle est devenue favorite dans le monde de la boîte musicale et il existe des jouets remontables qui produisent cette mélodie, jouets destinés à calmer et à rassurer les bébés : c'est un *Andante* qui aurait pu couler de la plume de Schubert. La tonalité de mi majeur n'était pas courante chez Beethoven et la musique qu'il a écrite dans cette tonalité est toujours douce avec une touche de mélancolie et des textures qui peuvent être décrites comme calmes, ouvertes et spacieuses – aucune des caractéristiques qui viennent d'abord à l'esprit comme typiques de l'œuvre de Beethoven. (Son avant-dernière sonate, op. 109, est écrite tout le long en mi

majeur et aucune autre œuvre pour piano de Beethoven ne montre une atmosphère si détachée des soucis du monde.) Beethoven dédia la Sonate op. 90 au prince Moritz von Lichnowsky, le frère cadet de son premier protecteur aristocratique à Vienne, Carl von Lichnowsky, qui avait grandement contribué au début réussi de la carrière de Beethoven dans la capitale autrichienne vingt ans plus tôt. Le prince Karl était mort quelques mois avant que Beethoven n'écrive la pièce en 1814 et, quoique la dédicace – comme tant d'autres – était probablement opportuniste, ce «Lied ohne Worte» avant que le titre n'existe, peut être vu comme un adieu touchant.

Les années pendant lesquelles Beethoven travailla sur sa «**Große Sonate für das Hammerklavier**» op. 106 furent encore une période de combat – ce qui, vu la vie de Beethoven dans son entité – était un retour à la normale. 1817-18 sont les années les moins productives de sa carrière et, pendant presque deux ans, il lutta plus ou moins exclusivement avec cette sonate.

A cette époque, Beethoven souffrait d'une mauvaise santé et il se querellait constamment avec ses employés domestiques. Carl Friedrich Hirsch, un élève de Beethoven en 1817, décrivit les chambres de son professeur comme étant dans un immense désordre («notes, feuilles, livres traînaient en partie sur le secrétaire, en partie sur le plancher»), ajoutant que Beethoven était «débraillé» dans sa tenue. Il portait parfois des lunettes pour lire et son épaisse chevelure broussailleuse – grisonnante – «poussait en l'air». Hirsch joua d'abord sur un «vieux piano de cinq octaves», puis sur «un piano de six octaves en acajou complètement désaccordé». A l'âge de 47 ans, Beethoven pouvait encore faire des colères quand il enseignait ; il mordit même son pauvre élève à l'épaule une fois quoiqu'après, il fut «très charmant».

C'est aussi à cette époque que Beethoven échoua à faire de son neveu Karl – duquel il avait la garde après la mort en 1815 du père du jeune garçon, le frère

cadet de Beethoven, [Kaspar Anton] Karl – un « fils modèle ». S’ennuyant de sa mère Johanna, Karl s’enfuit du pensionnat où Beethoven l’avait placé et Beethoven fut finalement forcé par la cour à abandonner la garde du garçon qui fut confiée à Johanna. Les choses se tassèrent un peu et, en 1823, Karl alla même vivre avec son oncle. Cela causa cependant encore du trouble et l’attention paternelle de Beethoven – quoique certainement sincère – poussa Karl à faire une tentative de suicide en 1826.

Il est caractéristique de Beethoven d’entreprendre une œuvre très ambitieuse au moment où sa vie personnelle est agitée. La Sonate « Hammerklavier » est la plus longue des trente-deux qu’il a écrites et ses vastes proportions – et l’essai délibéré de renouveler son art dans le genre qu’elle représente – lui auraient donné du fil à retordre même si tout le reste de sa vie avait marché comme sur des roulettes.

La première difficulté que Beethoven se créa est la stricte structure harmonique qui marque l’œuvre en entier. Charles Rosen a fait remarquer que la structure de la sonate repose sur une série de tierces descendantes. Le premier mouvement commence en si bémol majeur, son second thème est en sol majeur, le développement commence en mi bémol majeur et se termine une tierce majeure plus bas, en si (=do bémol majeur). L’harmonie de si majeur rejointe alors détonne violemment avec l’harmonie de si bémol majeur du début – et la tonalité principale – du mouvement. La sonate en entier arrive à ébullition à ce conflit dramatique.

Dans le premier mouvement, le heurt entre si et si bémol remplace la relation traditionnelle de dominante-tonique comme force dramatique de la structure et crée la violente dissonance qui apporte un contraste si complet à la sensation habituelle de familiarité au retour de la tonique après le développement. L’opposition si bémol/si et la série de tierces forment non seulement la structure

fondamentale tout au long de la sonate en entier, mais encore sont-elles omniprésentes dans le détail des thèmes et motifs ainsi que des ponts qui relient ces derniers. Cette relation serrée entre le détail et la grande structure reste l'une des innovations les plus frappantes de Beethoven. Elle fut presque complètement ignorée par la génération de compositeurs qui lui succédèrent et on peut rétrospectivement voir cet aspect de sa musique annoncer les structures sérielles de Stockhausen et Boulez.

Dans le scherzo, l'opposition si bémol / si est présentée dans sa forme la plus dénudée dans l'alternance des si et si bémol entre lesquels la musique semble souvent indécise. A la fin, un martellement successif des deux notes met fin au conflit : si bémol gagne la partie. De plus, le scherzo ridiculise ce qui est si sérieusement exprimé dans l'*Allegro* du début. Son motif initial se moque du geste d'ouverture gigantesque du premier mouvement et, plus tard, les si et si bémol martelés exposent un sarcasme incisif.

L'interrelation des deux premiers mouvements quant au matériel mélodique et harmonique continue dans l'*Adagio* où la silhouette de la mélodie intensément poignante ressemble au thème principal du premier mouvement, au moins en ce qui a trait au rythme. La différence repose dans la texture et le pas beaucoup plus lent de la musique. Comme si souvent chez Beethoven, le point de l'histoire musicale n'est pas tant le commencement que ce qu'il peut arriver à faire. Comment Beethoven put réaliser des choses si complètement différentes et créer des atmosphères émotionnellement si éloignées l'une de l'autre à partir d'un matériel fondamentalement le même, reste un mystère qui nous laisse perplexes.

DISQUE 8

Souvent regroupées ensemble, les cinq dernières sonates pour piano de Beethoven représentent, du point de vue artistique, ses compositions les plus avancées et émotionnellement les plus profondes dans leur genre. Elles sont évidemment toutes avancées et profondes et elles se partagent plusieurs traits communs mais elles diffèrent dans leur caractère et même dans leur style – ce qui n'est pas surprenant puisque les premières datent de 1816 et la dernière fut terminée en 1822.

Comme les quatre autres, la première du groupe (**Sonate no 28 en la majeur op. 101**) présente un caractère plus méditatif que les sonates précédentes tout en gardant les moments fugués si caractéristiques des œuvres tardives de Beethoven. Sa construction relâchée et l'ouverture de sa forme la mettent à part des autres. Elle est bien moins rigide que, par exemple, la sonate op. 106 – la plus stricte du groupe. Le thème principal du premier mouvement – comme sa structure harmonique – n'est jamais concis ni fermé. Son caractère est évasif et de laisser-aller où les limites et les conclusions définitives sont évitées. Comme Beethoven s'éloigne immédiatement de la tonique, la tonalité principale est plus suggérée que clairement énoncée, donnant ainsi l'impression que la pièce commence quelque part au milieu. Ceci crée l'effet poétique d'une musique inaudible existant avant le début réel de l'œuvre, musique qui ne devient tangible qu'au début de la sonate.

Comme tous les scherzos des sonates tardives, celui-ci est assez simple. L'*Adagio* suivant revient à de la musique ouverte avec une mélodie qui ressemble plus à une collection de bribes qu'à un thème complet, et avec des développements harmoniques aux tournures chromatiques qui brouillent la tonalité. Comme les gestes mélodiques mènent à un retour inattendu du début du premier mouvement, il devient implicite qu'ils forment la musique non entendue

qui précédait la première note de la sonate. L'*Adagio* n'est cependant pas une question à laquelle répondent les premières mesures de l'œuvre ; il met seulement en contexte le début de la pièce en entier. Le manque d'une réponse définitive souligne le flou de la construction et le caractère méditatif de l'œuvre. L'*Allegro* terminal – un mouvement de forme sonate à la construction plus ou moins traditionnelle – met cependant le tout en contact. La musique est ici plus clairement définie et l'écriture fuguée dans le développement est une variation parfaitement viable des événements typiques d'une telle section. La conclusion cependant est plutôt forcée : elle fonctionne mais ne donne pas de résolution véritable. Dans plusieurs de ses œuvres tardives, Beethoven fusionna des mouvements mais, tandis qu'il s'assura, dans ses dernières années, que les sections individuelles soient reliées de manière linéaire, ce n'est pas encore le cas dans la sonate op. 101.

Parallèlement à la sonate op. 101, Beethoven composa aussi les deux sonates pour violoncelle op. 102 et le cycle de chansons *An die ferne Geliebte*, toutes des œuvres au caractère ouvert ou cyclique. Beethoven approchait alors la fin de la quarantaine et, après une période aride assez difficile dans sa vie, il était évidemment en quête d'une nouvelle direction.

Pourquoi il avait connu des difficultés plus tôt ne peut qu'être une hypothèse appuyée sur des faits. Il est fort possible qu'il ait souffert d'une sérieuse dépression après avoir compris qu'il ne pourrait pas épouser l'anonyme « Unsterbliche Geliebte » (amour immortel) à laquelle il écrivit une lettre célèbre en 1812. Dans sa jeunesse, il avait définitivement songé assez souvent à des femmes mais, après cette lettre, tout dans la vaste documentation sur sa vie indique que le sujet était alors clos. Il dut aussi accepter sa surdité qui devenait complète. Le compositeur en lui a pu aussi avoir senti qu'il avait étendu au maximum le style hérité de Mozart et de Haydn. Comme le montrent même ses œuvres tardives, il

resta un loyal adepte du monde musical à la structure classique de ses deux prédécesseurs et il dut être difficile de trouver une manière d'écrire de la musique qui romprait avec le passé tout en y restant fidèle. L'âge de Beethoven pourrait aussi avoir influencé son humeur pendant ces années. Comme tous les humains, indépendamment de l'époque dans laquelle ils vivent, Beethoven dut faire face au cours de la vie et il est possible qu'un psychiatre moderne aurait vu au moins certains de ses problèmes comme des symptômes d'une crise de la cinquantaine.

On ne sait pas avec certitude pourquoi Beethoven abandonna la voie expérimentale qu'il suivait dans l'opus 101 et les autres œuvres composées vers 1816, vu surtout l'effet favorable qu'elle avait sur sa productivité. La meilleure explication est peut-être que cette musique cyclique, ouverte et lâchement construite amoindrissait trop la nature parfaitement équilibrée et la claire qualité dramatique du style classique au goût de Beethoven. Il tourna une autre page avec la massive Sonate « Hammerklavier », se concentrant sur une structure stricte ainsi que sur de nouvelles manières de donner à la vieille fugue de Bach un nouveau contenu, dramatique et émotionnel. Il retourna à la fusion des mouvements dans une construction linéaire et des mouvements au caractère plus ouvert remplirent une fonction dramatique bien définie. On trouve encore beaucoup de traits défiant dans l'harmonie mais l'écriture chromatique atmosphérique qu'il utilisa dans l'*Adagio* de l'op. 101 disparut de ses œuvres après la Sonate « Hammerklavier ». Après elle, la couleur chromatique et la dissonance d'une grande portée sont incrustées dans une narration musicale qui reste fidèle aux structures dramatiques équilibrées de Haydn et de Mozart particulièrement. A la fin, Beethoven réussit à adapter encore plus loin leur style, introduisant de nouveaux traits sans le rompre complètement.

Beethoven écrivit ses trois dernières sonates pour piano entre 1820–22,

années de tension considérable dans sa vie personnelle mais, du point de vue artistique, elles sont bien moins sombres. En termes de qualité, son travail ne se détériorait pas et, même si le nombre de pièces est réduit, c'est surtout le résultat de la grandeur de leur conception et de la diminution du temps que la maladie lui laissait pour travailler. Rien n'indique que l'ébauche des sonates était un procédé maintenant plus difficile qu'avant même s'il s'étendait sur une période de temps plus considérable que précédemment.

La **Sonate no 30 en mi majeur op. 109** est dédiée à Maximiliane von Brentano, la fille de celle qui était fort probablement l'« Unsterbliche Geliebte » de 1812 : Anthonie von Brentano. Beethoven écrivit à Maximiliane une lettre touchante concernant la dédicace où il exprima combien il estimait ses heureux souvenirs d'elle, de sa mère et de son père – qu'il n'avait pas vus depuis 1812. Si Anthonie était l'« Unsterbliche Geliebte », cette lettre suggère que Beethoven avait versé toute sa souffrance dans une sorte de réconciliation et de sagesse avec une note aigre-douce de mélancolie. Et même s'il est loin d'être certain qu'il pensât à Anthonie en composant le premier mouvement de la sonate, le contenu émotionnel et l'*Andante* final vont parfaitement de pair avec ce que Beethoven avait écrit à Maximiliane.

Il se trouve des indications que le premier mouvement au calme ravissant, loin de l'agitation du monde, fût d'abord écrit comme une pièce à part – une sorte de bagatelle prolongée qui pourrait avoir été le résultat d'une demande de l'éditeur Starke. Son matériel mélodique ne montre pas l'ouverture et le caractère gestuel du premier mouvement de l'op. 101 mais plutôt que de s'éloigner de la tonalité principale, il la définit solidement dans les premières mesures. Les beaux accords brisés descendants et ascendants auxquels il mène peuvent surprendre quoiqu'ils soient aussi perçus comme la suite logique d'un processus de construction linéaire.

Comme l'op. 101, la **Sonate en la bémol majeur op. 110** est méditative. Ici cependant, la fusion d'un *Adagio* et d'une fugue dans un dernier mouvement crée une structure beaucoup plus close. La fugue n'est pas aussi dominante que celle de la Sonate « Hammerklavier » mais elle garde plutôt un trait de caractère de l'*Adagio* précédent même très différent de l'épisode au mouvement plus lent. La fugue sert de force équilibrante et concluante à l'*Adagio* et à la sonate elle-même. Au cours de la montée dramatique, l'œuvre en entier semble aussi méditer sur divers aspects de la même sorte de gestes et de contenu émotionnel. Seul le second mouvement, *Allegro molto*, est un élément de conflit mais il aide à créer la tension nécessaire pour mettre le dernier mouvement en perspective.

Dans la dernière sonate pour piano de Beethoven, la **Sonate en do mineur op. 111**, l'intégration d'une fugue dans une sonate-allegro est traitée encore une fois d'une manière différente, cette fois plus organiquement que dans toute autre de ses sonates pour piano. Le premier thème du retentissant premier mouvement fait penser à l'exposition d'une fugue mais n'est fugué que dans le développement, quoique d'une manière plus dramatique que chez Bach ou Haendel, le préféré de Beethoven. Le début de la réexposition met fin à l'écriture fuguée.

La célèbre série de variations qui termine la composition semble se référer aux *Variations Goldberg* de Bach dans l'*Arietta* qui en est le début, mais elle est aussi fidèle aux lois dramatiques du style classique dans son édification continue. Comme dans les massives *Variations Diabelli* de la même époque, le thème n'est pas tant décoré que réduit à ses éléments structurels fondamentaux qui forment la base des divers développements.

En plus de l'édition viennoise, la dernière sonate de Beethoven sortit aussi dans une édition anglaise dédiée à Anthonie von Brentano. C'est ainsi que l'« Unsterbliche Geliebte » – si Anthonie était vraiment la dame en question – reçoit finalement son hommage.

On ne pense pas à Beethoven comme à l'enfant prodige qu'était Mozart mais là n'est pas dit qu'il n'a pas commencé à composer en bas âge. En 1783, âgé de douze ans seulement, il vit imprimer sa première série de sonates pour piano dédiées au prince électeur de Cologne. Comme plusieurs grands compositeurs avant et après lui, Beethoven est né dans une famille de musiciens professionnels. Son père – dont le protecteur était le prince électeur – chantait dans le chœur de la cour électorale à Bonn et son grand-père avait aussi été employé comme musicien à cette cour. À l'instar du père de Mozart – un autre musicien professionnel – Johann van Beethoven reconnut rapidement le talent de son fils mais, contrairement à Leopold Mozart, Johann ne partit jamais en tournée avec lui. C'est pourquoi personne hors de la petite ville de Bonn ne connaissait le jeune garçon talentueux et, comme Beethoven ne se faisait pas entendre, on n'a pas de compte rendu de son habileté. Il était peut-être aussi bon que Mozart – ou pas du tout : il n'y a tout simplement pas moyen de le savoir.

On peut cependant évaluer les trois **Sonates « Kurfürsten » WoO 47** et, techniquement, elles vont de pair avec ce que Mozart produisait au même âge. Il se trouve aussi une différence marquée : la seconde sonate surtout, en fa mineur, montre beaucoup plus de personnalité que toute œuvre précoce de Mozart.

Il est tentant de faire un rapport entre les traits personnels dans cette sonate et le caractère du Beethoven à sa maturité – à la fois l'homme et le compositeur – mais ils pourraient aussi être simplement le résultat des modèles d'après lesquels Beethoven travaillait. Il est évident qu'il était influencé par l'*empfindsamer Stil* (style émotionnel) de la musique innovatrice pour clavier de C.P.E. Bach, ainsi que par les sonates de *Sturm und Drang* que Haydn a écrites vers 1760. Si Mozart avait essayé d'utiliser les mêmes modèles, son père l'aurait presque certainement arrêté mais, contrairement à Leopold Mozart, Johann van

Beethoven n'essaya certainement pas d'enseigner à son fils tous les trucs du métier, y compris comment obtenir les meilleures places. Et sauf en musique, l'éducation générale de Beethoven laissait à désirer – il fit par exemple des fautes d'orthographe toute sa vie. Johann a vraiment eu une mauvaise presse. On en parle toujours comme d'un perdant et d'un alcoolique, et on l'accuse d'avoir été un professeur insensible, sévère et même cruel pour son fils. Plus tard dans la vie, Beethoven ne parla jamais de son père avec bienveillance – mais volontiers de sa mère et de son grand-père qu'il aimait beaucoup. Quoi qu'il en soit, Beethoven a indéniablement appris toute la base de la musique avec son père et il a dû hériter quelque chose de la capacité de son père et de son grand-père. Il a aussi hérité du goût pour le vin – son grand-père en raffolait et sa grand-mère est morte d'abus de l'alcool. Apparemment, les dernières paroles intelligibles murmurées par Beethoven sur son lit de mort avaient rapport à quelques bouteilles de vin qu'il avait reçues des éditions Schott : « Schade, schade, zu spät ... » (« Dommage, dommage, trop tard ... »)

Quand Beethoven composa les Sonates « Kurfürsten », le *Kapellmeister* et organiste de la cour, Christian Gottlob Neefe, avait remplacé Johann comme professeur c'est lui qui lui enseignait. Beethoven fut aussi l'assistant de Neefe à l'orchestre qu'il fit répéter et il dirigea lui-même du *Hammerflügel* quand Neefe était retenu par d'autres tâches. Il joua régulièrement de l'alto dans l'orchestre. Bref, son étoile montait et ses réalisations dépassaient déjà celles de son père.

Il serait difficile d'ignorer que les Sonates « Kurfürsten » ne sont pas l'œuvre d'un compositeur mûr : leur tissu est simple, en majeure partie à deux voix, recourant souvent à une basse d'Alberti qui était déjà un cliché quand Beethoven composa les sonates. La structure suit également le modèle du manuel et est assez additive. Les trois pièces démontrent cependant un intérêt à développer davantage le matériel – ce qui mène à quelques luttes en termes d'équilibre

structurel – et elles renferment des traits caractéristiques du Beethoven mûr, par exemple l’emploi de forts accents dans les nuances ou des contrastes soudains de volume après des *crescendos*. L’habileté du garçon de douze ans à transmettre un tel sens de passion et de drame dans la Sonate en fa mineur est une preuve époustouflante de génie et de personnalité.

La plupart des autres pièces sur ce disque furent probablement composées vers l’époque du déménagement de Beethoven à Vienne. Elles sont toutes sur une plus petite échelle que les Sonates « Kurfürsten » et aucune ne montre en fait les caractéristiques « typiques de Beethoven » autant que la Sonate en fa mineur de sa première série publiée.

Il est possible que ce soit justement pour cela que Beethoven les laissa inédites. Dans le cas des **Deux Sonatines**, Kinsky-Halm Anhang 5, l’édition aurait même pu être frauduleuse car il n’existe pas de preuve que Beethoven les ait vraiment composées. Il est probable qu’il en soit le père car on les a trouvées parmi ses papiers après sa mort et rien n’indique pourquoi il aurait gardé ces pièces pas très remarquables s’il ne les avait pas écrites lui-même. D’un autre côté, on peut supposer que le véritable compositeur pourrait avoir été quelqu’un pour lequel Beethoven gardait un attachement émotionnel et il les aurait ainsi conservées pour des raisons sentimentales. Les pièces sont habituellement datées d’entre 1790 et 1792 mais ces dates ne sont qu’une conjecture éduquée.

Zwei Sätze einer Sonatine (Deux mouvements d’une sonatine) **WoO 50** et **Leichte Sonate** (Sonate facile) **WoO 51** sont reliés au couple mari et femme Franz Wegeler et Eleonore von Breuning. Tous deux étaient des amis de Beethoven dans sa jeunesse. Dans son enfance, Franz Wegeler pouvait épier dans la maison de la famille Beethoven de sa propre fenêtre et il raconta plus tard qu’il voyait souvent le jeune Ludwig en larmes après avoir été malmené au piano par son père. Sur le manuscrit autographe renfermant WoO 50, Wegeler a écrit en

marge : « Ecrit pour moi par Beethoven et avec ses doigtés. Wglr ». On ignore exactement quand Wegeler reçut le manuscrit mais ce fut probablement entre 1789 et 1791.

Depuis leur première publication, posthume, en 1830, les deux pièces dédiées à Eleonore von Breuning WoO 51 ont été accouplées sous le titre de « Sonate » ou « Leichte Sonate ». (Pour la publication, l'élève de Beethoven Ferdinand Ries termina quelques mesures dans le premier mouvement et les dernières mesures de l'*Adagio*.) A partir d'une lettre de Beethoven dans laquelle il s'excuse auprès d'Eleonore de ne pas avoir encore écrit une copie propre d'une « sonate promise depuis longtemps », on a cru longtemps que les pièces avaient été composées en 1794 déjà. La description de WoO 51 par Wegeler comme étant « Deux petites pièces pour orphica que Beethoven a composées pour ma femme » a cependant mis en doute le titre habituel et la date de composition. L'orphica était un petit instrument à clavier ressemblant au doux clavicorde. On a voulu le lancer parmi les dames mais l'instrument ne fut jamais populaire et il disparut rapidement. Comme le premier instrument en son genre fut bâti en 1796, WoO 51 ne fut probablement pas écrit avant cette date. Quelle que soit la date exacte de composition, les deux pièces furent écrites au cours de la période où Beethoven produisit aussi ses premières sonates publiées à Vienne (Opp 2, 7 et 10). Comparées à ces œuvres, les pièces de von Breuning sont de charmantes curiosités.

© *Roeland Hazendonk 2004–10*

RONALD BRAUTIGAM

L'un des musiciens les plus hautement appréciés de la Hollande, Ronald Brautigam est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais aussi pour la nature éclectique de ses intérêts musicaux. Il a étudié à Amsterdam, à Londres ainsi qu'aux Etats-Unis avec le légendaire Rudolf Serkin. En 1984, on lui décerna le Nederlandse Muziekprijs, le prix musical hollandais de la plus haute dignité. Ronald Brautigam joue régulièrement avec les meilleurs orchestres dont l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre National de France et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, travaillant en collaboration avec des chefs aussi distingués que Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Ton Koopman, Iván Fischer et Sir Mark Elder. Comme chambriste, il accompagne la violoniste Isabelle van Keulen depuis plus de 20 ans. En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le fortepiano dont il a joué avec des formations réputées dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, l'Orchestre Baroque de Fribourg, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

L'association Ronald Brautigam–BIS date de 1995 et l'enregistrement des concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam). Parmi la cinquantaine de sorties jusqu'ici se trouve l'intégrale des œuvres pour piano de Mozart et Haydn sur le fortepiano. Sur ce même instrument, les enregistrements en cours de tous les concertos pour piano de Mozart par Brautigam et la Kölner Akademie lui ont mérité l'épithète de mozartien absolument instinctif, au doigté sans égal et au jeu mélodique d'une beauté consommée (*International Record Review*). Sorti entre 2008 et 2010, son cycle des concertos pour piano

de Beethoven sur piano moderne, couvrant quatre disques, fut tout aussi chaudement reçu et certaines unités ont même reçu diverses distinctions dont un MIDEM Classical Award en 2010. Ronald Brautigam enseigne à la Hochschule für Musik à Bâle.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.ronaldbrautigam.com

THE INSTRUMENTS USED ON THESE RECORDINGS

DISCS 1–5: PAUL McNULTY 2001, AFTER WALTER & SOHN C. 1802



Anton Walter (1752–1826), who had the title of ‘Chamber Organ Builder and Instrument Maker in Vienna’, was the most famous forte-piano maker of his time. He built some 700 instruments, which were praised by Mozart, who bought a Walter in 1782, and by Beethoven, who nearly succeeded in buying one (at a steep discount) in 1802. Born near Stuttgart, Anton Walter became active in Vienna in 1778. When in 1800 his stepson joined the company, the firm name was changed from ‘Anton Walter’ to ‘Anton Walter und Sohn’.

Compass: FF–c⁴

Knee pedals: Sustaining and moderator

Material: walnut with French polish

Measurements: 221cm/108cm/32cm,
c. 80kg

DISCS 6–8: PAUL McNULTY 2007, AFTER CONRAD GRAF c. 1819



Conrad Graf (1782–1851) was born in Riedlingen (Württemberg) and came to Vienna in 1799 as a joiner. He opened his own piano workshop in 1804 and in 1824 he received the title ‘Imperial Royal Court Fortepiano Maker’ (‘k.k. Hofpiano und Claviermacher’). As such, Graf supplied instruments to all the apartments of the imperial court and in 1825 he provided a pianoforte for Ludwig van Beethoven. Chopin, Robert and Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn and Brahms held Graf’s pianos in the highest esteem.

Compass: CC–f⁴ · Four pedals: moderator, double moderator, sustaining and una corda

Material: walnut with French polish · Measurements: 240 cm/122cm/35cm, c. 160kg

DISC 9: PAUL McNULTY 2007, AFTER JOHANN ANDREAS STEIN 1788



Johann Andreas Stein (1728–92) was an outstanding German maker of keyboard instruments, and an important figure in the history of the piano. After an apprenticeship with J.A. Silbermann in Strasbourg, he opened his own workshop in Augsburg, where in 41 years he built around 700 fortepianos. His contributions to the design of the so-called ‘Viennese’ fortepiano were praised by Mozart, who wrote to his father: ‘now I much prefer Stein’s instruments, for they damp ever so much better...’ J.A. Stein also built other keyboard instruments, some of them his own inventions. He was the founder of an important piano-making dynasty, his daughter Nannette setting up a workshop in Vienna under her married name, Streicher. The Streicher firm built pianos for Beethoven, among others, and remained in business until 1894.

Compass: FF–f³ · Sustaining knee lever · Material: cherry · Measurements: 214cm/98cm/25cm, 65kg

ALSO AVAILABLE:



RONALD BRAUTIGAM PLAYS BEETHOVEN'S WORKS FOR PIANO AND ORCHESTRA
with the NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA conducted by ANDREW PARROTT

PIANO CONCERTOS Nos 1 & 3
 BIS-1692 SACD

Empfehlung des Monats *Fono Forum*
 Opus d'Or *Opus Haute Définition*
 Disco exceptionnel *Scherzo*

„Hier reichen sich mozartische Anmut und Haydns
 Spiritualität die Hand ... Eine Sternstunde.“ *Fono Forum*

‘A unique and, perhaps, revelatory
 take on the music.’ *Fanfare*

PIANO CONCERTOS WoO4 & No. 2
 BIS-1792 SACD

Best Concerto Disc *MIDEM Classical Awards 2010*

‘A terrific disc.’ *Gramophone*

„Eine grandiose Einspielung, die Brautigam hier stil-
 gerecht zu gestalten versteht und die zeigt, welch
 grossartiger Pianist er ist.“ *Piano News*

**PIANO CONCERTO IN D MAJOR (arr. of Violin Concerto)
 & No. 4**

BIS-1693 SACD

CD-Tipp *Fono Forum* · 10 *Klassik Heute.de*

‘Playing of penetrating intelligence and textual lucidity.’
Classic FM Magazine

‘Brautigam and Parrott are setting a new bench-mark.’
International Record Review

**PIANO CONCERTO No. 5, ‘EMPEROR’
 CHORAL FANTASIA**

with the ERIC ERICSON CHAMBER CHOIR
 BIS-1793 SACD

« Ronald Brautigam est en tous points à la hauteur
 (himalayenne) de ses précédentes prestations
 beethovéniennes... » *Classics Today France*

„Hier erklingt die Fantasie wunderbar ausbalanciert und
 mit echt beethovenschem Impetus.“ *Pizzicato*

The music on these 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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:** Recorded at Österåker Church, Sweden in August 2003 (Sonatas 8–11), August 2004 (Sonatas 1–7, 19, 20), August 2005 (Sonatas 12–18), August 2007 (Sonatas 21–27, 29); August 2008 (Sonatas 28, 30–32; 'Kurfürsten' Sonatas; Zwei Sätze einer Sonatine; 2 Leichte Sonatinen; Zwei Stücke für Klavier)
Recording producer and sound engineer: Ingo Petry
- Equipment:** Neumann microphones; ProTools with DiGloo2 hard disc recordings (Disc 3); Octamic-D microphone pre-amplifier (Discs 1 & 2, 4–9); Pyramix DSD workstation (Disc 3); Sequoia Hard disc recording system (Discs 1 & 2, 4–9); Sennheiser headphones; B&W Nautilus 802 loudspeakers
Original format: 24-bit / 88.2 kHz (Discs 1–3); 24-bit / 44.1 kHz (Discs 4–9)
- Post-production:** Editing: Ingo Petry (Discs 1 & 3); Christian Starke (Disc 2); Bastian Schick (Disc 4); Matthias Spitzbarth (Disc 5); Michaela Wiesbeck (Discs 6 & 7); Piotr Furmanczyk (Disc 8); Johannes Oscarsson, Bastian Schick (Disc 9)
Mixing: Ingo Petry
- Executive producer:** Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2005–10
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené & Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photo: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-2000 SACD © 2004–2010; © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

www.bis.se