

CHANDOS

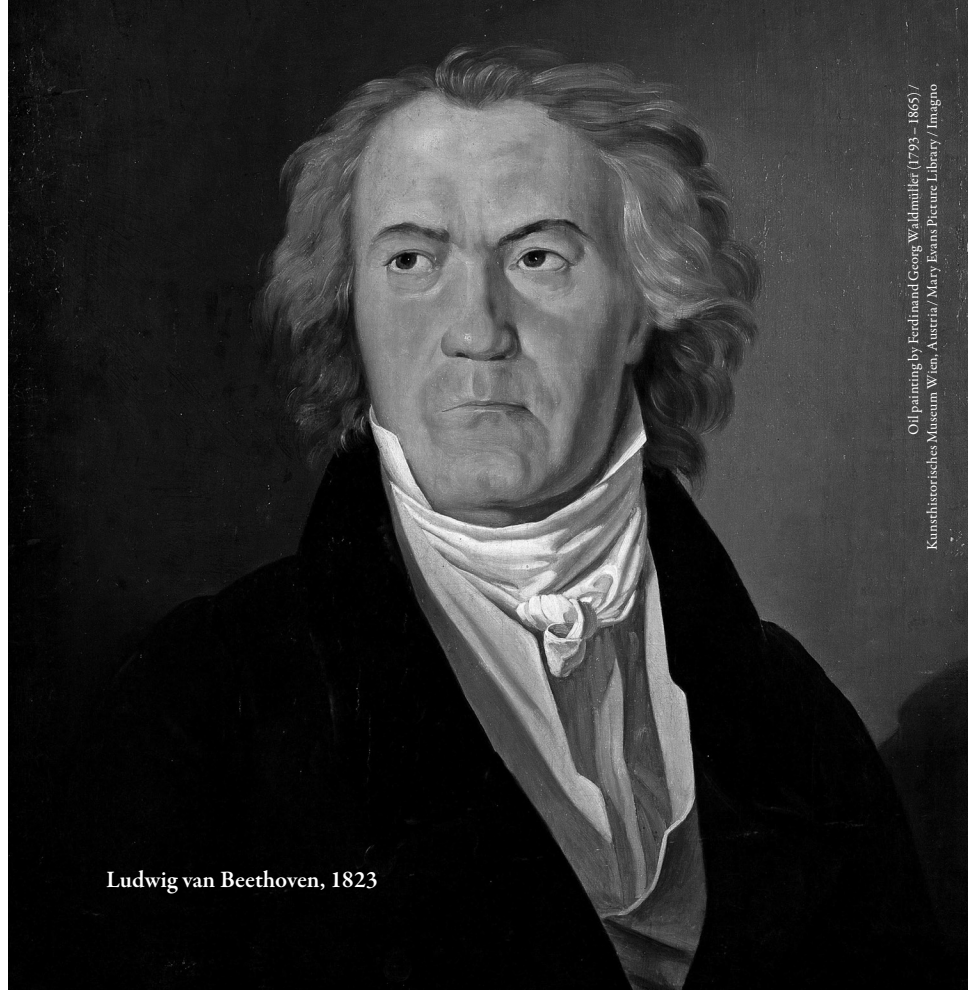
BEETHOVEN

PIANO SONATAS

3

JEAN-EFFLAM BAVOUZET





Ludwig van Beethoven, 1823

Oil painting by Ferdinand Georg Waldmüller, (1793 - 1865) /
Kunsthistorisches Museum Wien, Austria / Mary Evans Picture Library / Imagno

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Piano Sonatas, Volume 3

COMPACT DISC ONE

| | | |
|---|--|--------------|
| | Sonata, Op. 54 | 12:02 |
| | in F major • in F-Dur • en fa majeur | |
| 1 | In tempo d'un menuetto | 5:35 |
| 2 | Allegretto – Più allegro | 6:28 |
| | Sonata, Op. 57 'Appassionata' | 23:49 |
| | in F minor • in f-Moll • en fa mineur | |
| | Dem Grafen Franz von Brunsvik gewidmet | |
| 3 | Allegro assai – Più allegro | 9:31 |
| 4 | Andante con moto – | 5:58 |
| 5 | Allegro ma non troppo – Presto | 8:18 |

| | | |
|----|--|-----------------|
| | Sonata, Op. 78 | 10:32 |
| | in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur Der Gräfin Therese von Brunsvik gewidmet | |
| 6 | Adagio cantabile – Allegro ma non troppo | 7:19 |
| 7 | Allegro vivace | 3:12 |
| | Sonata (Sonatina), Op. 79 | 9:18 |
| | in G major • in G-Dur • en sol majeur | |
| 8 | Presto alla tedesca | 4:36 |
| 9 | Andante | 2:35 |
| 10 | Vivace | 2:04 |
| | Sonata, Op. 81a 'Das Lebewohl, Abwesenheit und das Wiederschen' | 16:56 |
| | in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet | |
| 11 | Das Lebewohl (Les Adieux). Wien, am 4. Mai 1809 bei der Abreise S. Kaiserlichen Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolph. Adagio – Allegro | 7:28 |
| 12 | Abwesenheit (L'Absence). Andante espressivo – | 3:40 |
| 13 | Das Wiedersehen (Le Retour). Im Januar 1810. Vivacissimamente – Poco andante – Tempo I | 5:46 |
| | | TT 72:39 |

COMPACT DISC TWO

Sonata, Op. 90 13:12

in E minor / major • in e-Moll / E-Dur • en mi mineur / majeur
Dem Grafen Moritz von Lichnowsky gewidmet

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck | 5:47 |
| 2 | Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen | 7:26 |

Sonata, Op. 101 21:31

in A major • in A-Dur • en la majeur
Der Freiin Dorothea von Ertmann gewidmet

- | | | |
|---|---|------|
| 3 | Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (Allegretto, ma non troppo) | 4:09 |
| 4 | Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla marcia) – [] – Marcia da capo al fine senza ripetizione | 6:17 |
| 5 | Langsam und sehnsuchtvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto) – Zeitmaß des ersten Stückes (Tempo del primo pezzo) – Presto – | 3:13 |
| 6 | Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro) – [] – Tempo I | 7:49 |

| | | |
|----|--|-----------------|
| | Sonata, Op. 106 'Hammerklavier' | 43:52 |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| | <i>Große Sonate für das Hammer-Klavier</i> | |
| | Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet | |
| 7 | Allegro | 10:47 |
| 8 | Scherzo. Assai vivace – Presto – Prestissimo – Tempo I – Presto – Tempo I | 2:50 |
| 9 | Adagio sostenuto | 18:00 |
| 10 | Largo – Un poco più vivace – Tempo I – Allegro – Tempo I – Prestissimo – Allegro risoluto. Fuga a tre voci, con alcune licenze – Poco adagio – Tempo I | 12:12 |
| | | TT 78:37 |

COMPACT DISC THREE

| | | |
|---|---|--------------|
| | Sonata, Op. 109 | 17:36 |
| | in E major • in E-Dur • en mi majeur Maximiliane Brentano gewidmet | |
| 1 | Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo – Tempo I – Adagio espressivo – Tempo I – | 3:35 |
| 2 | Prestissimo | 2:17 |
| 3 | Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo) – Variazione I. Molto espressivo – Variazione II. Leggiermente – Variazione III. Allegro vivace – Variazione IV. Etwas langsamer als das Thema – Variazione V. Allegro, ma non troppo – Variazione VI. Tempo primo del tema | 11:44 |

| | | |
|---|--|-----------------|
| | Sonata, Op. 110 | 18:53 |
| | in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur | |
| 4 | Moderato cantabile molto espressivo | 6:13 |
| 5 | Allegro molto – Coda | 2:18 |
| 6 | Adagio ma non troppo – Recitativo (più adagio) – Andante – Adagio – Meno adagio – Adagio – Adagio ma non troppo – Klagender Gesang – Fuga. Allegro ma non troppo – L'istesso tempo di Arioso [Klagender Gesang] – Ermattet, klagend – L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente – Meno allegro – Tempo I | 10:20 |
| | Sonata, Op. 111 | 23:53 |
| | in C minor • in c-Moll • en ut mineur Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet (Vienna edition; London edition dedicated to Antonie Brentano) | |
| 7 | Maestoso – Allegro con brio ed appassionato | 8:31 |
| 8 | Arietta. Adagio molto semplice e cantabile – L'istesso tempo – L'istesso tempo | 15:21 |
| | | TT 60:24 |

Jean-Efflam Bavouzet piano



Beethoven: Piano Sonatas, Volume 3

Sonata in F major, Op. 54 (1804, published 1806)

Sonata in F minor, Op. 57 'Appassionata' (1804 – 05, published 1807), dedicated to Count Franz Brunsvik

Soon after completing the 'Waldstein', Beethoven embarked on two more piano sonatas, in the parallel keys of F major and F minor. The first of these is *sui generis* in the composer's oeuvre: not only is it the first mature piano sonata to be conceived at the outset in two movements, but each of the movements has a form not found elsewhere. The theme of the first movement, *In tempo d'un menuetto*, is reminiscent of the piece that Beethoven had initially planned as the slow movement to the 'Waldstein' but which he decided to publish as a separate work. The triplet figures that follow sound like a transition to a new theme, but instead they undergo a harmonic development that leads to a varied restatement of the minuet, followed by further triplet figures and variations of the minuet in the home key. The ensuing *Allegretto* is, in effect, a sonata movement with a tiny exposition and a very long development

section, and – again – no contrasting theme. The entire movement unfolds in continuous semiquavers, its chief interest lying in the kaleidoscopic changes of harmony in the development.

Beethoven composed the 'Appassionata', one of the most frequently performed works in the repertoire, at the heart of his so-called 'heroic' period; it is full of emotional power, yet his mastery of form is everywhere in evidence. The sonata was dedicated to Franz Brunsvik, a Hungarian nobleman whose sisters Thérèse and Josephine had had piano lessons with the composer a few years before. After the untimely death of her husband in 1803 Josephine fell in love with Beethoven, and the sonata may have been inspired by their stormy affair. Its nickname is apocryphal, first appearing in an 1838 arrangement of the sonata for piano four hands.

The work resonates with several others of the period. Its first movement makes prominent use of a four-note rhythmic figure, sometimes called the 'Fate' motif, which permeates the Fifth Symphony (a

work also conceived in 1804, though not completed until 1808). Its opening harmonic progression, from F minor to G flat major, is reproduced in two string quartets from the middle period, Op. 59 No. 2 and Op. 95. And the design of the finale – a sonata form in which only the development and recapitulation are marked to be repeated ('la seconda parte due volte') – links the 'Appassionata' to the Quartet, Op. 59 No. 1, the autograph score of which shows that Beethoven had initially intended the same arrangement in both the first and second movements.

**Sonata in F sharp major, Op. 78
(1809, published 1810), dedicated
to Thérèse Brunsvik**

**Sonata in G major, Op. 79 (1809,
published 1810)**

The two sonatas Op. 78 and Op. 79 were commissioned by the Italian pianist and composer Muzio Clementi, who was established in London as a piano manufacturer and music publisher and who visited Beethoven in Vienna in April 1807. The contract (for three sonatas, or two sonatas and a fantasia) dates from this time; the sonatas were published together in August 1810, at the same time as the Fantasia, Op. 77,

and some months before Breitkopf & Härtel issued these works in Leipzig.

That the two sonatas do not really belong together became evident to Beethoven, who urged Breitkopf to issue them separately or, if together, to give the G major work the title *Sonate facile* or *Sonatine*. (The Leipzig publisher followed Beethoven's first instruction, and the dedication of Op. 78 to Thérèse Brunsvik originates with their edition.) While it is not quite an 'easy sonata' – only the central *Andante* is at a technical level comparable to that of the early Op. 49 set – Op. 79 is a short work, its textures transparent and its formal plan clearly laid out. Even the harmonically wide-ranging development section of the *Presto alla tedesca* makes use of long stretches of exactly transposed music.

The F sharp major sonata is an altogether more profound work, and one which anticipates the keyboard textures of Chopin and Schumann a generation later. In the *Allegro ma non troppo* one senses a greater expressive purpose in the triplet rhythms: rather than acting as decoration, they serve as a brake on the transitional and second-group materials, and mediate between these sections and the slower-paced main theme. The finale, full of subtle humour, begins famously 'off the tonic' (that is, on a chord only remotely related

to F sharp major) and includes two remarkable passages in which major and minor arpeggios are daringly juxtaposed.

**Sonata in E flat major, Op. 81a
(1809 – 10, published 1811), dedicated
to Archduke Rudolph of Austria**

Although several of Beethoven's sonatas have been thought to have extra-musical associations, often reflected in their apocryphal nicknames ('Moonlight', 'Pastoral', 'Tempest', 'Appassionata'), only the Sonata in E flat, which Beethoven wrote in 1809 – 10, can be described as having a programme or (according to the composer) being a 'grand characteristic sonata', and with subtitles given to each of its three movements. The work 'characterises' the departure of Beethoven's pupil, patron, and friend Archduke Rudolph prior to the Siege of Vienna by Napoleon's troops, in May 1809, and his return to the capital eight months later. The work was issued with two imprints of the title page, in German and French, and a bilingual heading for each movement: *Das Lebewohl* (*Les Adieux*), *Abwesenheit* (*L'Absence*), and *Das Wiedersehen* (*Le Retour*).

It was published by Breitkopf & Härtel in Leipzig in July 1811 as Op. 81. A year before, however, Nicolaus Simrock had issued an early

Beethoven work, a Sextet in E flat for string quartet and horns, as Op. 81. This duplication was resolved some forty years later, when Breitkopf issued a catalogue of Beethoven's works with the opus numbers 81a and 81b for the sonata and sextet, respectively.

The opening *Adagio* introduces a three-note figure imitating a pair of horns (above which Beethoven wrote the word 'Le – be – wohl'), which permeates the entire movement. The figure, which in its characteristic instrumentation had long been associated in opera with a lover's absence, is heard in inversion during the transition and in the upper voice at the arrival of the second subject; but it is in the development section, and especially in the coda, that Beethoven uses it most pervasively: in the former, as a link between remotely related chords; in the latter, in various rhythmic displacements of the original two-voice figure.

If the horn motif depicts the sadness which Beethoven experienced at the departure of Rudolph, the distress caused by his friend's absence is expressed by the diminished seventh harmonies at the start of the second movement. These chords are often a feature of his music in C minor in a slow tempo, e.g. the opening of the Quartet, Op. 59 No. 3, and the slow introductions to two other piano sonatas,

the 'Pathétique' and Op. 111. The contrasting theme introduces a ray of hope, so to speak, but it is not until the last two bars that a B natural is lowered to B flat and so converts a diminished seventh into a dominant seventh: this harmony is extended for fully ten bars, as if to portray the friends rushing headlong towards each other – *Vivacissimamente*, as fast as possible – after having endured such a long separation.

**Sonata in E minor / major, Op. 90
(1814, published 1815), dedicated to
Count Moritz Lichnowsky**

Beethoven is said to have complained about the use of French subtitles for Op. 81a, a sonata the programme of which implies a certain allegiance to the fatherland (and, by extension, a degree of animosity towards the invading country). In the next sonata, which was published in Vienna, not only the title page but also the tempo markings are in German, and they are, moreover, unconventionally elaborate. The first movement, in E minor, marked to be played 'with liveliness, and throughout with feeling and expression', is stormy and unsettled, both first and second subject groups cast in minor keys. This tonal plan, which had become all but obsolete by the late eighteenth

century, makes the conventional repeat of the exposition unnecessary and so creates a slight blurring of the boundary between exposition and development, something one also encounters between the development and recapitulation.

The finale, marked 'to be performed not too fast, and in a very singing style', is cast in the parallel key of E major and is rarely ruffled by sudden changes of texture or of harmony. Emblematic of its peaceable quality is the five-, later six-part texture of its second subject. In the initial statement of this theme, the two hands play in near-mirror form (parallel sixths in the right hand against parallel thirds in the left), with a slow written-out trill in the left hand. In the counter-statement, eight bars later, the right hand adds its own written-out trill in contrary motion, now with thirds to match the left hand in perfect symmetry. As he was to demonstrate on a somewhat larger scale a few years later, in his last piano sonata, a composer of Beethoven's stature could encompass the full emotional range available to nineteenth-century music in a solo sonata comprising just two movements.

**Sonata in A major, Op. 101 (1816, published
1817), dedicated to Baroness Dorothea von
Ertmann**

As a piano sonata, Op. 101 seems like an isolated work. Viewed in terms of Beethoven's other output, it forms a trio of works with the two cello sonatas published as Op. 102 in the same year, 1817, and dedicated to another fine pianist, Countess Marie Erdödy. (Like Countess Erdödy, Baroness Ertmann had for a time been one of Beethoven's pupils, and became a highly respected pianist in Vienna.) In all three works there are instances of one movement running into the next; and there is a special kinship between Op. 102 No. 1 in C major and Op. 101: in both, the greatest weight falls in the second and fourth movements of a four-movement work, the main theme of a somewhat understated first movement recalled just before the start of the finale. No other pair of late works is conceived along such similar lines. Though they are not so called, these works have as much claim to the subtitle 'sonata quasi una fantasia'.

Indeed, the opening movement of Op. 101 begins *in medias res*, on a dominant harmony; and Beethoven is intent upon withholding the resolution to the tonic – the home key of A major – until the last possible moment by using deceptive (interrupted) cadences and reserving a definitive (root-position) dominant – tonic progression until the end. The introvert character of this movement

is underscored by its ambiguous tempo marking, *Allegretto, ma non troppo*. The ensuing *Vivace alla marcia*, by contrast, is a work of great extroversion, set in the distant key of F major and requiring considerable pianistic flamboyance for the execution of its quasi-string quartet textures.

The ensuing *Adagio, ma non troppo* acts as much as an introduction to the finale as a movement in its own right, and in this respect recalls the *Introduzione* that Beethoven added to the 'Waldstein' Sonata in 1804 after scrapping its original slow movement. The finale, marked to be played 'quickly, but not too quickly, and with decisiveness', is a sonata form with a fugal development section that anticipates the first movement of his very next sonata.

**Sonata in B flat major, Op. 106
'Hammerklavier' (1817 – 18, published
1819), dedicated to Archduke Rudolph
of Austria**

'There you have a sonata that will be a challenge for pianists and that one will be playing in fifty years' time': thus Beethoven described the sonata which is not only his longest and most difficult piano solo but also the one to which he devoted the greatest amount of time: it is the only work of any

significance that he composed during the years 1817 – 18.

This was, for Beethoven, a period of intense personal difficulty: following the death of his brother Caspar Carl in 1815, he spent four years trying to gain custody of his nephew Karl (in 1820 he was finally awarded conditional guardianship). It was also the period in which his deafness became so acute that he could no longer communicate with visitors without asking them to write down what they wished to say: the ‘conversation books’ were in regular use from 1818 until the composer’s death nine years later. None of this hardship seems in evidence in the sonata, however, a work of great bravura, overflowing with confidence, excitement, and humour.

It was the intention of Beethoven at the outset to dedicate this longest of sonatas to his longest-serving, most loyal patron, Archduke Rudolph of Austria. And no sooner had he completed the work than he set to work on an even greater composition for the Archduke, the *Missa solemnis*, which was intended for Rudolph’s installation as Archbishop of Olmütz in 1820 but took a further three years to complete.

In spite of its extraordinary length and technical challenges (and the fact that it requires a piano with a compass of over six

octaves), the ‘Hammerklavier’ is, broadly speaking, laid out along the lines of the *grande sonate* that is more characteristic of Beethoven’s earlier sonata production: four movements, each of which is clearly separated from its neighbour in spite of some motivic connections. The first movement broadly follows the outline of sonata form – much more so than the opening movements of either the preceding or following sonatas – and, like the much earlier ‘Waldstein’ Sonata and *Eroica* Symphony, continues to develop themes in its coda. The Scherzo – Beethoven’s heading for the second movement, the only such designation in a late sonata – is full of changes in texture, many of which are associated with string quartet style. Its trio begins as a traditional *minore* (contrasting section in a minor key); then, in what is arguably the most innovative design feature, it does not return immediately to the main section but leads into a dance-like section marked by a change of metre, tempo, and texture, as if Beethoven were embedding one of his bagatelles into a strict ternary design. A rapid six-octave scale passage, in which the pitch f^{\sharp} is reached for the first time – ever – in a keyboard work, leads to a reprise of the opening.

The *Adagio sostenuto* is a long movement, full of pathos, its expressive qualities – the

melodic flourishes and broad range of harmonies in a sonata design – recalling those of the *Largo e mesto* of the much earlier D major Sonata, Op. 10 No. 3. The finale is of course dominated by the fugue ‘in three voices, with a few liberties taken’: a keyboard antecedent to the *Große Fuge* for string quartet of 1825, a work also dedicated to Rudolph. The introductory *Largo* is written for the most part without bar lines, the composer simply asking the performer to think in groups of four semiquavers (sixteenth notes). Here the interval of a third, so much in evidence in the sonata’s earlier themes, becomes the basis of an extraordinary exploration of the tonal universe.

Sonata in E major, Op. 109 (1820, published 1821), dedicated to Maximiliane Brentano
Sonata in A flat major, Op. 110 (1821 – 22, published 1822)

Sonata in C minor, Op. 111 (1821 – 22, published 1823), Vienna edition dedicated to Archduke Rudolph of Austria, London edition dedicated to Antonie Brentano

Though each work is assigned its own opus number, the last three piano sonatas were commissioned together by Moritz Schlesinger and his son Adolf Martin, who ran a publishing house in Paris and Berlin;

they form a set of works comparable to the three sonatas that make up Op. 2, Op. 10, or Op. 31. They are of comparable length and technical difficulty; and each sonata is in a different key, one of the three set in minor. Only the dedicatees are different for each work, and here Beethoven showed considerable uncertainty. The first sonata was dedicated to Maximiliane, a daughter of the Frankfurt merchant Franz Brentano and his Viennese wife, Antonie. In 1812 Beethoven had composed a short, easy Piano Trio (WoO 39) for Maximiliane, ‘to encourage her in playing the piano’. That same year he had apparently fallen madly in love with Antonie, whose identification as the intended recipient of the famous letter to the ‘Immortal Beloved’ (written in the summer of 1812 but never sent) seems now beyond dispute. It is thus of interest that Beethoven had asked his London publisher to dedicate the remaining sonatas in the set, Op. 110 and Op. 111, to Antonie; this would have meant that all three sonatas would bear dedications to members of the same family. In the end, neither the Vienna (1822) nor the London (1823) edition of Op. 110 specifies a dedicatee, but the English edition of Op. 111 duly bears a dedication to Antonie.

In all three works Beethoven shows his powers of expression and skill in integrating

contrasting ideas, and in this respect they anticipate his achievements in the late quartets. In the first movement of Op. 109, the contrast between first and second themes is marked by a change of key but also of metre and tempo: the second theme, which emerges both in the exposition and the recapitulation from an unsettling diminished seventh chord, is conceived in the manner of a fantasia. The brevity of the first theme, the lack of a clear transition between the themes, and the presence of a lengthy coda enable one to follow the course of the movement either as a traditional sonata design or as a five-part form of alternating slow and fast sections: *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo – Vivace – Adagio – Vivace*. In the second movement, on the other hand, Beethoven underplays the difference between the main ‘scherzo’ and ‘trio’ sections: the latter is more a run-out of the former, almost a composed *decrescendo* which ends only when the opening returns, before the harmony in the trio has been allowed to run its full course. The final *Andante molto cantabile ed espressivo* was initially conceived as a straightforward theme with variations. At a late stage in the sketches, however, Beethoven conceived the idea of presenting a second theme – a high-register lyrical melody with waltz-like

accompaniment – to complement the initial chorale theme, so that ‘Variation 2’ is in reality the first variation on the chorale. After a further three variations, an extended *Tempo primo del tema* incorporates elements of both themes. The heightened tension, resulting from increased volume and trill speed, is released in a flurry of rapid arpeggios on a diminished seventh chord, an unmistakable reference to the first movement, after which an exact repeat of the chorale ends the movement quietly.

Whereas Op. 109 displays elements of fantasia in a conventional three-movement plan, Op. 110 is more obviously a late *sonata quasi una fantasia*. True, the constituent parts of a traditional sonata, including a first movement in sonata form and a scherzo with clearly defined trio section, are accounted for in its design, and it is also the only one of the three sonatas with a bravura ending. But its three (or is it four?) movements are inextricably linked, by the use of a common tone bridging adjacent movements (I and II), or a chord progression (dominant – tonic in B flat minor joining II to III), or the interweaving of slow-movement features (recitative, arioso) into what eventually becomes a fugal finale.

The final sonata, on the other hand, is a work of contrasting halves. While the *terce*

de Picardie (tonic major chord) that ends the first movement enables the Arietta and its variations to emerge as it were from the ashes of the *Allegro con brio ed appassionato*, its C major purity, challenged only in a short transitional passage, and the dissimilarity of the two parts led Adolf Martin Schlesinger to wonder whether Beethoven had perhaps forgotten to send a third, final movement to round off the whole. The sketches for Op. 111 show that Beethoven toyed more than once with the idea of introducing themes from the first movement into the second. That he ultimately abandoned this idea may be taken as evidence that he, too, felt that two movements so different in character could nonetheless form a satisfying whole. Given his life-long exploration of the two-movement plan, in the two cello sonatas, Op. 5 as well as Opp. 53, 54, 78, and 90 for piano, it is perhaps fitting that Beethoven, in his last work in the genre, should so perfectly capture the ideal of the two-movement piano sonata.

© 2016 William Drabkin

Performer's note
Thoughts on the sonatas
 Definitely the least treasured of all the

sonatas, Op. 54 is, however, for me one of the most fascinating, a truly conceptual work and a kind of encyclopaedia of every possibility of the phenomenon of opposition in music. It was Pierre Boulez, during the course of an animated conversation, who revealed to me that the duality of the movements of the Sonata, Op. 78 helped serve as a model for the composition of his own First Sonata. The contrasts between long and short phrases, and between resonating and drily articulated elements, had inspired his sonata, itself also structured in two movements. Enlightened by this analysis, I looked closely at Op. 54 and noticed that, even though it precedes Op. 78 by five years, it already explored this principle of contrast, as is broadly outlined in the following table:

In tempo d'un menuetto

| First element | Second element |
|-------------------------|-------------------------|
| 1. dynamic <i>piano</i> | 1. dynamic <i>forte</i> |
| 2. <i>legato</i> | 2. <i>staccato</i> |
| 3. short phrase | 3. long phrase |

But also more highly developed workings, such as:

| | |
|--|---|
| 4. bars in triple time with clear rhythms | 4. feeling of the bar being pulled around |
|--|---|

- | | |
|--|---|
| 5. accompanied melody | 5. two voices in canon, of equal importance |
| 6. on each appearance the melody is varied more and more | 6. the melody is unchanged, never varied |

So, when the two elements, generally opposed as we see, at the end are united by being superimposed (CD 1, [1], 4:43), the meaning of this reunification becomes almost metaphysical.

Even the two movements are opposed one to the other, for against the dialectic of the two elements in the first movement Beethoven opposes the homogeneity of the material in the second.

Personally I have always been intrigued by the triple *piano* – a dynamic he used very rarely throughout the entire corpus of his piano sonatas – which Beethoven reserves for the very last chord of the *Allegro assai* of Op. 57. Did he want to ensure that this music, encompassing extreme violence and captivating gentleness, end in complete resignation?

Another rare feature is the central *Andante*, a set of variations, which to my knowledge is the only movement throughout the sonatas not to have a single modulation. As for the

finale, like those of Op. 53 and Op. 54 it has a coda which is in a quicker tempo than the rest of the movement. But this time Beethoven introduces a new motif, with a Hungarian accent (CD 1, [1], 7:12). I like to imagine that he perhaps heard this style of music during his stay at the castle of Kismarton, near Budapest, a castle owned by Count Brunsvik, the dedicatee of the work.

I love the freshness and simplicity of Op. 79. But the endless crossing of hands in the opening *Presto* is far from being without risk, and its finale, anticipating the harmonic design of Op. 109, is not so easy as it appears.

I always think of Yvonne Loriod-Messiaen when playing the *Allegro* of the Sonata 'Les Adieux'. Actually it was she who alerted me to the existence of a curious edition in which the canon at the end of the first movement is rewritten, in parallel fashion, so as to eliminate the dissonances (CD 1, [1], 6:45). Shortly after this conversation, having inherited a batch of old scores, among them the sonatas of Beethoven, I therefore turned first to examine the passage in question and discovered with astonishment the 'corrections' of this zealous editor, who evidently had no confidence in a deaf composer.

The Sonata, Op. 90 was for me one of the most complicated to understand. It took me

the experience of numerous performances to learn how to maintain the tension (and the attention) – especially in the rondo, of Schubertian dimensions. Between the unusual four appearances of the theme, certain transitional passages, in which one almost hears Chopin's fourth Ballade (CD 2, [2], 5:07), seemed to me especially tricky to 'negotiate'. The ending, one of the most poetic, fleeting as well as suspended, must doubtlessly have pleased Debussy, he who detested those over-insistent Beethovenian conclusions.

The most striking thing about the highly elaborate Sonata, Op. 101 is without any doubt the return of the opening phrase just before the finale (CD 2, [3], 2:30). In causing us to re-hear this beginning, Beethoven probes our memory, and thus makes us take account of everything that we have been able to hear between the two appearances. In particular the lively *Vivace alla marcia (Lebhaft. Marschmässig)* marked by obstinately dotted rhythms, the cerebral trio of which with its canon in two parts pays homage to Clementi, the great master of the genre.

The opening of Op. 106 immediately presents the performer with a choice: to play the leap with one or with two hands? Each solution has its passionate defenders: ones

for whom the challenge of executing the gesture with one hand is an integral part of this titanic sonata, and others who prefer the precision of two hands, thus circumventing the otherwise inevitable rhythmic distortion.

The matter of Beethoven's own relatively fast metronome markings is most troubling in the slow movement. Indeed the indicated ♩ = 92 seems to us extremely quick, and squarely contradicting the understanding we today have of an *Adagio sostenuto*. It is true, too, that our modern pianos, possessing a much better ability to sustain their sound than the *Hammerklavier* of the time, allow a significant prolonging of slow tempi.

One of the most fascinating passages of this sonata is that 'no man's land' before the fugal finale. No looking backwards here, no reminiscence as in Op. 101. On the contrary: Beethoven at this point makes us hear a succession of new ideas which he then instantly abandons, as if throwing them into the waste bin, as if he himself is in search of inspiration, of the perfect idea which refuses to come. It is in this sense that Beethoven is one of the most humane of creators, speaking directly to the heart of each of us. He enables us to share in his doubts, his mistakes, even his weaknesses, and thus allows us to discover in his genius a little of ourselves.

It is very difficult, even after more than two hundred years, not to be astonished before this crazily outsized fugue, its articulation sometimes violent and savage. Turning defiantly against all convention, it is deliberately written to be extremely difficult to master, and I am certain that every pianist will recall in precise detail the process of learning it. For my own part, it is the only time in my life that I was at the piano every single day from 7.30 in the morning!

When several years ago I asked Vladimir Ashkenazy to sign my pocket score of the thirty-two sonatas 'à la Richter' (that is to say as the Maestro did it: signing on a page of the music itself, not on the introductory pages or the cover) I thought that he would have taken a little time to consider where, among these hundred or so movements, he was going to write his name. But I had hardly finished making my request before he replied: 'But that is obvious, don't you think?' Puzzled, I told him that at least as far as I was concerned a dozen passages were possible candidates. While handing me back my signed score he explained that it could not be anywhere else but there, on the final chord of Op. 109... That magic moment which he had never himself played without feeling a shiver of emotion.

Op. 110, the most curious, in formal terms, of the thirty-two sonatas, is for me a kind of mini-opera. With a recitative, two arias, and its enigmatic symbols, it almost qualifies as a piece of programme music. But what programme, exactly? What meaning is one to give to the ten chords in G major, repeated ever more loudly, at the end of the second aria (CD 3, [6], 7:38)? Is it the sound of a clock? A bell? Ten o'clock in the morning or at night? A return to life?

To pursue the theme of the choreography of the hands, I regard it as essential, contrary to the opening of Op. 106, to begin the descending leap in the *Maestoso* of Op. 111 with the left hand only. The syncopated entry of the right hand, such an important element in the movement as a whole, will only be the clearer.

But the second movement poses a much larger problem for the performer: Beethoven very explicitly demands that the first four variations must be played in the same tempo as the theme. Even though the principle appears very simple, it is much harder to realise than it seems. To my mind the indication 'cantabile', of the theme, implies also a certain tempo. In order to make the phrase singable by a human voice, without the need to take breaths at inappropriate

moments, a minimum but natural speed suggests itself. At any tempo slower than that the phrase becomes abstract and no longer vocal.

Why these days record the sonatas by Beethoven yet again?

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

crucial that we should be alert to its enduring vitality and modernity? And why should music lovers be denied the opportunity to associate the new insights of living musicians with this immortal repertoire?

The discographical history at our disposal these days is as rich and varied as it could possibly be. And thus, despite their age, there are some, among the great Beethovenians of the past, whose performances continue to speak eloquently to us, and others whose readings seem less relevant today. The recordings of Schnabel and Gulda, although very different, have for example been a constant source of deep inspiration for me. And at the concerts given by Richter, Badura-Skoda, and Menahem Pressler during my years of study, I experienced true musical revelations which remain indelibly inscribed in my memory and which have helped me better to grasp the essence of Beethoven. For that I shall be eternally grateful to them.

© 2016 Jean-Efflam Bavouzet

www.Bavouzet.com

Translation: Stephen Pettitt

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one

of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's last discovery, he has worked with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda, and Louis Langrée. In recent years, he has performed a number of times at the BBC Proms and also at the Mostly Mozart Festival in New York. He works regularly with orchestras such as the San Francisco Symphony, Orchestre symphonique de Montréal, Sydney Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, and Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. Recently he has also collaborated with the Boston Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra, New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and the Orchestre national de France.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw

in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* Awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* Awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine *Classica*. He is engaged in a major project to record all Beethoven's piano sonatas, and has won exceptional critical acclaim, including another *Gramophone* Award, for his recent recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

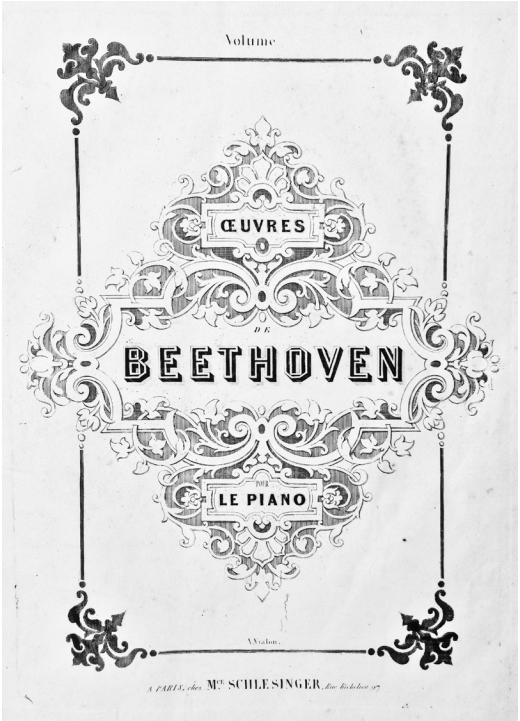
A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne and in 1987 made his American debut, through Young Concert Artists, in New York. As well as performing worldwide,

he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez.

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



Rachel Smith, producer and editor, Graham Cooke, piano technician, Rosanna Fish, assistant engineer, and Jean-Efflam Bavouzet as the Beethoven sonatas recording project at Potton Hall neared its conclusion



Title page of French edition containing a bowdlerised version of the Sonata, Op. 81a



Jean-Efflam Bavouzet pointing to the beginning of the bowdlerised passage towards the end of the first movement of the Sonata, Op. 81a

Handwritten musical score for piano, page 185. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue and red ink are present throughout the score, including slurs, brackets, and specific notes. Performance markings include 'cresc.', 'p', 'pp', 'ppp', 'mf', 'f', 'ff', 'sfz', 'sforz.', 'rit.', 'ritard.', 'rit. a', 'rit. b', 'rit. c', 'rit. d', 'rit. e', 'rit. f', 'rit. g', 'rit. h', 'rit. i', 'rit. j', 'rit. k', 'rit. l', 'rit. m', 'rit. n', 'rit. o', 'rit. p', 'rit. q', 'rit. r', 'rit. s', 'rit. t', 'rit. u', 'rit. v', 'rit. w', 'rit. x', 'rit. y', 'rit. z'. The page number '185' is located in the top right corner. At the bottom of the page, there are three footnotes:

- *) cresc. nur in Eigenh. nicht in Orig. Ausgabe.
- **) cresc. only in outgtr., not in orig. edition.
- *) cresc. unbracketed dans l'outgtr., pas dans l'éd. originale.

The equivalent page in the authoritative Henle edition, used by
Jean-Efflam Bavouzet in this recording

Beethoven: Klaviersonaten, Teil 3

Sonate in F-Dur op. 54 (1804, veröffentlicht 1806)

Sonate in f-Moll op. 57 "Appassionata" (1804 / 05, veröffentlicht 1807),

Graf Franz Brunsvik gewidmet

Kurze Zeit nach Vollendung der "Waldstein"-Sonate machte Beethoven sich an die Komposition von zwei weiteren Klaviersonaten, in den Varianttonarten F-Dur und f-Moll. Die erste ist einzigartig im Schaffen des Komponisten: Zum einen handelt es sich um die erste Klaviersonate aus Beethovens reifer Schaffensphase, die von Anfang an als zweisätzliches Werk konzipiert war, zum anderen weisen beide Sätze Formkonzepte auf, die sonst nirgendwo zu finden sind. Das Thema des ersten Satzes, *In tempo d'un menuetto*, erinnert an das Stück, das Beethoven zunächst als den langsamen Satz der "Waldstein"-Sonate vorgesehen hatte, das er dann aber als separates Werk veröffentlichte. Die sich anschließenden Triolenfiguren klingen wie eine Überleitung zu einem neuen Thema, unterlaufen stattdessen aber eine

harmonische Entwicklung, die zu einer variierten Wiederholung des Menuetts führt; hieran schließen sich weitere Triolenfiguren und Variationen des Menuetts in der Grundtonart an. Bei dem folgenden *Allegretto* handelt es sich eigentlich um einen Sonatensatz mit einer winzigen Exposition und einer sehr langen Durchführung, wobei auch hier ein kontrastierendes Thema fehlt. Der gesamte Satz entfaltet sich in durchgehenden Sechzehntelnoten; dabei liegt das zentrale Interesse auf den kaleidoskopischen Harmoniewechseln in der Durchführung.

Beethoven schuf die "Appassionata", eines der meistgespielten Werke der Klavierliteratur, in der Mitte seiner so genannten heroischen Periode; das Werk steckt voller emotionaler Kraft, doch zugleich stellt der Komponist allenthalben seine meisterhafte Beherrschung der Form unter Beweis. Die Sonate ist Franz Brunsvik gewidmet, einem ungarischen Adligen, dessen Schwestern Thérèse und Josephine einige Jahre zuvor bei dem Komponisten

Klavierunterricht genommen hatten. Nach dem frühen Tod ihres Gatten im Jahr 1803 verliebte Josephine sich in Beethoven und es ist durchaus möglich, dass die Sonate von ihrer stürmischen Beziehung angeregt wurde. Der Beinamen ist apokryph; er erschien erstmals in einer 1838 veröffentlichten Bearbeitung der Sonate für Klavier zu vier Händen.

Das Werk enthält Anklänge an verschiedene andere Kompositionen aus der Zeit. Der erste Satz verwendet an herausragender Stelle eine aus vier Tönen bestehende rhythmische Figur, die gelegentlich als "Schicksals"-Motiv bezeichnet wurde und von dem auch die Fünfte Sinfonie durchdrungen ist (letztere wurde ebenfalls 1804 konzipiert, allerdings erst 1808 vollendet). Die zu Beginn stehende harmonische Fortschreitung – von f-Moll nach Ges-Dur – findet sich auch in zwei Streichquartetten aus der mittleren Schaffensphase des Komponisten, op. 59/2 und op. 95. Und der Formplan des Finale – ein Sonatenhauptsatz, in dem lediglich der zweite Teil (Durchführung und Reprise) Anweisungen zur Wiederholung enthält ("la seconda parte due volte") – verbindet die "Appassionata" mit dem Quartett op. 59/1, dessen autographe Partitur zeigt,

dass Beethoven dieselbe Vorgehensweise ursprünglich auch für den ersten und zweiten Satz intendiert hatte.

Sonate in Fis-Dur op. 78 (1809, veröffentlicht 1810), Thérèse Brunsvik gewidmet

Sonate in G-Dur op. 79 (1809, veröffentlicht 1810)

Die beiden Sonaten op. 78 und op. 79 sind Auftragswerke des italienischen Pianisten und Komponisten Muzio Clementi, der sich als Klavierbauer und Musikverleger in London etabliert hatte und der Beethoven im April 1807 in Wien besuchte. Der Vertrag (für drei Sonaten oder zwei Sonaten und eine Fantasie) stammt aus dieser Zeit; die Sonaten wurden im August 1810 zusammen veröffentlicht und zur gleichen Zeit erschien auch die Fantasie op. 77, einige Monate bevor Breitkopf & Härtel die Werke in Leipzig herausgab.

Beethoven erkannte, dass die beiden Sonaten nicht wirklich zusammengehören, und drängte Breitkopf, sie separat herauszugeben, oder, falls sie doch gemeinsam erscheinen sollten, das Werk in G-Dur mit dem Titel *Sonate facile* oder *Sonatine* zu versehen. (Der Leipziger Verleger folgte Beethovens erstem Vorschlag und die

Widmung von op. 78 an Thérèse Brunsvik ist erstmals in dieser Ausgabe enthalten.) Während es sich nicht eigentlich um eine "leichte" Sonate handelt – nur das in der Mitte stehende *Andante* weist ein der frühen Sammlung op. 49 vergleichbares technisches Niveau auf – handelt es sich bei op. 79 um ein recht kurzes Werk mit transparenter Satztechnik und klar umrissenem Formplan. Selbst die harmonisch weit ausgreifende Durchführung des *Presto alla tedesca* verwendet ausgedehnte Passagen exakt transponierter Musik.

Die Sonate in Fis-Dur ist insgesamt ein wesentlich tiefgründigeres Werk, das bereits den Klavierstil der eine Generation später wirkenden Komponisten Chopin und Schumann vorwegnimmt. In dem *Allegro ma non troppo* spürt man in den triolischen Rhythmen einen stärkeren Ausdruckswillen: Anstatt lediglich eine dekorative Funktion zu erfüllen, dienen sie als verlangsamendes Element für das musikalische Material der Überleitung und der zweiten Themengruppe; dabei vermitteln sie zwischen diesen Abschnitten und dem metrisch ruhigeren Hauptthema. Das Finale, das voller subtilen Humors steckt, ist berühmt wegen seines Einsatzes "abseits der Tonika" (das heißt auf einem Akkord, der nur entfernt mit

Fis-Dur verwandt ist) und enthält zwei bemerkenswerte Passagen, in denen Dur- und Moll-Arpeggien auf gewagte Weise miteinander kontrastieren.

Sonate in Es-Dur op. 81a (1809 / 10, veröffentlicht 1811), Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet

Obwohl bei mehreren Sonaten Beethovens extramusikalische Inhalte vermutet wurden, die in den apokryphen Beinamen der Werke reflektiert sind ("Mondschein", "Pastorale", "Sturm", "Appassionata"), lässt sich nur von der 1809 / 10 entstandenen Sonate in Es-Dur behaupten, dass sie ein Programm enthält; wie der Komponist es ausdrückt, handelt es sich um eine "große charakterisierende Sonate", deren drei Sätze mit Untertiteln versehen sind. Das Werk "charakterisiert" die Abreise von Beethovens Schüler, Gönner und Freund Erzherzog Rudolph vor der Belagerung Wiens durch die Truppen Napoleons im Mai 1809 sowie seine Rückkehr in die Hauptstadt acht Monate später. Die Komposition wurde in zwei Ausgaben mit unterschiedlichen Titelseiten auf Deutsch und Französisch sowie zweisprachigen Satztiteln veröffentlicht – *Das Lebewohl (Les Adieux)*, *Abwesenheit (L'Absence)* und *Das Wiedersehen (Le Retour)*.

Die Komposition erschien im Juli 1811 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig als op. 81. Ein Jahr zuvor hatte allerdings Nicolaus Simrock unter der Werknummer op. 81 ein frühes Werk Beethovens veröffentlicht, ein Sextett in Es-Dur für Streichquartett und zwei Hörner. Diese Dopplung wurde vierzig Jahre später aufgelöst, als Breitkopf einen Katalog von Beethovens Werken herausgab, in dem der Sonate und dem Sextett die Opus-Nummern 81a und 81b zugeordnet werden.

Das zu Beginn erklingende *Adagio* führt eine dreitönige musikalische Figur ein, die ein Hörnerpaar imitiert (darüber schrieb Beethoven das Wort "Le-be-wohl") und den gesamten Satz durchdringt. Die musikalische Figur, die in ihrer charakteristischen Instrumentierung seit Langem in der Oper mit der Abwesenheit der oder des Geliebten in Verbindung gebracht wird, erklingt in der Überleitung in der Umkehrung und bei der Einführung des zweiten Themas in der Oberstimme; vor allem aber in der Durchführung und ganz besonders in der Coda ist sie nahezu allgegenwärtig – in ersterer als Verbindung zwischen entfernt miteinander verwandten Akkorden und in letzterer in verschiedenen rhythmischen Verschiebungen der ursprünglichen zweistimmigen Figur.

Stellt das Hornmotiv Beethovens Bedauern anlässlich der Abreise Rudolphs dar, so zeigt sich seine Bedrückung über die Abwesenheit seines Freundes in den auf der verminderten Septime aufbauenden Harmonien zu Beginn des zweiten Satzes. Diese Akkorde finden sich häufig in Beethovens langsamen Sätzen in c-Moll, zum Beispiel am Anfang des Quartetts op. 59 / 3 und in den langsamen Einleitungen zu zwei weiteren Klaviersonaten, der "Pathétique" und op. 111. Das kontrastierende Thema bringt gewissermaßen einen Hoffnungsschimmer, doch erst in den beiden letzten Takten wird ein h zu einem b abgesenkt und verwandelt damit einen verminderten Septakkord in einen Dominantseptakkord. Diese Harmonie wird auf volle zehn Takte ausgedehnt, als solle dargestellt werden, wie die beiden Freunde ungestüm aufeinander zueilen – *Vivacissimamente*, so schnell wie möglich –, nachdem sie eine solch lange Trennung erdulden mussten.

Sonate in e-Moll / E-Dur op. 90 (1814, veröffentlicht 1815), Graf Moritz Lichnowsky gewidmet

Es heißt, Beethoven habe sich über die Verwendung französischer Satztitel für op. 81a beklagt, da das Programm dieser

Sonate eine gewisse Vaterlandstreue (und damit einhergehend ein gewisses Maß an Feindseligkeit gegenüber dem Land der Invasoren) zum Ausdruck bringe. In der nächsten Sonate, die in Wien veröffentlicht wurde, wurde nicht nur für die Titelseite, sondern auch für die Tempoanweisungen die deutsche Sprache verwendet, wobei letztere ungewöhnlich ausführlich sind. Der erste Satz, in e-Moll, trägt die Anweisung, er sei "mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck" zu spielen; er ist stürmisch und aufgewühlt und beide Themengruppen stehen in Moll. Dieser Tonartenplan, der im späten achtzehnten Jahrhundert längst aus der Mode gekommen war, macht die übliche Wiederholung der Exposition überflüssig; damit gestaltet sich der Übergang zwischen Exposition und Durchführung etwas verschwommen, ebenso wie der zwischen Durchführung und Reprise.

Das Finale trägt die Anweisung "nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen"; der Satz steht in der Varianttonart E-Dur und wird kaum durch plötzliche Wechsel von Satztechnik oder Harmonie aufgewühlt. Symbolisch für die friedvolle Stimmung dieser Komposition ist der fünf- und später sechsstimmige Satz des zweiten Themas. Bei der ersten Präsentation dieses Themas

spielen die beiden Hände in nahezu spiegelbildlicher Form (Sextparallelen in der rechten und Terzparallelen in der linken Hand); hinzu kommt ein ausgeschriebener langsamer Triller in der linken Hand. Beim zweiten Auftreten des Themas acht Takte später fügt die rechte Hand ihren eigenen ausgeschriebenen Triller in gegenläufiger Bewegung hinzu, diesmal gepaart mit Terzen, die das Spiel der linken Hand in perfekter Symmetrie ergänzen. Wie er einige Jahre später in seiner letzten Klaviersonate in wesentlich größerem Maßstab demonstrieren sollte, war ein Komponist von Beethovens Rang in der Lage, das gesamte der Musik des neunzehnten Jahrhunderts zur Verfügung stehende emotionale Spektrum in einer aus nur zwei Sätzen bestehenden Solosonate unterzubringen.

Sonate in A-Dur op. 101 (1816, veröffentlicht 1817), Baronin Dorothea von Ertmann gewidmet

Als Klaviersonate scheint op. 101 isoliert dazustehen. Betrachtet man das Werk hingegen im Kontext der übrigen Kompositionen Beethovens, so ist es Teil einer Dreiergruppe, zusammen mit den beiden im selben Jahr (1817) als op. 102 veröffentlichten Cellosonaten, die ebenso

einer ausgezeichneten Pianistin gewidmet sind – der Gräfin Marie Erdödy. (Wie Gräfin Erdödy war auch die Baronin Ertmann eine Zeitlang Beethovens Schülerin gewesen und galt in Wien als eine angesehene Pianistin.) In allen drei Werken finden sich fließende Satzübergänge, und zwischen op. 102 / 1 in C-Dur und op. 101 besteht eine besondere kompositorische Nähe: In beiden Fällen liegt der musikalische Schwerpunkt auf dem zweiten und vierten Satz des jeweils viersätzigen Werks, wobei das Hauptthema eines eher unauffälligen ersten Satzes kurz vor Beginn des Finales wieder aufgegriffen wird. Kein anderes Werkpaar in Beethovens spätem Schaffen weist derart enge Parallelen auf. Und obwohl sie nicht so bezeichnet sind, könnten diese Stücke berechtigtermaßen den Untertitel "sonata quasi una fantasia" tragen.

In der Tat beginnt der Eröffnungssatz von op. 101 *in medias res*, gleich auf der Dominante; und Beethoven versteift sich darauf, die Auflösung zur Tonika – der Grundtonart A-Dur – bis zum letztmöglichen Augenblick hinauszuzögern, indem er trugschlüssige (unterbrochene) Kadenzen verwendet und eine definitive (in der Grundposition stehende) Dominant-Tonika-Fortschreitung bis zum Schluss zurückhält. Der introvertierte Charakter

dieses Satzes wird noch verstärkt durch die Tempoanweisung *Allegretto, ma non troppo*. Das anschließende *Vivace alla marcia* hingegen ist ausgesprochen extrovertiert; es steht in der entfernten Tonart F-Dur und verlangt dem Pianisten bei der Ausführung seiner Streichquartett-haften Satzstrukturen ein beträchtliches Maß an spielerischer Extravaganz ab.

Das folgende *Adagio, ma non troppo* fungiert gleichermaßen als Einleitung zum Finale wie es einen eigenen Satz bildet; darin erinnert es an die *Introduzione*, die Beethoven 1804 der "Waldstein"-Sonate hinzufügte, nachdem er deren ursprünglichen langsamen Satz verworfen hatte. Das Finale, das die Spielanweisung "Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit" trägt, steht in der Sonatenform mit einer fugierten Durchführung, die den Kopfsatz der von Beethoven als nächstes komponierten Sonate vorausahnen lässt.

Sonate in B-Dur op. 106 "Hammerklavier"
(1817 / 18, veröffentlicht 1819), Erzherzog
Rudolph von Österreich gewidmet

"Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird" – mit diesen Worten beschrieb Beethoven die Sonate, die nicht nur

sein längstes und schwierigstes solistisches Klavierwerk darstellt, sondern auch die Komposition, der er die meiste Zeit widmete: Es handelt sich um das einzige bedeutende Stück, das er in den Jahren 1817 / 18 komponierte.

Für Beethoven war dies eine Zeit größter persönlicher Probleme: Nach dem Tod seines Bruders Caspar Carl im Jahr 1815 versuchte er vier Jahre lang, das Sorgerecht für seinen Neffen Karl zu erhalten (1820 schließlich wurde ihm die eingeschränkte Vormundschaft zugesprochen). Ebenfalls in dieser Zeit erreichte seine Taubheit ein solch fortgeschrittenes Stadium, dass er mit Besuchern nur noch kommunizieren konnte, indem er sie bat, ihr Anliegen aufzuschreiben; von 1818 an bis zum Tod des Komponisten neun Jahre später waren die "Konversationshefte" regelmäßig in Gebrauch. Keine dieser Belastungen haben sich jedoch in der Sonate niedergeschlagen, einem Werk von großer Virtuosität, das überquillt vor Zuversicht, Vitalität und Humor.

Beethoven beabsichtigte von Anfang an, diese seine längste Sonate seinem ältesten und treuesten Gönner, Erzherzog Rudolph von Österreich zu widmen. Und kaum hatte er die Sonate vollendet, machte er sich an eine noch

größere Komposition für den Erzherzog, die *Missa solemnis*, die für Rudolphs Weihe zum Erzbischof von Olmütz im Jahr 1820 bestimmt war, bis zu deren Vollendung allerdings noch drei weitere Jahre vergehen sollten.

Trotz ihrer außergewöhnlichen Länge und technischem Anspruch (sowie dem Umstand, dass sie ein Klavier mit einem Tonumfang von sechs Oktaven verlangt) folgt die "Hammerklavier"-Sonate gewissermaßen dem Muster der für Beethovens früheres Sonatenschaffen typischen *Grande Sonate*: vier Sätze, die trotz einiger motivischer Verbindungen alle deutlich voneinander getrennt sind. Der erste Satz folgt in etwa der Sonatenform – allerdings wesentlich enger, als die Eröffnungssätze der vorausgehenden und der nachfolgenden Sonate – und wie die wesentlich früher entstandene "Waldstein"-Sonate und die *Eroica*-Sinfonie fährt er in der Coda mit der Durchführung der Themen fort. Das Scherzo – Beethovens Titel für den zweiten Satz und damit die einzige derartige Bezeichnung in einer späten Sonate – steckt voller satztechnischer Wandlungen, von denen viele sich stilistisch an das Streichquartett anlehnen. Das Trio beginnt als traditionelles *minore* (ein kontrastierender Abschnitt in einer Molltonart), kehrt dann

aber – wohl der innovativste Aspekt dieses Satzes – nicht unmittelbar zum Hauptteil zurück, sondern geht in einen sich durch veränderte Taktart, Tempo und Satztechnik auszeichnenden tanzartigen Abschnitt über, als hätte Beethoven eine seiner Bagatellen in ein strikt dreiteiliges Formschema ein. Eine rasche, sich über sechs Oktaven erstreckende Skalenpassage, in der zum allerersten Mal in einem Klavierwerk der Ton f^3 erreicht wird, führt zu einer Wiederholung des Beginns.

Das *Adagio sostenuto* ist ein langer, pathosgeladener Satz, dessen Ausdrucksstärke – melodische Schnörkel und breit angelegte Harmonien in der formalen Gestalt einer Sonate – an das *Largo e mesto* der wesentlich früheren D-Dur-Sonate op. 10 / 3 erinnern. Das Finale wird natürlich von der Fuge "in drei Stimmen, mit einigen Freiheiten" (*Fuga a tre voci, con alcune licenze*) beherrscht – ein Klavier-Vorläufer der *Großen Fuge* für Streichquartett aus dem Jahr 1825, die ebenfalls Erzherzog Rudolph gewidmet ist. Das zu Beginn stehende *Largo* ist weitgehend ohne Taktstriche notiert; der Komponist bittet den Spieler lediglich, bei der Ausführung in Gruppen von vier Sechzehntelnoten zu denken. Hier wird das Intervall einer Terz, das in den früheren Themen der Sonate bereits eine

auffällige Rolle spielte, zur Grundlage einer außergewöhnlichen Erkundung des tonalen Universums.

Sonate in E-Dur op. 109 (1820, veröffentlicht 1821), Maximiliane Brentano gewidmet
Sonate in As-Dur op. 110 (1821 / 22, veröffentlicht 1822)

Sonate in c-Moll op. 111 (1821 / 22, veröffentlicht 1823), Wiener Ausgabe Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet, Londoner Ausgabe Antonie Brentano gewidmet

Obwohl jedes dieser Werke eine eigene Opus-Nummer erhielt, handelt es sich bei allen drei letzten Klaviersonaten um Auftragswerke für Moritz Schlesinger und dessen Sohn Adolf Martin, die in Paris und Berlin einen Verlag führten; die Stücke bilden eine den jeweils drei Sonaten umfassenden Sammlungen op. 2, op. 10 und op. 31 vergleichbare Werkgruppe. Sie sind von etwa vergleichbarer Länge und Schwierigkeit, außerdem steht jede Sonate in einer anderen Tonart, davon eine in Moll. Nur die Widmungsträger der Sonaten unterscheiden sich, und in dieser Hinsicht offenbarte Beethoven beträchtliche Unsicherheit. Die erste Sonate widmete er Maximiliane, einer Tochter des Frankfurter Kaufmanns

Franz Brentano und seiner Wiener Gattin Antonie. 1812 hatte Beethoven für Maximiliane ein kurzes, leichtes Klaviertrio komponiert (WoO 39), „zur Ermunterung im Klavierspiel“. Im selben Jahr verliebte er sich anscheinend heftig in Antonie, deren Identifizierung als die Adressatin des berühmten Briefes an die „Unsterbliche Geliebte“ (den Beethoven im Sommer 1812 verfasste, jedoch nicht abschickte) inzwischen über jeden Zweifel erhaben scheint. Es ist daher von besonderem Interesse, dass Beethoven seinen Londoner Verleger anwies, die übrigen Sonaten der Gruppe, op. 110 und op. 111, Antonie zu widmen; dies hätte bedeutet, dass alle drei Sonaten Widmungen an Mitglieder derselben Familie getragen hätten. Am Ende enthielt aber weder die Wiener (1822) noch die Londoner (1823) Ausgabe von op. 110 eine Widmung, die englische Ausgabe von op. 111 allerdings ist Antonie zugeeignet.

In allen drei Werken demonstriert Beethoven seine große Expressivität und seine besondere Gabe, kontrastierende musikalische Gedanken miteinander zu verknüpfen; in dieser Hinsicht antizipieren die Stücke bereits auf die späten Quartette. Im ersten Satz von op. 109 zeigt sich der Gegensatz zwischen dem ersten und zweiten

Thema im Wechsel der Tonart wie auch der Taktart und des Tempos; das zweite Thema, das sich in der Exposition ebenso wie in der Reprise aus einem aufwühlenden verminderten Septakkord entwickelt, ist in der Art einer Fantasie angelegt. Die Knappheit des ersten Themas, das Fehlen einer klaren Überleitung zwischen den Themen und das Vorhandensein einer ausgedehnten Coda erlauben dem Hörer, dem Verlauf des Satzes entweder wie dem einer traditionellen Sonate zu folgen oder ihn als eine fünfteilige Konstruktion von abwechselnd langsamen und schnellen Abschnitten aufzufassen: *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo – Vivace – Adagio – Vivace*. Im zweiten Satz hingegen minimiert Beethoven den Unterschied zwischen den Hauptabschnitten „Scherzo“ und „Trio“: Letzteres gestaltet sich eher als ein Auslaufen des ersteren, fast eine Art komponiertes *decrecendo*, das erst endet, wenn der Anfang sich wiederholt; erst dann ist es der Harmonie des Trios gestattet, ihre Entwicklung zu Ende zu führen. Das abschließende *Andante molto cantabile ed espressivo* war zunächst als geradliniges Thema mit Variationen konzipiert. Erst nachdem das Werk bereits weitgehend skizziert war, kam Beethoven jedoch der Gedanke, ein

zweites Thema zu präsentieren – eine in hoher Lage angesiedelte lyrische Melodie mit einer walzerartigen Begleitung –, das das ursprüngliche Choralthema ergänzen sollte, so dass es sich bei “Variation 2” tatsächlich um die erste Variation über den Choral handelt. Nach drei weiteren Variationen verarbeitet ein ausgedehntes *Tempo primo del tema* Elemente beider Themen. Die sich aus der zunehmenden Stärke und Schnelligkeit der Triller ergebende erhöhte Spannung löst sich in einem Wirbel rascher Arpeggien auf einem verminderten Septakkord – eine unüberhörbare Anspielung auf den Kopfsatz des Werks. Schließlich endet der Satz ruhig mit einer wörtlichen Wiederholung des Chorals.

Während op. 109 Elemente der Fantasie in einem konventionellen dreisätzigen Formplan präsentiert, ist op. 110 auf direktere Weise eine späte *sonata quasi una fantasia*. Es stimmt: Der Formplan dieses Werks enthält die üblichen Komponenten einer traditionellen Sonate, einschließlich eines Kopfsatzes in Sonatenform und eines Scherzos mit einem klar definierten Trioabschnitt; außerdem handelt es sich um die einzige unter den drei Sonaten, die mit einem bravourösen Schluss endet. Aber seine drei (oder sind es vier?) Sätze sind untrennbar miteinander verbunden, sei es durch die

Verwendung eines gemeinsamen Tons, der zwei aufeinanderfolgende Sätze verbindet (I und II), oder eine Akkordfolge (Dominante – Tonika in b-Moll als Verbindung zwischen II und III) oder das Verweben von Aspekten eines langsamen Satzes (Rezitativ, Arioso) zu etwas, aus dem schließlich ein fugiertes Finale erwächst.

Die letzte Sonate hingegen ist ein Werk kontrastierender Hälften. Während die *Tierce de Picardie* (Durakkord der Tonika), mit der der erste Satz endet, es der Arietta und ihren Variationen ermöglicht, sich quasi aus der Asche des *Allegro con brio ed appassionato* zu erheben, bewogen deren pures C-Dur, das lediglich in einer kurzen Überleitungspassage angefochten wird, sowie die Unterschiedlichkeit der beiden Teile den Verleger Adolf Martin Schlesinger, sich zu wundern, ob Beethoven vielleicht vergessen hatte, ihm einen dritten, abschließenden Satz zu schicken, der das Ganze abrunden würde. Die Skizzen zu op. 111 zeigen, dass Beethoven mehr als einmal mit dem Gedanken spielte, Themen aus dem ersten Satz in den zweiten zu übernehmen. Dass er diesen Gedanken schließlich verwarf, mag als Beleg dafür gelten, dass auch er spürte, dass zwei so unterschiedlich geartete Sätze dennoch ein befriedigendes Ganzes bilden konnten. In

Anbetracht der Tatsache, dass er sich ein Leben lang mit den Möglichkeiten eines zweisätzigen Formplans auseinandersetzte – in den beiden Cellosonaten op. 5 ebenso wie in op. 53, 54, 78 und 90 für Klavier – ist es vielleicht passend, dass Beethoven in seiner letzten Komposition in dieser Gattung das Ideal der zweisätzigen Klaviersonate auf derart perfekte Weise umsetzte.

© 2016 William Drabkin
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Interpreten

Gedanken zu den Sonaten

Die von allen zweiunddreißig Beethoven-Sonaten zweifellos am wenigsten geschätzte, op. 54, zählt für mich allerdings zu den faszinierendsten Kompositionen dieses Repertoires – ein konzeptionell wahrhaft bahnbrechendes Werk und eine Art Enzyklopädie sämtlicher Möglichkeiten des Phänomens der Gegensätzlichkeit in der Musik. Es war Pierre Boulez, der mir im Verlauf eines angeregten Gesprächs verriet, dass das den Sätzen der Sonate op. 78 zugrundeliegende Prinzip der Dualität ihm bei der Komposition seiner eigenen Ersten Sonate als Modell diene. Die Kontraste zwischen langen und kurzen Phrasen sowie zwischen

klangvollen und eher trocken artikulierten Elementen hatten ihn zu seiner Sonate inspiriert, die selbst ebenfalls eine zweisätzliche Struktur aufweist. Von dieser Analyse angeregt, befasste ich mich etwas näher mit op. 54 und stellte fest, dass auch dieses fünf Jahre vor op. 78 entstandene Werk bereits das Prinzip der Gegensätzlichkeit auslotet, wie in der folgenden Tabelle grob umrissen ist:

In tempo d'un menuetto

| erstes Element | zweites Element |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. dynamische Angabe <i>piano</i> | 1. dynamische Angabe <i>forte</i> |
| 2. <i>legato</i> | 2. <i>staccato</i> |
| 3. kurze Phrase | 3. lange Phrase |

Doch auch komplexere Aspekte, zum Beispiel:

| | |
|---|--|
| 4. Dreiertakt mit klaren Rhythmen | 4. ein Eindruck, als würde der Takt gegen den Strich gebürstet |
| 5. begleitete Melodie | 5. zwei gleichrangige Stimmen im Kanon |
| 6. bei jedem Erscheinen wird die Melodie mehr und mehr variiert | 6. die Melodie bleibt unverändert, wird nie variiert |

Wenn also die beiden – wie wir sehen, meistens gegensätzlichen – Elemente am Ende vereint werden, indem sie sich überlagern, (CD 1, [I], 4:43), erscheint die Bedeutung dieser Synthese geradezu metaphysisch.

Selbst die beiden Sätze bilden einen Gegensatz, da Beethoven die Dialektik der beiden Elemente im ersten Satz mit der Homogenität des Materials im zweiten kontrastiert.

Persönlich war ich immer von dem dreifachen *piano* fasziniert – eine dynamische Stufe, die Beethoven im gesamten Korpus seiner Klaviersonaten nur sehr selten verwendete und die er im *Allegro assai* von op. 57 für den allerletzten Akkord reserviert. Wollte er sichergehen, dass diese Musik, die sowohl extreme Heftigkeit als auch bezaubernde Sanftmut umspannt, in völliger Resignation endet?

Eine weitere ausgesprochene Besonderheit ist das in der Mitte stehende *Andante*, eine Serie von Variationen, bei denen es sich meines Wissens um den einzigen Satz in dem gesamten Korpus der Sonaten handelt, der keine einzige Modulation enthält. Was das Finale betrifft, so hat es wie die von op. 53 und op. 54 eine Coda, die ein schnelleres Tempo anschlägt als der Rest des Satzes. Dieses Mal führt Beethoven jedoch

ein neues Motiv ein, das ein ungarisches Flair entwickelt (CD 1, [I], 7:12). Ich stelle mir gerne vor, dass er diese Art von Musik vielleicht während seines Aufenthalts auf Schloss Kismarton nahe Budapest kennenlernte, das Graf Brunsvik gehörte, dem Widmungsträger des Werks.

Ich liebe die Frische und Einfachheit von op. 79. Das endlose Überkreuzen der Hände in dem zu Beginn stehenden *Presto* ist allerdings alles andere als risikolos und auch das Finale, das den harmonischen Plan von op. 109 antizipiert, ist nicht so leicht, wie es erscheinen mag.

Wann immer ich das *Allegro* der Sonate “Les Adieux” spiele, muss ich an Yvonne Loriod-Messiaen denken. Sie war es auch, die mich auf eine eigenwillige Ausgabe aufmerksam machte, in der der Kanon am Ende des ersten Satzes so umgeschrieben ist, dass die Dissonanzen eliminiert werden (CD 1, [II], 6:45). Kurze Zeit nach diesem Gespräch nahm ich mir daher einem Stapel alter Noten vor, die ich geerbt hatte und unter denen sich auch Beethovens Sonaten befanden; zu meiner Überraschung entdeckte ich darunter auch die “Korrekturen” dieses eifrigen Herausgebers, der offensichtlich einem tauben Komponisten nicht vertrauen konnte.

Die Sonate op. 90 zählte für mich zu den eher komplexeren Werken, die nicht leicht zu verstehen waren. Ich benötigte die Erfahrung zahlreicher Aufführungen, bis ich lernte, die Spannung (und die Aufmerksamkeit) aufrechtzuerhalten – besonders in dem Rondo, das geradezu Schubertische Dimensionen aufweist. Zwischen den ungewöhnlichen vier Wiederholungen des Themas schienen mir bestimmte Überleitungspassagen – in denen man fast Chopins vierte Ballade (CD 2, [2], 5:07) zu hören glaubt – ganz besonders schwierig zu bewältigen. Das Ende des Werks, eines der poetischsten bei Beethoven, flüchtig und zugleich schwebend, muss Debussy besonders zugesagt haben, dem die übermäßig insistierenden Schlüsse des Meisters missfielen.

Der überraschendste Aspekt der hochkomplexen Sonate op. 101 ist zweifellos die Wiederkehr der zu Beginn erklungenen Phrase unmittelbar vor dem Finale (CD 2, [2], 2:30). Indem er uns diesen Beginn erneut zu Gehör bringt, stellt Beethoven unser Erinnerungsvermögen auf die Probe und regt uns damit an, alles noch einmal Revue passieren zu lassen, was wir zwischen dem ersten und zweiten Auftreten des Themas gehört haben – darunter

besonders das lebhafte *Vivace alla marcia* (*Lebhaft. Marschmäßig*) mit seinen hartnäckig punktierten Rhythmen, dessen durchgeistigtes Trio mit seinem zweistimmigen Kanon eine Hommage an Clementi darstellt, den großen Meister dieser Gattung.

Die Eröffnung von op. 106 konfrontiert den Interpreten unmittelbar mit einer Wahl: Soll er den Sprung mit einer oder mit zwei Händen spielen? Beide Optionen haben ihre leidenschaftlichen Befürworter: Für die einen ist die Herausforderung der Ausführung dieser Geste mit einer Hand ein integraler Bestandteil dieser titanischen Sonate, während die anderen die Präzision der zweihändigen Ausführung bevorzugen und damit die sonst unvermeidliche rhythmische Verzerrung vermeiden.

Im langsamen Satz sind Beethovens vergleichsweise schnellen Metronomangaben ausgesprochen beunruhigend. In der Tat erscheint uns das angegebene “♩ = 92” extrem rasch und widerspricht unmittelbar der Vorstellung, die wir heutzutage von einem *Adagio sostenuto* haben. Hinzu kommt, dass unsere modernen Klaviere, die viel besser in der Lage sind, den Klang zu halten, als seinerzeit das Hammerklavier, eine wesentliche Dehnung langsamer Tempi erlauben.

Eine der faszinierendsten Passagen dieser Sonate ist das "Niemandland" vor dem fugierten Finale. Hier gibt es keinen Blick zurück, keine Reminiszenzen wie in op. 101. Im Gegenteil: Beethoven präsentiert uns an dieser Stelle eine Abfolge neuer musikalischer Gedanken, die er sogleich wieder aufgibt, als werfe er sie in den Papierkorb, als sei er selbst auf der Suche nach Inspiration, nach der perfekten Idee, die sich weigert aufzutauchen. In diesem Sinne ist Beethoven einer der menschlichsten kreativen Geister, er spricht unmittelbar das Herz eines jeden einzelnen von uns an. Er lässt uns an seinen Zweifeln, seinen Fehlern, sogar seinen Schwächen partizipieren und erlaubt uns damit, in seinem Genie ein wenig uns selbst zu entdecken.

Es fällt selbst nach mehr als zweihundert Jahren noch schwer, von dieser verrückt überdimensionierten Fuge nicht verblüfft zu sein, deren Ausdruck streckenweise heftig und wild ist. Sie wendet sich trotzig gegen alle Konventionen und ist absichtlich so geschrieben, dass sie extrem schwer zu meistern ist; ich bin sicher, dass jeder Pianist sich bis ins kleinste Detail daran erinnert, wie er sie einstudiert hat. Was mich selbst betrifft, so war es das einzige Mal in meinem Leben, dass ich jeden einzelnen Tag ab halb acht in der Frühe am Klavier saß!

Als ich vor einigen Jahren Vladimir Ashkenazy bat, meine Taschenpartitur der zweiunddreißig Sonaten "à la Richter" zu signieren (das heißt, so wie der Maestro es zu tun pflegte: Er unterschrieb direkt auf einer Notenseite, nicht auf den Blättern des Vorspanns oder dem Umschlag), erwartete ich, dass er sich ein wenig Zeit nähme, um zu überlegen, an welcher Stelle in diesen rund hundert Sätzen er seinen Namen schreiben würde. Doch ich hatte meine Bitte kaum ausgesprochen, da antwortete er schon: "Aber das ist doch offensichtlich, finden Sie nicht?" Einigermaßen verwirrt erwiderte ich, dass ich mindestens ein ganzes Dutzend Passagen für mögliche Kandidaten hielt. Indem er mir meine signierte Partitur zurückgab, erklärte er, seine Signatur könne nirgendwo anders stehen als hier, auf dem letzten Akkord von op. 109 ... diesem magischen Augenblick, den er selbst niemals gespielt hat, ohne einen Gefühlsschauer zu empfinden.

Op. 110, in formaler Hinsicht die eigenwilligste der zweiunddreißig Sonaten, ist für mich eine Art Mini-Oper. Mit einem Rezitativ, zwei Arien und ihrer hintergründigen Symbolik könnte sie fast als ein Stück Programmmusik durchgehen. Doch genau was für ein Programm? Welche

Bedeutung soll man den immer lauter wiederholten zehn Akkorden in G-Dur am Ende der zweiten Arie zuordnen (CD 3, [6], 7:38)? Ist das der Klang einer Uhr? Einer Glocke? Zehn Uhr morgens oder des Nachts? Eine Rückkehr ins Leben?

Um das Thema der Choreographie der Hände weiter zu verfolgen: Anders als in der Eröffnung von op. 106 halte ich es im *Maestoso* von op. 111 für unabdingbar, den Abwärtssprung mit der linken Hand allein zu beginnen. Der synkopierte Einsatz der rechten Hand, ein solch wichtiges Element in dem Satz als Ganzes, wird dadurch umso deutlicher erscheinen.

Doch der zweite Satz konfrontiert den Interpreten mit einem viel größeren Problem: Beethoven verlangt hier sehr explizit, dass die ersten vier Variationen im selben Tempo gespielt werden wie das Thema. Obwohl dieses Prinzip sehr einfach erscheint, ist es viel schwieriger umzusetzen, als es den Eindruck hat. Meiner Ansicht nach impliziert die das Thema charakterisierende Angabe "cantabile" auch ein bestimmtes Tempo. Will man, dass diese Phrase von einer menschlichen Stimme gesungen werden kann, ohne an ungeeigneten Stellen Atem holen zu müssen, bietet sich eine minimale doch natürliche Geschwindigkeit an. Wählt man ein noch langsames Tempo,

dann wird diese Phrase zu abstrakter Musik und kann nicht länger vokal empfunden werden.

Warum heutzutage eine weitere Aufnahme der Beethoven-Sonaten?

Vor etwa zehn Jahren hätte ich zweifellos geantwortet, dass es vielleicht nicht notwendig sei, einer bereits umfassenden Liste von Gesamteinspielungen eine weitere hinzuzufügen, die, selbst wenn man annimmt, dass sie nicht völlig unbeachtet bliebe, doch kaum den Vergleich mit den zahllosen Interpretationen der großen Pianisten der Vergangenheit vermeiden könnte. Und dann spannte ich diesen Gedanken bis zu seinem logischen Schluss und zwang mich, mir eine – letztlich absurde – Welt vorzustellen, in der kein Pianist für sich das Recht beanspruchen könnte, diese Musik auf eine CD zu bannen, da bereits alles über sie gesagt worden ist und dies auf jede erdenkliche Weise. Heute würde ich diese Frage daher nicht mehr in genau dieser Form stellen. Eher: Ist es nicht von gerechtfertigtem Interesse, zu untersuchen, wie unsere Sicht auf ein bestimmtes Repertoire sich im Laufe der Zeit entwickelt hat? Wäre es nicht eine Bereicherung, als aktiver Zeuge an dieser Entwicklung zu partizipieren? Und wenn

Beethovens Musik in uns noch immer lebendig ist und uns weiterhin inspiriert und Einfluss darauf hat, wie wir uns zu der uns umgebenden Welt in Bezug setzen, ist es dann nicht absolut wesentlich, dass wir uns ihrer beständigen Vitalität und Modernität bewusst sind? Und warum sollte Liebhabern der Musik die Möglichkeit verwehrt sein, die neuen Erkenntnisse zeitgenössischer Musiker mit diesem unsterblichen Repertoire in Beziehung zu setzen?

Die uns gegenwärtig zur Verfügung stehende historisch gewachsene Diskographie ist so reichhaltig und vielseitig wie nur irgend möglich. Und somit gibt es unter den großen Beethoven-Interpreten der Vergangenheit einige Meister, deren Darbietungen uns ungeachtet ihres Alters auch heute noch unmittelbar ansprechen, während andere dies nicht mehr tun. Die Aufnahmen von Schnabel und Gulda zum Beispiel waren mir trotz ihrer Verschiedenartigkeit beide eine stete Quelle tiefer Inspiration. Und in den Konzerten von Richter, Badura-Skoda und Menahem Pressler, die ich in meiner Studienzeit hörte, habe ich wahrhafte musikalische Offenbarungen erlebt, die unauslöschlich in mein Gedächtnis eingeschrieben sind und die mir geholfen haben, das Wesen von Beethovens Kunst

besser zu begreifen. Dafür bin ich ihnen ewig dankbar.

© 2016 Jean-Efflam Bavouzet

www.Bavouzet.com

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Er wird als Sir Georg Soltis letzte Entdeckung erachtet und hat mit Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda und Louis Langrée zusammengearbeitet. In den letzten Jahren ist er mehrmals im Rahmen der BBC-Proms sowie auf dem Mostly Mozart Festival in New York aufgetreten. Er arbeitet regelmäßig mit Klangkörpern wie dem San Francisco Symphony, dem Orchestre symphonique de Montréal, dem Sydney Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem Radio Filharmonisch

Orkest Hilversum zusammen. In jüngster Zeit ist er zudem mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Budapester Festivalorchester, dem New York Philharmonic, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Orquestra Sinfónica do Estado de São Paulo und dem Orchestre national de France aufgetreten.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Londoner Southbank Centre und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, bei den Schwetzingen Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine Einspielungen von Werken Debussys und Ravels mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravels haben ihm

zudem zwei *BBC Music Magazine Awards* und einen Diapason d'Or eingebracht, während der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année der Zeitschrift *Classica* errang. Derzeit widmet er sich der Gesamteinspielung sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven. Seine kürzlich erschienene Einspielung von Prokofjews fünf Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic unter Gianandrea Noseda wurde von den Kritikern hoch gelobt und brachte ihm einen weiteren *Gramophone Award* ein. Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire gewann den 1. Preis des Internationalen Beethoven-Wettbewerbs in Köln und feierte 1987 sein amerikanisches Debüt in New York im Rahmen der Young Concert Artists. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat Bavouzet eine Transkription von Debussys *Jeux* für zwei Klaviere erstellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist.

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

© Benjamin Ealovega Photography



Jean-Efflam Bavouzet

169 vs 1) w41 xEAVH w40 E x3)

126 128

135

134 135

Z. 40 018 Z. 40 018

B. Ashkenazy (Did you guess?)

Vladimir Ashkenazy's autograph by the final chord of the Sonata, Op. 109 in Jean-Efflam Bavouzet's copy of the complete piano sonatas by Beethoven

Beethoven: Sonates pour piano, volume 3

Sonate en fa majeur, op. 54 (1804, publiée en 1806)

Sonate en fa mineur, op. 57 “Appassionata” (1804 – 1805, publiée en 1807), dédiée au comte Franz Brunsvik

Peu après avoir terminé la “Waldstein”, Beethoven entreprit d’écrire deux autres sonates pour piano, dans les tonalités parallèles de fa majeur et fa mineur. La première de celles-ci est *sui generis* dans l’œuvre du compositeur: c’est non seulement la première sonate pour piano de la maturité conçue dès le début en deux mouvements, mais chacun des mouvements a une forme que l’on ne retrouve pas ailleurs. Le thème du premier mouvement, *In tempo d’un menuetto*, rappelle le morceau que Beethoven avait prévu au départ comme mouvement lent pour la “Waldstein”, mais qu’il décida de publier comme une œuvre à part. Les figures en triolets qui suivent semblent être une transition vers un nouveau thème, mais, à la place, elles subissent un développement harmonique menant à une réexposition variée du menuet, suivie d’autres figures en

triolet et de variations du menuet dans la tonalité d’origine. L’*Allegretto* suivant est, dans le fond, un mouvement de sonate doté d’une toute petite exposition et d’un très long développement, et – une fois encore – pas de thème contrasté. L’ensemble de ce mouvement se déroule en doubles croches continues, son principal intérêt tenant aux changements kaléidoscopiques d’harmonie dans le développement.

Beethoven composa l’“Appassionata”, l’une des œuvres les plus souvent jouées du répertoire, au cœur de sa période soi-disant héroïque; elle déborde de puissance émotionnelle, mais sa maîtrise de la forme est visible partout. Cette sonate est dédiée à Franz Brunsvik, noble hongrois dont les sœurs Thérèse et Joséphine avaient pris des leçons de piano avec le compositeur quelques années auparavant. Après la mort prématurée de son mari en 1803, Joséphine tomba amoureuse de Beethoven et il est possible que cette sonate ait été inspirée par leur liaison orageuse. Son surnom apocryphe apparut pour la première fois dans un arrangement de

cette sonate pour piano à quatre mains réalisé en 1838.

On trouve dans cette sonate des échos de plusieurs autres œuvres de la même époque. Son premier mouvement utilise abondamment une figure rythmique de quatre notes, parfois appelée le motif du “destin”, qui imprègne la Cinquième Symphonie (œuvre également conçue en 1804, mais achevée seulement en 1808). Sa progression harmonique initiale, de fa mineur à sol bémol majeur, est reproduite dans deux quatuors à cordes de la période médiane, l’op. 59 no 2 et l’op. 95. Et la conception du finale – une forme sonate dans laquelle seuls le développement et la réexposition sont marqués avec reprise (“la seconda parte due volte”) – lie l’“Appassionata” au Quatuor, op. 59 no 1, dont la partition autographe montre que Beethoven pensait d’emblée au même dispositif dans le premier comme dans le deuxième mouvement.

Sonate en fa dièse majeur, op. 78 (1809, publiée en 1810), dédiée à Thérèse Brunsvik
Sonate en sol majeur, op. 79 (1809, publiée en 1810)

Les deux sonates op. 78 et op. 79 firent l’objet d’une commande du pianiste et compositeur italien Muzio Clementi, qui s’était établi à

Londres comme facteur de pianos et éditeur de musique et qui rendit visite à Beethoven à Vienne, en avril 1807. Le contrat (pour trois sonates, ou deux sonates et une fantaisie) date de cette époque; les sonates furent publiées ensemble en août 1810, en même temps que la Fantaisie, op. 77, et quelques mois avant que Breitkopf & Härtel publient ces œuvres à Leipzig.

Le fait que ces deux sonates n’ont pas grand-chose en commun s’imposa comme une évidence à Beethoven qui conseilla vivement à Breitkopf de les publier séparément ou, si elles restaient ensemble, de donner à l’œuvre en sol majeur le titre *Sonate facile* ou *Sonatine* (l’éditeur de Leipzig suivit la première requête de Beethoven et la dédicace de l’op. 78 à Thérèse Brunsvik provient de son édition). Si ce n’est pas vraiment une “sonate facile” – seul l’*Andante* central est, sur le plan technique, comparable à celui du recueil op. 49 qui lui est antérieur –, l’op. 79 est une œuvre courte aux textures transparentes avec un plan formel clairement conçu. Même le développement de grande envergure sur le plan harmonique du *Presto alla tedesca* fait usage de longs passages musicaux transposés avec exactitude.

La Sonate en fa dièse majeur est, dans l’ensemble, une œuvre plus profonde qui préfigure les textures pour clavier de Chopin

et de Schumann à la génération suivante. Dans l'*Allegro ma non troppo*, on perçoit un objectif expressif plus grand dans les rythmes de triolets: au lieu de servir de décoration, ils servent à freiner les matériaux de transition et de second groupe et jouent un rôle de médiateur entre ces sections et le thème principal plus lent. Le finale, plein d'humour subtil, commence comme chacun sait loin de la tonique (c'est-à-dire sur un accord qui n'a qu'un rapport lointain avec la dièse majeur) et comprend deux remarquables passages où des arpèges majeurs et mineurs sont juxtaposés de manière audacieuse.

**Sonate en mi bémol majeur, op. 81a
(1809 – 1810, publiée en 1811), dédiée à
l'archiduc Rodolphe d'Autriche**

Même si l'on a cru que plusieurs sonates de Beethoven avaient des relations extramusicales, souvent reflétées dans leurs surnoms apocryphes ("Clair de lune", "Pastorale", "Tempête", "Appassionata"), seule la Sonate en mi bémol majeur, que Beethoven écrivit en 1809 – 1810, peut être décrite comme ayant un programme ou (selon le compositeur) comme étant une "grande sonate caractéristique", avec des sous-titres pour chacun de ses trois mouvements. Cette œuvre "caractérise" le départ de l'élève,

protecteur et ami de Beethoven, l'archiduc Rodolphe, avant le siège de Vienne par les troupes de Napoléon, en mai 1809, et son retour dans la capitale huit mois plus tard. Cette œuvre fut publiée avec un double intitulé sur la page de titre, en allemand et en français, avec un titre bilingue pour chaque mouvement: *Das Lebewohl* (*Les Adieux*), *Abwesenheit* (*L'Absence*) et *Das Wiedersehen* (*Le Retour*).

Elle fut publiée par Breitkopf & Härtel à Leipzig en juillet 1811 sous l'op. 81. Toutefois, un an plus tôt, Nicolaus Simrock avait fait paraître une œuvre de jeunesse de Beethoven, un sextuor en mi bémol majeur pour quatuor à cordes et cors sous l'op. 81. Cette duplication fut résolue une quarantaine d'années plus tard, lorsque Breitkopf édita un catalogue des œuvres de Beethoven avec les numéros d'opus 81a et 81b pour la sonate et le sextuor respectivement.

L'*Adagio* initial introduit une figure de trois notes imitant deux cors (au-dessus de laquelle Beethoven a écrit le mot "Le – be – wohl"), qui imprègne tout le mouvement. Cette figure, qui dans son instrumentation caractéristique a longtemps été liée, en matière d'opéra, à l'absence d'un amoureux, se présente inversée au cours de la transition et à la voix supérieure à l'arrivée du second sujet; mais c'est dans

le développement, et en particulier dans la coda, que Beethoven l'utilise de manière très omniprésente: dans le premier, comme lien entre des accords vaguement apparentés; dans la seconde, au sein de divers déplacements rythmiques de la figure originale à deux voix.

Si le motif de cors dépeint la tristesse que ressentit Beethoven au départ de Rodolphe, la détresse causée par l'absence de son ami s'exprime par les accords de septième diminuée au début du deuxième mouvement. Ces accords sont souvent une caractéristique de sa musique en ut mineur dans un tempo lent, par exemple le début du Quatuor, op. 59 no 3, et les introductions lentes de deux autres sonates pour piano, la "Pathétique" et l'op. 111. Le thème contrasté introduit une lueur d'espoir, pour ainsi dire, mais il faut attendre les deux dernières mesures pour qu'un si naturel soit abaissé en si bémol et convertisse ainsi une septième diminuée en septième de dominante: cette harmonie se prolonge pendant dix mesures, comme pour présenter les amis se ruant l'un vers l'autre – *Vivacissimamente*, aussi vite que possible – après avoir enduré une aussi longue séparation.

Sonate en mi mineur / majeur, op. 90
(1814, publiée en 1815), dédiée au comte
Moritz Lichnowsky

Beethoven se serait plaint de l'utilisation de sous-titres français pour l'op. 81a, une sonate dont le programme implique une certaine allégeance à la patrie (et, par extension, un certain degré d'animosité envers le pays envahisseur). Dans la sonate suivante, qui fut publiée à Vienne, non seulement la page de titre, mais aussi les indications de tempo sont en allemand et elles sont en outre élaborées de façon peu conventionnelle. Le premier mouvement, en mi mineur, qui comporte la mention à jouer "avec vivacité et, d'un bout à l'autre, avec sentiment et expression", est orageux et instable, le premier comme le second sujet étant coulés dans des tonalités mineures. Ce plan tonal, qui était devenu presque démodé à la fin du dix-huitième siècle, rend inutile la reprise conventionnelle de l'exposition et brouille ainsi légèrement la limite entre l'exposition et le développement, ce qui se produit également entre le développement et la réexposition.

Le finale, marqué "à jouer pas trop vite et dans un style très chantant", est coulé dans la tonalité parallèle de mi majeur et est rarement contrarié par de soudains changements de texture ou d'harmonie. La texture à cinq, puis six parties de son second sujet est emblématique de son côté paisible. Dans l'exposition initiale de ce thème, les

deux mains jouent dans une forme presque en miroir (des sixtes parallèles à la main droite contre des tierces parallèles à la main gauche), avec un trille lent écrit à la main gauche. Dans la contre-exposition, huit mesures plus tard, la main droite ajoute son propre trille écrit en mouvement contraire, maintenant avec des tierces pour répondre à la main gauche en parfaite symétrie. Comme il allait le démontrer à plus grande échelle quelques années plus tard dans sa dernière sonate pour piano, un compositeur de la stature de Beethoven pouvait couvrir toute la gamme d'émotions auxquelles pouvait se prêter la musique du dix-neuvième siècle dans une sonate pour instrument solo comprenant seulement deux mouvements.

Sonate en la majeur, op. 101 (1816, publiée en 1817), dédiée à la baronne Dorothea von Ertmann

En tant que sonate pour piano, l'op. 101 semble être une œuvre isolée. Mais dans le cadre des autres œuvres de Beethoven, elle forme un trio avec les deux sonates pour violoncelle et piano publiées la même année, 1817, sous l'op. 102, et dédiées à une autre bonne pianiste, la comtesse Marie Erdödy (comme la comtesse Erdödy, la baronne Ertmann avait été, pendant une certaine

période, une élève de Beethoven et devint une pianiste très respectée à Vienne). Dans ces trois œuvres, il arrive parfois qu'un mouvement s'enchaîne au suivant; et il y a une parenté particulière entre l'op. 102 no 1 en ut majeur et l'op. 101: dans les deux cas, le plus grand poids tombe dans le deuxième et le quatrième mouvement d'une œuvre quadripartite, le thème principal d'un premier mouvement assez discret étant rappelé juste avant de début du finale. Aucune autre paire d'œuvres de la maturité n'est conçue sur des lignes similaires. Même si elles ne sont pas ainsi qualifiées, ces œuvres méritent tout autant le sous-titre de "sonata quasi una fantasia".

En effet, le mouvement initial de l'op. 101 commence *in medias res*, sur un accord de dominante; et Beethoven est décidé à différer la résolution à la tonique – la tonalité d'origine de la majeur – le plus tard possible en utilisant de fausses cadences (interrompues) et en réservant une progression dominante – tonique (position fondamentale) définitive pour la fin. Le caractère introverti de ce mouvement est souligné par son indication de tempo ambiguë, *Allegretto, ma non troppo*. Par contre, le *Vivace alla marcia* suivant est très extraverti, dans la tonalité éloignée de fa majeur et requiert un caractère pianistique

très flamboyant pour l'exécution de ses textures proches du quatuor à cordes.

L'*Adagio, ma non troppo* qui suit sert tout autant d'introduction au finale que de mouvement à part entière et, à cet égard, il rappelle l'*Introduzione* que Beethoven ajouta à la Sonate "Waldstein" en 1804 après avoir abandonné son mouvement lent d'origine. Le finale, marqué à jouer "vite, mais pas trop vite et d'un air décidé", est une forme sonate avec un développement fugué qui préfigure le premier mouvement de sa toute prochaine sonate.

**Sonate en si bémol majeur, op. 106
"Hammerklavier" (1817 – 1818, publiée
en 1819), dédiée à l'archiduc Rodolphe
d'Autriche**

"Voilà une sonate qui donnera de la besogne aux pianistes lorsqu'on la jouera dans cinquante ans": c'est ainsi que Beethoven décrit la sonate qui est non seulement sa plus longue et sa plus difficile sonate pour piano seul, mais aussi celle à laquelle il consacra le plus de temps: c'est la seule œuvre vraiment importante qu'il composa au cours des années 1817 – 1818.

Ce fut, pour Beethoven, une période pleine de difficultés personnelles intenses: à la suite de la mort de son frère Caspar Carl en

1815, il essaya pendant quatre ans d'obtenir la garde de son neveu Karl (en 1820, il se vit finalement accorder la tutelle conditionnelle). C'est également la période où sa surdité s'amplifia tellement qu'il lui devint impossible de communiquer avec ses visiteurs sans leur demander d'écrire ce qu'ils voulaient dire: les "carnets de conversation" furent régulièrement utilisés à partir de 1818 jusqu'à la mort du compositeur neuf ans plus tard. Néanmoins, aucune de ces épreuves ne semble apparente dans cette sonate, une œuvre de grande bravoure débordant de confiance, d'excitation et d'humour.

Au départ, Beethoven avait l'intention de dédier cette très longue sonate à son fidèle et durable protecteur, l'archiduc Rodolphe d'Autriche. Et dès qu'il l'acheva, il se mit à travailler à une œuvre encore plus importante pour l'archiduc, la *Missa solemnis*, destinée à l'installation de Rodolphe comme archevêque d'Olmütz en 1820, mais qu'il mit encore trois ans à terminer.

Malgré sa longueur et ses défis techniques exceptionnels (et le fait qu'il fallait un piano doté d'une étendue de plus de six octaves), la "Hammerklavier" est globalement conçue selon les lignes de la "grande sonate" caractéristique des sonates que Beethoven avait écrites auparavant: quatre mouvements,

dont chacun se distingue nettement de son voisin malgré certaines relations entre les motifs. D'une manière générale, le premier mouvement est conçu en forme sonate – bien plus que les mouvements initiaux des sonates précédentes ou suivantes – et, comme la Sonate "Waldstein" et la Symphonie "Héroïque" très antérieures, il continue à développer des thèmes dans sa coda. Le Scherzo – titre donné par Beethoven au deuxième mouvement, seule désignation de ce type dans une sonate de la maturité – regorge de changements de texture, dont un grand nombre relèvent du style du quatuor à cordes. Son trio commence comme un *minore* (section contrastée dans une tonalité mineure) traditionnel; ensuite, dans ce qui est sans doute la caractéristique la plus innovante, il ne revient pas immédiatement à la section principale, mais mène à une section dans le style d'une danse marquée par un changement de mètre, de tempo et de texture, comme si Beethoven ancrerait l'une de ses bagatelles dans une conception ternaire stricte. Un passage rapide de six octaves, dans lequel le fa⁴ est vraiment atteint pour la première fois dans une œuvre pour clavier, mène à une reprise du début.

L'*Adagio sostenuto* est un long mouvement, plein de pathos, ses qualités expressives – les

ornementations mélodiques et une vaste gamme d'harmonies dans une conception de sonate – rappelant celles du *Largo e mesto* de la Sonate en ré majeur, op. 10 no 3, très antérieure. Le finale est, bien sûr, dominé par la fugue "à trois voix, avec quelques libertés prises": un antécédent pour clavier de la *Große Fuge* pour quatuor à cordes de 1825, œuvre également dédiée à Rodolphe. Le *Largo* préliminaire est écrit en majeure partie sans barres de mesures, le compositeur demandant simplement à l'interprète de penser en groupes de quatre doubles croches. Ici l'intervalle de tierce, tellement visible dans les thèmes antérieurs de la sonate, devient la base d'une extraordinaire exploration de l'univers tonal.

Sonate en mi majeur, op. 109 (1820, publiée en 1821), dédiée à Maximiliane Brentano

Sonate en la bémol majeur, op. 110 (1821 – 1822, publiée en 1822)

Sonate en ut mineur, op. 111 (1821 – 1822, publiée en 1823), édition viennoise dédiée à l'archiduc Rodolphe d'Autriche, édition londonienne dédiée à Antonie Brentano
Même si chacune se voit attribuer son propre numéro d'opus, les trois dernières sonates pour piano firent l'objet d'une commande

groupée de Moritz Schlesinger et de son fils Adolf Martin, qui tenaient une maison d'édition à Paris et à Berlin; elles forment un recueil d'œuvres comparables aux trois sonates qui constituent l'op. 2, l'op. 10 ou l'op. 31. Elles sont d'une longueur et d'une difficulté technique comparables; et chacune est écrite dans une tonalité différente, l'une des trois en mineur. Seuls les dédicataires diffèrent pour chaque sonate et, ici, Beethoven fit preuve d'une grande hésitation. La première sonate fut dédiée à Maximiliane, fille du marchand de Francfort Franz Brentano et de sa femme viennoise, Antonie. En 1812, Beethoven avait composé un trio avec piano court et facile (WoO 39) pour Maximiliane, "afin de l'encourager à jouer du piano". La même année, il était apparemment tombé follement amoureux d'Antonie, dont l'identification avec la destinataire prévue de la célèbre lettre à "l'Immortelle Bien-aimée" (écrite au cours de l'été 1812, mais jamais envoyée) semble maintenant incontestable. Il est donc intéressant que Beethoven ait demandé à son éditeur londonien de dédier les autres sonates du recueil, l'op. 110 et l'op. 111, à Antonie; ceci signifierait que les trois sonates portent des dédicaces à des membres de la même famille. Pour finir, ni l'édition viennoise de l'op. 110 (1822), ni celle de Londres (1823)

ne spécifique de dédicataire, mais l'édition anglaise de l'op. 111 porte bien une dédicace à Antonie.

Dans les trois œuvres, Beethoven montre sa faculté d'expression et son aptitude à intégrer des idées contrastées et, à cet égard, elles préfigurent ses réalisations dans ses derniers quatuors. Dans le premier mouvement de l'op. 109, le contraste entre le premier et le second thème est marqué par un changement de tonalité, mais aussi de mètre et de tempo: le second thème, qui émerge à l'exposition comme à la réexposition d'un curieux accord de septième diminuée, est conçu à la manière d'une fantaisie. La concision du premier thème, le manque de transition claire entre les thèmes et la présence d'une assez longue coda permettent de suivre le cours du mouvement soit comme une conception de sonate traditionnelle, soit comme une forme à cinq parties de sections lentes et rapides alternées: *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo – Vivace – Adagio – Vivace*. Par ailleurs, dans le deuxième mouvement, Beethoven minimise la différence entre les principales sections du "scherzo" et du "trio": ce dernier semble plutôt sortir du premier, presque un *decrescendo* composé qui ne se termine qu'au retour du début, avant que l'harmonie du trio soit autorisée à suivre pleinement son cours.

L'*Andante molto cantabile ed espressivo* final fut initialement conçu comme un simple thème avec variations. Toutefois, à une phase tardive des esquisses, Beethoven conçut l'idée de présenter un second thème – une mélodie lyrique d'un registre aigu avec un accompagnement dans le style d'une valse – pour compléter le thème choral initial, si bien que la "Variation 2" est en réalité la première variation sur le choral. Après trois autres variations, un long *Tempo primo del tema* incorpore des éléments des deux thèmes. La tension plus importante, résultant du volume accru et de la vitesse des trilles, se relâche dans un tourbillon d'arpèges rapides sur un accord de septième diminuée, référence très nette au premier mouvement, après quoi une répétition exacte du choral achève le mouvement dans le calme.

Si l'op. 109 montre des éléments de fantaisie dans un plan conventionnel en trois mouvements, l'op. 110 est plus manifestement une *sonata quasi una fantasia* tardive. Il est vrai que les parties constituantes d'une sonate traditionnelle, avec un premier mouvement en forme sonate et un scherzo avec un trio clairement défini, se retrouvent dans sa conception et c'est en outre la seule des trois sonates qui se termine brillamment. Mais ses trois mouvements (ou sont-ils quatre?) sont

liés inextricablement par l'utilisation d'une note commune qui jette un pont sur les mouvements adjacents (I et II), ou par une progression harmonique (dominante – tonique en si bémol mineur reliant II et III), ou par l'entrelacement d'éléments du mouvement lent (*recitativo*, *arioso*) dans ce qui devient finalement un finale fugué.

En ce qui concerne la dernière sonate, c'est une œuvre de moitiés contrastées. Alors que la tierce de Picardie (accord de tonique majeure) qui termine le premier mouvement permet à l'Arietta et à ses variations d'émerger des cendres de l'*Allegro con brio ed appassionato*, sa pureté d'ut majeur, juste mise à l'épreuve dans un court passage de transition, et la dissemblance des deux parties ont conduit Adolf Martin Schlesinger à se demander si Beethoven n'avait pas oublié d'envoyer un troisième mouvement final pour arrondir le tout. Les esquisses de l'op. 111 montrent que Beethoven pensa plus d'une fois à introduire des thèmes du premier mouvement dans le second. Le fait qu'il ait finalement abandonné cette idée peut montrer que lui aussi sentit que deux mouvements de caractère si différents pouvaient néanmoins former un tout satisfaisant. Comme il avait exploré toute sa vie le plan bipartite, dans les deux sonates

pour violoncelle et piano, op. 5, ainsi que dans les op. 53, 54, 78 et 90 pour piano, il y a peut-être quelque chose de naturel dans le fait que, pour sa dernière œuvre du genre, Beethoven ait si parfaitement restitué l'idéal de la sonate pour piano en deux mouvements.

© 2016 William Drabkin
Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

À propos des sonates

Définitivement la moins aimée de toutes les sonates, l'op. 54 est pourtant à mes yeux l'une des plus passionnantes, une œuvre véritablement conceptuelle, sorte de catalogue de toutes les possibilités du phénomène de l'opposition en musique. C'est Pierre Boulez, lors d'une conversation passionnante, qui m'a appris qu'il s'était servi de la dualité des mouvements de la sonate op. 78 comme modèle pour composer sa première sonate. Les contrastes de phrases longues / phrases courtes, éléments résonnants / éléments secs l'avaient inspiré pour sa sonate elle aussi construite en deux mouvements. À la lumière de cette analyse, j'ai approché l'op. 54 pour m'apercevoir que, bien qu'antérieur de cinq ans à l'op. 78, elle exploitait déjà ce principe de contraste comme le montre en grande ligne le tableau suivant:

In tempo d'un menuetto

| Premier élément | Second élément |
|------------------------|------------------------|
| 1. nuance <i>piano</i> | 1. nuance <i>forte</i> |
| 2. <i>legato</i> | 2. <i>staccato</i> |
| 3. phrase courte | 3. phrase longue |

Mais aussi des concepts plus élaborés tel que:

| | |
|--|--|
| 4. mesure à 3 temps au rythme compréhensible | 4. sens de la mesure "pulvérisé" |
| 5. mélodie accompagnée | 5. deux voix en canon d'importance égale |
| 6. à chaque apparition la mélodie est variée de plus en plus | 6. élément inchangé, non variable |

Donc lorsque les deux éléments, que tout oppose comme on le voit, s'unissent en se superposant à la fin (CD 1, □, 4:43), la signification de cette réunification en devient presque métaphysique.

Même les deux mouvements entre eux sont aussi en opposition car à la dialectique des deux éléments du premier mouvement, Beethoven oppose l'homogénéité du matériau dans le second.

Personnellement j'ai toujours été intrigué par le triple *piano*, nuance très rarement

utilisée par Beethoven dans le corpus entier des sonates, qu'il réserve pour le tout dernier accord de l'*Allegro assai* de l'op. 57. Voulait-il garantir que cette musique, faite d'extrême violence et de passionnée douceur, se termine dans une résignation complète?

Autre rareté, l'*Andante* central à variations est, à ma connaissance, le seul mouvement à n'avoir aucune modulation. Quant au final, il a, comme les op. 53 et 54, une coda plus rapide que le tempo général. Mais cette fois Beethoven y introduit un nouveau motif aux accents hongrois (CD 1, [5], 7:12). Je me plais à imaginer qu'il les a peut-être entendus lors de son séjour au château de Kismarton près de Budapest, château appartenant comte Brunsvik, dédicataire de l'œuvre.

J'aime la fraîcheur et la simplicité de l'op. 79. Mais les croisements de mains incessants dans le *Presto* initial sont loin d'être sans risque, et son final préfigurant le dessin harmonique de l'op. 109 n'est pas si facile qu'il n'y paraît.

Je pense toujours à Yvonne Loriod-Messiaen en jouant l'*Allegro* de la sonate "Les Adieux". C'est elle en effet qui m'a appris l'existence d'une édition curieuse dans laquelle le canon à la fin du premier mouvement a été réécrit de manière parallèle pour éliminer les dissonances (CD 1, [14], 6:45). Peu après cette conversation,

héritant d'un lot de vieilles partitions dont les sonates de Beethoven, je regardais donc en premier le passage en question et découvris avec étonnement la "correction" de cet éditeur zélé ne faisant visiblement aucune confiance à un compositeur sourd.

La sonate op. 90 a été pour moi l'une des plus complexes à appréhender. Il m'a fallu l'expérience de nombreuses exécutions pour savoir comment maintenir la tension (et l'attention) notamment dans le rondo aux longueurs schubertiennes. Entre les inhabituelles quatre apparitions du thème, certaines transitions, où l'on entend presque la quatrième Ballade de Chopin (CD 2, [2], 5:07), me semblaient particulièrement délicates à "négocier". La fin, l'une des plus poétiques, évanescence comme suspendue, devait sans doute plaire à Debussy, lui qui détestait les fins beethoveniennes trop appuyées.

Le fait le plus marquant dans la très élaborée sonate op. 101 est sans aucun doute le retour de la phrase d'ouverture juste avant le final (CD 2, [5], 2:30). En nous faisant réécouter ce début, Beethoven interroge notre mémoire et ainsi nous fait prendre conscience de tout ce que nous avons pu entendre entre les deux apparitions. Notamment cet actif *Vivace alla marcia* (*Lebhaft. MarschmäÙig*) au rythme obstinément pointé et dont le

cérébral trio avec son canon à deux voix rend hommage à Clementi, le grand maître du genre.

Le début de l'op. 106 met immédiatement l'interprète devant un choix: jouer le saut à une ou à deux mains? Chaque solution a ses défenseurs passionnés: ceux pour qui le défi du geste à une main fait partie intégrante de cette sonate titanique, et les autres qui préfèrent la précision à deux mains, contournant ainsi l'inévitable distorsion rythmique.

La question des tempos métronomiques relativement rapides indiqués par Beethoven est surtout troublante pour le mouvement lent. En effet le 92 à la croche indiqué nous paraît extrêmement rapide et carrément contradictoire avec l'idée que nous nous faisons aujourd'hui d'un *Adagio sostenuto*. Il est vrai aussi que nos pianos modernes possédant une durée de son bien supérieure aux *Hammerklavier* de l'époque permettent une élongation notable des tempo lents.

Un des plus fascinants passages de cette sonate est ce *no man's land* avant la fugue finale. Pas de retour en arrière ici, pas de réminiscence comme dans l'op. 101. Au contraire: Beethoven nous fait entendre là une succession de nouvelles idées qu'il abandonne aussitôt, comme jetées à la corbeille, comme

étant lui même à la recherche de l'inspiration, de la bonne idée qui ne vient pas. C'est en ce sens que Beethoven est l'un des créateurs les plus humains et parle directement au cœur de chacun. Il nous fait partager ses doutes, ses erreurs, ses faiblesses même, et nous permet ainsi de retrouver dans son génie un peu de nous même.

Il est bien difficile, même après plus de deux cents ans, de ne pas être étonné devant cette fugue follement démesurée, aux accents parfois sauvages et violents. Faisant fi de toutes conventions, elle est délibérément écrite pour être extrêmement difficile à maîtriser et je suis sûr que chaque pianiste se souvient précisément des détails de son apprentissage. Pour ma part c'est la seule fois de ma vie où j'étais tous les jours au piano dès 7:30 du matin!

Quand il y a quelques années je demandais à Vladimir Ashkenazy de me signer "à la Richter" mon édition de poche des trente-deux sonates (c'est à dire comme le Maestro le faisait: signer sur le texte musical même et non en exergue ou en couverture), j'imaginai qu'il lui faudrait un peu temps pour trouver où, dans cette centaine de mouvements, il allait écrire son nom. Mais à peine avais-je fini ma demande qu'il me répondit: "Mais c'est évident, vous ne pensez pas?" Perplexe je

lui dis qu'au moins en ce qui me concernait une douzaine de passages étaient possibles. Tout en me rendant ma partition signée il m'expliqua que cela ne pouvait être que là, sur le dernier accord de l'op. 109... Ce moment magique qu'il n'a lui-même jamais joué sans un frisson d'émotion.

L'op. 110, la plus curieuse au niveau formel des trente-deux sonates, est pour moi une sorte de mini opéra. Avec un récitatif, deux *Aria*, et ses symboles énigmatiques, on pourrait presque la qualifier de musique à programme. Mais quel programme exactement? Quelle signification donner aux dix accords de sol majeur répétés en *crescendo* à la fin du second *Aria* (CD 3, [6], 7:38)? Est-ce le son d'une horloge? Un clocher? Dix heures de matin ou du soir? Un retour à la vie?

Pour continuer sur le thème de la chorégraphie des mains, il me paraît important, contrairement au début de l'op. 106, de commencer le saut descendant du *Maestoso* de l'op. 111 avec la main gauche seule. L'entrée de la main droite en syncope, élément si importante dans le mouvement entier, n'en sera que plus claire.

Mais le second mouvement pose un problème beaucoup plus grand à l'interprète: Beethoven précise très explicitement que les quatre premières variations doivent être

jouées au même tempo que le thème. Bien que le principe paraisse très simple il est beaucoup plus difficile à réaliser qu'il n'y paraît. À mon sens l'indication "cantabile" du thème implique également un certain tempo. Pour que la phrase soit physiquement chantable sans avoir à respirer à des endroits inopportuns, il en résulte une vitesse minimale et naturelle en dessous de laquelle elle devient abstraite et non plus vocale.

Pourquoi enregistrer encore les sonates de Beethoven aujourd'hui?

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

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

L'héritage discographique dont nous disposons aujourd'hui est aussi riche et varié que possible. Pourtant il y a parmi les grands beethoveniens du passé certains dont les interprétations continuent malgré le temps à nous parler et d'autres moins. Par exemple, les enregistrements de Schnabel et Gulda, bien que très différents, ont toujours été pour moi une grande source d'inspiration. Et aux concerts de Richter, Badura-Skoda ou Menahem Pressler durant mes années d'études, j'ai vécu de véritables révélations musicales qui restent gravées dans ma mémoire et m'ont aidé à mieux saisir le geste beethovénien. Je leur en serais éternellement reconnaissant.

© 2016 Jean-Efflam Bavouzet
www.Bavouzet.com

Jean-Efflam Bavouzet s'est affirmé depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d'éblouissantes prestations en concert. Considéré comme la dernière découverte de Sir Georg Solti, il travaille avec des chefs d'orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda et Louis Langrée. Ces dernières années, il a joué à plusieurs reprises aux Proms de la BBC, ainsi qu'au Mostly Mozart Festival de New York. Il travaille régulièrement avec des orchestres tels le San Francisco Symphony, l'Orchestre symphonique de Montréal, le Sydney Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le BBC Philharmonic et l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise. Récemment, il s'est en outre produit avec le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre du Festival de Budapest, le New York Philharmonic, le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfônica do Estado de São Paulo et l'Orchestre national de France.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique et au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d'État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l'enregistrement, il a remporté des *Gramophone Awards* pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d'Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux

sonates pour piano de Haydn a reçu un Choc de l'année de la revue *Classica*. Il est actuellement engagé dans le très important projet d'enregistrer l'intégrale des sonates de Beethoven, et a reçu des critiques exceptionnelles ainsi qu'un autre *Gramophone Award* pour son enregistrement récent des cinq concertos pour piano de Prokofiev avec le BBC Philharmonic sous la direction de Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet enregistre exclusivement pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne et, en 1987, il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Tout en jouant dans le monde entier, il a réalisé une transcription pour deux pianos de *Jeux* de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez.

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



Jean-Efflam Bavouzet

© Benjamin Lelovaga Photography

Also available



Beethoven
Piano Sonatas, Volume 1
CHAN 10720(3)

Also available



Beethoven
Piano Sonatas, Volume 2
CHAN 10798(3)

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bhallis@chandos.net.

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (587 462) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineers Robert Gilmour (19 – 21 December 2014) and Rosanna Fish (other dates)

Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 19 – 21 December 2014 (Sonatas, Opp. 54, 57, 79, and 81a), 12 – 14 January 2016 (Sonatas, Opp. 109, 110, and 111), and 29 June – 1 July 2016 (Sonatas, Opp. 78, 90, 101, and 106)

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography

Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2016 Chandos Records Ltd

© 2016 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

3-disc set **CHAN 10925(3)**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
PIANO SONATAS, VOLUME 3

COMPACT DISC ONE

| | | |
|-------|--|-----------------|
| 1-2 | SONATA, OP. 54 | 12:02 |
| 3-5 | SONATA, OP. 57 'APPASSIONATA' | 23:49 |
| 6-7 | SONATA, OP. 78 | 10:32 |
| 8-10 | SONATA (SONATINA), OP. 79 | 9:18 |
| 11-13 | SONATA, OP. 81A 'DAS LEBEWOHL, ABWESENHEIT UND DAS WIEDERSEHEN' | 16:56 |
| | | TT 72:39 |

© 2016 Chandos Records Ltd
© 2016 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

WWW.BAVOUZET.COM

COMPACT DISC TWO

| | | |
|------|--|-----------------|
| 1-2 | SONATA, OP. 90 | 13:12 |
| 3-6 | SONATA, OP. 101 | 21:31 |
| 7-10 | SONATA, OP. 106 'HAMMERKLAVIER' | 43:52 |
| | | TT 78:37 |

COMPACT DISC THREE

| | | |
|-----|------------------------|-----------------|
| 1-3 | SONATA, OP. 109 | 17:36 |
| 4-6 | SONATA, OP. 110 | 18:53 |
| 7-8 | SONATA, OP. 111 | 23:53 |
| | | TT 60:24 |

**JEAN-EFFLAM
BAVOUZET**
PIANO

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 3 - Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10925(3)

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 3 - Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10925(3)