

Mari  
Koodama

Beethoven

Piano Sonatas

Op.2 Nos.1,2&3



PentaTone  
*classics*

PentaTone  
*classics*

## **Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

### **Piano Sonata No.1 in F minor, Op.2, No.1**

1	Allegro	3. 55
2	Adagio	4. 45
3	Menuetto (Allegretto)	4. 03
4	Prestissimo	4. 57

### **Piano Sonata No.2 in A, Op.2, No.2**

5	Allegro vivace	6. 52
6	Largo appassionato	6. 19
7	Scherzo (Allegretto)	3. 02
8	Rondo (Grazioso)	7. 02

### **Piano Sonata No.3 in C, Op.2, No.3**

9	Allegro con brio	10. 19
10	Adagio	7. 06
11	Scherzo (Allegro)	3. 16
12	Allegro assai	5. 30

## **Mari Kodama** – piano

Recording venue: Concertboerderij Valthermond, the Netherlands. 4/2008.

Recording producer: Wilhelm Hellweg

Balance engineer: Jean-Marie Geijssen

Recording engineer: Daan van Aalst

Editing: Ientje Mooij

Piano: Steinway & Sons D-274

Piano-tuner during recording: Michel Brandjes

Total playing-time: 67. 22

## How to introduce new trends

Every development of a musical genre has its own point of departure. In Ludwig van Beethoven's piano sonatas, this consists of the three Sonatas Op. 2, with which he immediately created an exclamation mark. As Beethoven's first works in this genre, they must naturally undergo an artistic comparison with the contributions made by his near contemporaries Mozart and Haydn. And they must not shrink from this. After all, in these works already, Beethoven took the Classical form of the piano sonata to unprecedented heights. The listener senses his endeavours to set new standards for the genre. Consequently, the Sonatas Op. 2 are the interface between tradition and the new "awakening," the hinge, as it were, between old and new. Because apart from being rooted in the tradition of Haydn and Mozart, as far as composition is concerned, Beethoven forces his way with his three sonatas into the 19th century, in a manner that is impossible to ignore.

The Sonatas Op. 2 are dedicated to Joseph Haydn, with whom Beethoven studied between the end of 1792 and the beginning of 1794. They were writ-

ten between 1790 (sketches for No. 1) and 1795, and received their first performance in the presence of the dedicatee in September 1795 at the palace of Prince Carl von Lichnowsky. However, in no way can Opus 2 be considered the first attempt of an as yet unsure pupil; rather, it is a work bursting with power and self-confidence, written by a young man who was attempting to carve his own niche in the market as a major composer. In these independent works, which already differ so greatly among themselves, Opus 2 conveys the greatest individuality – a feature of all the piano sonatas by Beethoven to follow. No work is in any way similar to the next. The first sonata is written in F minor, and is of a concise and strictly dramatic character. On the other hand, the A-major Sonata plays around with the orchestral and frivolous possibilities of the instrument. And the third sonata, written in C major, is a virtuoso work and excels in the concertante parts. However, the four-movement form is common to all sonatas, in which the fast first movements are followed by a slow and a dance movement. In the movements (composed in sonata

form), one notices that, frequently, the themes have been compiled simply of basic musical material, such as broken triads, scales, etc., which although slightly arbitrary, at the same time makes them seem very easy to remember. For the most part, the sections of the form themselves are laid out in a highly recognizable style. Besides, Beethoven upgrades the slow movement, and rapidly transforms the rather Baroque-type minuet and trio (Op. 2/1) of the third movement into a fully-fledged scherzo (Op. 2/2). In the last movements, sonata-movement elements are combined with rondo forms. As far as expansion is concerned, all movements exceed the dimensions used until that time. All movements also present an extraordinary diversity of musical characters, about which Beethoven himself later wrote as follows: *"When I took a look at my first manuscripts, a few years after I had written them, I wondered whether I was not crazy to have incorporated in one single piece enough diverse content to have filled 20 pieces."*

One could consider the first movement of the F-minor Sonata as

a study for a sonata movement. Here, Beethoven employs a condensing technique in exemplary manner, in which individual thematic phrases are constantly split off and stripped down to their smallest elements. The consequence of this reduction or, if one so prefers, resolution, is an increasingly stronger "dynamication" of the course of the music. One could also call it an inevitable push forwards, a constantly forward-oriented impulse. It cannot be a coincidence, that Beethoven began his piano sonatas in this manner! And sure enough, he also uses these open, forward-spinning dynamics in the second theme, meaning that once again the "dynamication" of the exposition (in which the themes are normally only "established" and not "developed") leads to a fundamental expansion of the treatment in the development of all structural elements of the movement. For Beethoven, the form of the sonata movement is not so much a model to be filled with musical life, as a "work in progress": the form itself becomes the process.

The slow movement of Op. 2/1 in a varied verse form borrows, albeit with a few adaptations, the main theme

from his early C-major Piano Quartet, consequently continuing the musical tradition.

The third movement emerges as *“a specific dismantling of the traditional, innocent types of dance movement”* (Mausner). In keeping with a famous quote, one could also say: “Haydn’s wit in Beethoven’s hands”, which finally in Op. 2/2 also is officially acknowledged with the title of “scherzo”.

In the Finale, the listener encounters a sonata form, in which the exposition lacks a real, contrasting theme, and in which the main theme alternates with episodes, and as such behaves as a potential sonata rondo.

Compared to the deadly seriousness of the F-minor work, the A-major Sonata Op. 2/2 is bright and lively, in accordance with its key. Playful ease and, in moderation, pianistic virtuosity define its character. In the Allegro vivace, the sonata movement form is enormously extended; here too, the thematic disposition is particularly concise, as was also the case in No. 1, though not free of traces of Beethoven’s humour.

The intensity of the expression of the slow movement is profound, and

large parts are full of subdued passion, to which certainly also the main theme contributes, which appears three times and contains reminders of the Baroque.

After this rather ponderous piece, a new type of movement appears for the first time in Beethoven’s piano sonatas: the Scherzo. Far removed from an old-fashioned dance movement, it provides emotional relaxation, even when the middle part of the Scherzo slides away to the remote and mysterious key of G-sharp major.

The Finale is a huge rondo movement, a worthy precursor of final movements to come, such as those in Op. 22 and Op. 90.

The disposition of the Piano Sonata in C, Op. 2, No. 3 differs greatly to that of its predecessors. Here, Beethoven was thinking on a large scale, and gave his full attention to the virtuoso and concertante effects. In contrast to the rather chamber-music-like approach of No. 1 and No. 2, the numerous figures, octave and chord passages, as well as scales – particularly in the first movement – could have been taken straight from a Piano Concerto. The first and second themes

(at the entrance of which Beethoven deliberately irritates the listener) are allotted well-nigh equal status during the course of the movement and the Coda is a true cadenza, which ends with a trill, as is customary in a concerto movement! Virtuosity and pure pianistic brilliance – even if only for the benefit of the expression. After such a beginning to the work, the slow movement has to come up with a high level of expression – and that is precisely what it does. William Kinderman described the Adagio as one of the “*most moving inspirations to be found in Beethoven’s early works*”. It is written in E major (and thus tonally far removed from the original key) and is constructed in three-part Lied form. The Scherzo and, especially, the Finale then again take up the virtuoso character of the first movement. Here, the composer has come up with hitherto unknown pianistic techniques. Here, a pianist-composer is presenting his visiting card. Here, we have a capricious, humorously enigmatic, but most especially, resoundingly virtuoso composition.

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

## Mari Kodama

Mari Kodama was born in Osaka, Japan and began playing the piano at the age of three with her mother. Her family moved to Europe when she was six. Eight years later she entered the Conservatoire National Supérieur de Paris aged 14, where she studied piano with Germaine Mounier and chamber music with Genevieve Joy-Dutilleux. Three years later, she obtained the premier prix and completed her studies with honours (cycle de perfectionnement) at the age of 19. While still a student, she won prizes at several international competitions (including Jeunesse Musicale de Suisse, Viotti - Valsesia, Citta di Senigallia, and F. Busoni in Bolzano).

After completing her studies, she was immediately invited by the London Philharmonic Orchestra to play Prokofiev’s Piano Concerto No.3, followed by a recital at the Southbank Centre. *Gramophone* reviewed her later recording of this work under conductor Kent Nagano as follows: “*Mari Kodama’s tone is beautifully shaded and she makes a lovely, liquid sound... piano playing of a distinctive sensitivity...It all adds up to a genu-*

*inely fresh, and refreshing view..."*  
Since then, she has given concerts in Europe, USA, Singapore and Japan, where she made her orchestral debut in Tokyo under Raymond Leppard in Ravel's Piano Concerto in G.

Major orchestras with which Mari Kodama has performed include the Berlin Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Halle Orchestra, Norddeutsche Rundfunk, Dutch Radio Chamber Orchestra, Wiener Symphoniker, American Symphony Orchestra and the NHK. She has played under the baton of conductors such as Charles Dutoit, Frans Brüggen, Raymond Leppard, Kent Nagano, and Bernhard Klee. She has also performed at the festivals in Salzburg, Evian,

Aix-en-Provence, Montpellier, Verbier, Aldeburgh, Ravinia and Aspen, as well as at the Hollywood Bowl (USA), Midsummer Mozart (USA) and Saito Kinen (Japan) festivals.

Her chamber-music activities include concert tours with Mstislav Rostropovich, and this summer (June 2003) sees the opening of her own festival in San Francisco, in which she is

playing with the Trio Plus from Vienna. Mari Kodama has also worked with pianists Tatiana Nikolaeva and Alfred Brendel.

Highlights of recent seasons include recitals at Mostly Mozart Festival (Lincoln Center), the Bard Music Festival (playing Schoenberg) and the Midsummer Mozart Festival (with Mozart Piano Concertos in San Francisco, Berkeley and Stanford). In her New York recital debut, Mari Kodama played in Carnegie Hall. She also performed in the Ravinia Festival's Rising Stars Series and at the Aspen Music Festival, and gave concerts with orchestras such as the Los Angeles Philharmonic (at the Hollywood Bowl) and the San Diego Chamber Symphony. In autumn 2000, she began her second complete Beethoven Piano Sonata Cycle in Los Angeles and Pasadena. The Los Angeles Times reviewed her Beethoven as follows: *"She has an elegant touch, an admirable sense of quality and a rhythmic scrupulousness. She thinks in keyboard colors and has a rainbow of tints at her disposal. There is a feline grace to her phrasing. Also feline is the way she will pounce on a percussive passage*

*-- suddenly, boldly, precisely, as if for the kill -- and from that comes her most dramatic playing. Her tone (...) was rich and gorgeous."*

## Wie man neue Akzente setzt

Jede Entwicklung einer musikalischen Gattung hat ihren Ausgangspunkt. Bei den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens sind dies die drei Sonaten op. 2, mit denen er gleich ein echtes Ausrufezeichen setzte. Sie müssen sich als erste Werke Beethovens ja dem künstlerischen Vergleich mit den zeitlich nahestehenden Gattungsbeiträgen Mozarts und Haydns stellen. Und ihn nicht scheuen. Schließlich treibt Beethoven die klassische Form der Klaviersonate bereits hier zu ungeahnten Höhenflügen an. Der Hörer spürt sein Bestreben, neue Maßstäbe für die Gattung zu setzen. Die Sonaten op. 2 stehen somit an der Schnittstelle zwischen Tradition und Aufbruch, sind das Scharnier zwischen Alt und Neu. Denn neben der Verwurzelung in der Tradition Haydns und Mozarts bricht Beethoven mit den drei Sonaten kompositorisch unüberhörbar ins 19.

Jahrhundert auf.

Die Sonaten op. 2 sind Joseph Haydn gewidmet, bei dem Beethoven zwischen Ende 1792 und Anfang 1794 Unterricht genommen hatte. Sie entstanden zwischen 1790 (Skizzen zu Nr. 1) und 1795. Uraufgeführt wurden sie in Anwesenheit des Widmungsträgers im September 1795 bei Fürst Carl von Lichnowsky. Opus 2 ist aber keineswegs der erste Versuch eines noch unsicheren Schülers, sondern vielmehr eine vor Kraft und Selbstbewusstsein strotzende Arbeit eines Komponisten, der sich mit Macht als kompositorisches Schwergewicht in Szene zu setzen suchte. Opus 2 vermittelt in den so verschiedenen Einzelwerken höchste Individualität – ein Merkmal aller folgenden beethovenschen Klaviersonaten. Keine gleicht der anderen auch nur im Ansatz. Die erste Sonate steht in f-moll und weist einen knappen, streng-dramatischen Gestus auf, die A-Dur-Sonate dagegen spielt mit den orchestralen und spielerischen Möglichkeiten des Instrumentes, während die dritte in C-Dur virtuos daherkommt und konzertant brilliert. Gemeinsam ist allen Sonaten die Viersätzigkeit, in der die



schnellen Kopfsätze einen langsamen und einen Tanzsatz einfassen. Bei den Sätzen in Sonatenhauptsatzform fällt auf, dass die Themen häufig nur aus musikalischem Grundmaterial wie etwa Dreiklangsbrechungen, Skalenbewegungen u.a. zusammengesetzt worden sind, was sie bei einer gewissen Beliebigkeit zugleich sehr einprägsam erscheinen lässt. Auch die Formteile selber sind zumeist sehr deutlich erkennbar angelegt. Außerdem wertet Beethoven den langsamen Satz auf und wandelt den dritten Satz vom eher barocken Menuett mit Trio (op. 2/1) rasch zu einem vollwertigen Scherzo um (op. 2/2). In den Finalsätzen werden Sonatensatz-Elemente mit Rondoformen verknüpft. Alle Sätze gehen in ihrer Ausdehnung über die bis dato üblichen Maße hinaus, alle Sätze präsentieren eine außergewöhnliche Vielfalt an musikalischen Charakteren, über die Beethoven selber später schrieb: *„Als ich meine ersten Manuscripte, einige Jahre nachdem ich sie geschrieben, ansah, habe ich mich gefragt, ob ich nicht toll war, in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componieren.“*

Den Kopfsatz der f-moll-Sonate könnte man als Lehrstück für einen Sonatensatz ansehen. Exemplarisch wendet Beethoven hier im Hauptsatz eine Verkürzungstechnik an, in der einzelne thematische Phrasen immer weiter abgespalten und in ihre kleinsten Bestandteile zerlegt werden. Die Konsequenz aus dieser Verkürzung oder wenn man so will: Auflösung ist eine immer stärker werdende Dynamisierung des musikalischen Geschehens. Man könnte auch von einem unausweichlichen Vorwärtsdrängen sprechen, von einem stets nach vorne gerichteten Impuls. Dass Beethoven auf diese Art seine Klaviersonaten eröffnet, kann kein Zufall sein! Und richtig, auch beim zweiten Thema wendet er diese offene Fortspinnungsdynamik an. Was wiederum zur Folge hat, dass die Dynamisierung der Exposition (in der die Themen normalerweise ja nur „aufgestellt“ und nicht „weiterentwickelt“ werden) zu einer prinzipiellen Ausdehnung von Durchführungsarbeit auf alle Strukturelemente des Satzes führt. Die Form des Sonatensatzes ist für Beethoven weniger ein mit musikalischem Leben zu füllendes

Modell, als vielmehr eine „work in progress“: Die Form wird selber zum Prozess. - Der langsame Satz von op. 2/1 in variiertem Strophenform übernimmt mit einigen Anpassungen das Hauptthema aus dem jugendlichen C-Dur-Klavierquartett und knüpft somit an die musikalische Tradition an. – Der dritte Satz entpuppt sich als „gezielte Demontage der traditionell harmlosen Tanzsatztypen“ (Mausler), in Anlehnung an ein berühmtes Zitat könnte man auch sagen: „Haydns Witz in Beethovens Händen“, der schließlich in op. 2/2 durch die Bezeichnung Scherzo auch ihre offizielle Bestätigung erfährt. – Im Finale begegnet dem Hörer eine Sonatenform, deren Exposition ein echtes, kontrastierendes Thema abgeht und in der das Hauptthema mit Episoden sich abwechselt und sich somit tendenziell als Sonatenrondo aufführt.

Verglichen mit dem trotzigen Ernst des f-moll-Werkes wirkt die A-Dur-Sonate op. 2/2 ihrer Tonart entsprechend eher hell und lebendig. Spielerische Leichtigkeit und in Maßen auch pianistische Virtuosität prägen den Charakter. Im Allegro vivace wird die Sonatensatzform

enorm geweitet, auch hier ist die thematische Disposition wie schon in Nr. 1 recht prägnant, allerdings nicht frei von Anflügen beethovenschen Humors. - Der langsame Satz ist in seiner Ausdrucksintensität tiefgründig und über weite Strecken von verhaltener Leidenschaft, wozu sicherlich auch das dreimal erscheinende, barock angehauchte Hauptthema beiträgt. - Nach diesem eher schwerblütigen Stück taucht erstmals in Beethovens Klaviersonaten ein neuer Satztypus auf, das Scherzo. Weit entfernt von einem zopfigen Tanzsatz alter Prägung sorgt er für emotionale Entspannung, auch wenn der Mittelteil des Scherzos ins entfernte, geheimnisvolle gis-moll abgeleitet. - Das Finale ist ein großer Rondo-Satz, ein würdiger Vorläufer der folgenden Schluss-Sätze etwa aus op. 22 und op. 90.

Die C-Dur-Sonate op. 2 Nr. 3 legt einen gänzlich anderen Habitus an den Tag als ihre Vorgänger. Hier hat Beethoven groß gedacht und sein Augenmerk voll auf das Virtuose und Konzertante gerichtet. Nach der eher kammermusikalischen Gestik von Nr. 1 und Nr. 2 könnten zahlreiche Figuren, Oktaven- und Akkordpassagen sowie

Skalen gerade des Kopfsatzes aus einem Klavierkonzert stammen. Haupt- und Seitenthema (bei dessen Eintritt Beethoven den Hörer bewusst irritiert) nehmen eine nahezu gleichberechtigte Stellung im Satzverlauf ein und die Coda ist gar eine Kadenz, die wie im Konzertsatz üblich auf einem Triller endet! Virtuosität und Virtuositentum pur – wenn auch im Dienste des Ausdrucks. Nach einem derartigen Werkbeginn muss der langsame Satz eine hochgradige Expressivität an den Tag legen – und das tut er. William Kinderman hat das in E-Dur (und somit tonal weit entfernt) stehende *Adagio* als eine der „bewegendsten *Inspirationen des frühen Beethoven*“ bezeichnet, die formal der dreiteiligen Liedform folgt. Scherzo und vor allem der Finalsatz greifen dann erneut den virtuosen Gestus des Kopfsatzes auf. Hier setzt ein Komponist pianistische Schwierigkeiten in die Welt, die bis dato unbekannt waren. Hier gibt ein Pianist-Komponist seine Visitenkarte ab. Hier wird kapriziös, humoristisch-hintergründig vor allem aber rauschend virtuos komponiert.

*Franz Steiger*

## Mari Kodama

**M**ari Kodama wurde im japanischen Osaka geboren und begann bereits im Alter von drei Jahren unter Anleitung ihrer Mutter mit dem Klavierspiel. Als sie sechs war, zog die Familie nach Europa. Acht Jahre später trat sie als 14jährige in das Conservatoire National Supérieur de Paris ein, wo sie Klavier bei Germaine Mounier und Kammermusik bei Genevieve Joy-Dutilleux studierte. Weitere drei Jahre später erhielt sie den Premier Prix und schloss das Studium im Alter von neunzehn „mit Auszeichnung“ (cycle de perfectionnement) ab. Bereits während des Studiums gewann sie Preise bei diversen internationalen Wettbewerben (u.a. beim Jeunesse Musicale de Suisse, Viotti – Valsesia, Citta di Senigallia und beim Busoni-Wettbewerb in Bozen).

Gleich im Anschluss an ihr Studium spielte sie auf Einladung des London Philharmonic Orchestra Prokofieffs Drittes Klavierkonzert und gab im Anschluss einen Klavierabend im Southbank Centre. Die Gramophone bewertete ihre Aufnahme dieses Werkes unter Leitung von Kent Nagano wie folgt: *“Mari Kodamas Ton ist*

*wunderbar schattiert und der Klang ist lieblich, ja flüssig [...] Klavierspiel von bemerkenswerter Sensibilität [...] Kurzum: eine wirklich frische und erfrischende interpretatorische Sicht...“.* Nach den Londoner Auftritten hat Mari Kodama in Europa, USA, Singapur und Japan konzertiert, wo sie in Tokio unter Leitung von Raymond Leppard Ravels Klavierkonzert G-dur spielte.

Mit folgenden Spitzenorchestern hat Mari Kodama bereits gespielt: Berliner Philharmoniker, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Halle Orchestra, Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, Netherlands Radio Chamber Orchestra, Wiener Symphoniker, American Symphony Orchestra und NHK. Unter diesen Dirigenten ist Mari Kodama bisher aufgetreten: Charles Dutoit, Frans Brüggen, Raymond Leppard, Kent Nagano und Bernhard Klee. Gespielt hat sie außerdem auf den Festspielen in Salzburg, Evian, Aix-en-Provence, Montpellier, Verbier, Aldeburgh, Ravenna, Aspen. Auch bei den Festivals Hollywood Bowl, Midsummer Mozart und Saito Kinen war sie zu Gast.

Auch kammermusikalisch ist Mari

Kodama aktiv: Neben einer Tournee mit Mstislav Rostropowitsch wird sie im Juni 2003 erstmals ihr eigenes Festival in San Francisco eröffnen und mit dem Wiener Trio Plus spielen. Außerdem hat Mari Kodama mit so bedeutenden Pianisten wie Tatjana Nikolajewa und Alfred Brendel zusammengearbeitet.

Zu den Höhepunkten der diesjährigen Spielzeit zählen Recitals beim Mostly Mozart Festival (Lincoln Center, New York), beim Bard Music Festival (mit Werken von Schönberg) und beim Midsummer Mozart Festival (mit Klavierkonzerten von Mozart in San Francisco, Berkeley und Stanford). Ihr New York-Debüt gab Mari Kodama in der Carnegie Hall. Ebenfalls aufgetreten ist sie in der Rising Stars-Reihe beim Festival in Ravenna und beim Aspen Music Festival. Außerdem gab sie Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic (beim Hollywood Bowl) und dem San Diego Chamber Symphony. Im Herbst 2000 spielte sie bereits ihren zweiten Zyklus der Beethovenschen Klaviersonaten in Los Angeles und Pasadena. Die Los Angeles Times schrieb: *“Sie vermittelt eine elegante Note, einen bewundernswerten Qualitätssinn*

*sowie eine außerordentliche rhythmische Gewissenhaftigkeit. Sie scheint ganz und gar in den Farben des Instruments zu denken und dabei steht ihr die komplette Farbskala zur Verfügung. Ihre Phrasierung ist von der Geschmeidigkeit eines Raubtiers. Raubtierartig elegant stürzt sie sich auch auf eher perkussive Passagen – plötzlich, verwegen, exakt, immer auf den einen Moment aus – und daraus resultiert auch ihr dramatisches Spiel. Ihr Ton [...] war reichhaltig und hinreißend.*

## **De l'art d'introduire de nouvelles tendances**

**T**out développement d'un genre musical a son propre point de départ. Pour les sonates pour piano de Ludwig van Beethoven, il s'agit des trois Sonates Op. 2, qui s'érigèrent immédiatement en point d'exclamation. Comme il s'agit des premières contributions de Beethoven au genre, il se doit bien entendu de les comparer, artistiquement parlant, avec celles de ses presque contemporains Mozart et Haydn. Et elles ne doivent pas s'en

trouver diminuées. Après tout, dans ces œuvres, Beethoven porta déjà la forme classique de la sonate pour piano à des sommets jusque-là inégalés. À leur écoute, l'auditeur perçoit les efforts du compositeur pour enrichir le genre de nouveaux standards. De ce fait, les sonates Opus 2 constituent véritablement l'interface entre tradition et nouvel « éveil », une charnière, en quelque sorte, entre l'ancien et le nouveau. Avec ces trois sonates, Beethoven, tout en restant fidèle à la tradition de Haydn et Mozart du point de vue de la composition, force incontestablement sa voie dans le 19<sup>ème</sup> siècle.

Les Sonates Opus 2 sont dédiées à Joseph Haydn, auprès duquel Beethoven étudia de la fin 1792 au début 1794. Elles furent composées entre 1790 (premiers jets de la Sonate No1) et 1795 et furent jouées pour la première fois en septembre 1795 au palais du Prince Carl von Lichnowsky, en présence du dédicataire. Toutefois, l'Opus 2 ne doit en aucun cas être considéré comme le premier essai d'un élève encore balbutiant. L'œuvre, qui déborde en effet de force et de confiance en soi, est incontestable-

ment celle d'un jeune homme désireux de s'imposer sur le marché comme un grand compositeur. Dans ces œuvres indépendantes, qui diffèrent déjà si fortement l'une de l'autre, l'Opus 2 est la plus individualiste – caractéristique que l'on retrouvera ensuite dans toutes les autres sonates pour piano de Beethoven. Chaque œuvre diffère à tous les niveaux de la suivante. La première sonate, en Fa majeur, se caractérise par sa concision et sa rigueur dramatique. La Sonate en La majeur, pour sa part, joue avec les possibilités orchestrales et frivoles de l'instrument. La troisième sonate, écrite en Do majeur, est quant à elle une œuvre virtuose qui excelle dans les parties concertantes. Les quatre sonates ont toutefois en commun leur forme en quatre mouvements, les premiers mouvements rapides étant suivis d'un mouvement lent et d'un mouvement de danse. On note fréquemment que, dans les mouvements (de forme sonate), les thèmes ont été simplement compilés à partir de matériel musical de base – brisures d'accords harmoniques, gammes, etc. – ce qui donne le sentiment, certainement assez discuté, qu'ils sont

faciles à retenir. La plupart des sections de la forme sont d'un style très reconnaissable. En outre, Beethoven revalorise le mouvement lent et transforme rapidement le menuet de type presque baroque et le trio (Op. 2/1) du troisième mouvement en un scherzo à part entière (Op. 2/2). Dans les derniers mouvements, les éléments du mouvement sonate sont combinés avec des formes de rondo. Pour ce qui est de leur ampleur, tous les mouvements excèdent les dimensions jusqu'alors usuelles. Ils offrent également une extraordinaire variété de caractères musicaux, dont Beethoven lui-même écrivit plus tard : « *Lorsque je revis mes premiers manuscrits, quelques années après les avoir écrits, je me demandai si je n'étais pas fou d'avoir mis dans un seul morceau de quoi en composer vingt.* »

On peut considérer le premier mouvement de la Sonate en Fa mineur comme une étude pour mouvement sonate. Ici, Beethoven se sert magistralement d'une technique de concision dans laquelle les phrases thématiques individuelles sont constamment repartagées jusqu'en leurs plus infimes éléments. La conséquence de cette

opération ou, si l'on préfère, de cette résolution, est une « dynamisation » de plus en plus intense de la ligne musicale, dynamisation que l'on peut aussi qualifier d'avancée inévitable, d'impulsion irrépessible vers l'avant. Que Beethoven débute ainsi ses sonates pour piano ne saurait être une coïncidence ! Et effectivement, dans le second thème, il se sert également de ces élans ouverts et tourbillonnants, la « dynamisation » de l'exposition (dans laquelle les thèmes sont normalement seulement « établis » et non pas « développés ») résultant encore une fois dans une expansion fondamentale du développement de tous les éléments structurels du mouvement. Pour Beethoven, la forme du mouvement sonate n'est pas tant un moule qu'il lui faut emplir de musique qu'un « travail en cours », la forme elle-même devenant processus.

Le mouvement lent de l'Opus 2/1, qui a la forme variée de couplets, emprunte - bien qu'avec quelques adaptations - le thème principal du Quatuor pour piano en Do majeur qu'il avait écrit plus tôt, perpétuant donc la tradition musicale.

Le troisième mouvement émerge

« *tel un démantèlement précis des types traditionnellement innocents du mouvement de danse* » (Mauser). Dans le prolongement d'une célèbre citation, on pourrait également parler de « l'esprit de Haydn entre les mains de Beethoven » ce qui, finalement, est également officiellement reconnu dans l'Opus 2/2, qui porte le nom de « scherzo ».

Dans le Finale, l'auditeur entend une forme sonate dont l'exposition manque d'un vrai thème contrastant, et où le thème principal alterne avec des épisodes, présentant ainsi le comportement d'un rondo sonate potentiel.

En comparaison avec le sérieux obstiné de l'œuvre en Fa mineur, la Sonate Opus 2/2 en La majeur est brillante et vivante, conformément à sa clé. Aisance enjouée et, avec quelque modération, virtuosité pianistique définissent son caractère. Dans l'Allegro vivace, la forme du mouvement sonate est extrêmement étendue : ici encore, la disposition thématique est particulièrement concise – tel que dans la No 1 – sans être toutefois dépourvue de l'humour beethovénien.

L'expression du mouvement lent

est d'une profonde intensité et de grandes parties débordent d'une passion contenue, à laquelle le thème principal - qui, émaillé d'accents baroques, apparaît trois fois - ne manque certainement pas de contribuer.

Après ce morceau relativement lourd, apparaît ici, pour la première fois dans les sonates pour piano de Beethoven, un nouveau type de mouvement : le Scherzo. Très éloigné de l'ancien mouvement de danse, il apporte une véritable détente émotionnelle, même lorsque son mouvement central glisse vers la clé distante et mystérieuse de Sol bémol majeur.

Le Finale est un immense mouvement de rondo, digne précurseur des derniers mouvements à venir, tels que ceux de l'Opus 22 et de l'Opus 90.

La disposition de la Sonate pour piano en Do, Opus 2, No 3 diffère énormément de celles qui la précédèrent. Ici, Beethoven pensa en grand et il accorda toute son attention aux effets virtuoses et concertants. Contrairement à l'approche de style musique de chambre de la No 1 et de la No 2, les nombreuses figures, octaves et chœurs, ainsi que les gammes – notamment dans le premier mou-

vement – pourraient être tout droit sorties d'un Concerto pour piano. Le premier et le second thème (à l'entrée desquels Beethoven irrite délibérément l'auditeur) ont presque reçu le même statut au fil du mouvement, et la Coda est une véritable cadence, qui s'achève sur une trille, comme c'est habituellement le cas pour un mouvement de concerto ! Tout est virtuosité et pur brio pianistique – même si ce n'est qu'au profit de l'expression. Après un si fort début de l'œuvre, le mouvement lent se doit de s'élever à un haut degré d'expression – et c'est précisément le cas. William Kinderman décrit l'Adagio comme l'une des « *inspirations les plus émouvantes que l'on puisse trouver dans les premières œuvres de Beethoven.* » Écrit en Mi majeur (et donc dans une tonalité très éloignée de la clé originale), il a la forme d'un Lied en trois parties. Le Scherzo et notamment le Finale, reprennent de nouveau le caractère virtuose du premier mouvement. Ici, le compositeur expose des techniques pianistiques jusque là inconnues. Ici, c'est un compositeur d'œuvres pour piano qui présente sa carte de visite. Ici, c'est une composition capricieuse



et d'un humour énigmatique mais surtout, d'une virtuosité retentissante, qui nous est offerte.

*Franz Steiger*

*Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret*

## Mari Kodama

Née à Osaka, Japon, Mari Kodama commença à jouer du piano avec sa mère à l'âge de trois ans. Elle en avait six quand sa famille déménagea en Europe. Huit ans plus tard, elle avait alors quatorze ans, elle entra au Conservatoire National Supérieur de Paris, où elle étudia le piano avec Germaine Mounier et la musique de chambre avec Geneviève Joy-Dutilleux. Trois ans plus tard, elle obtint le premier prix et termina ses études par un cycle de perfectionnement à 19 ans. Pendant sa formation, elle fut lauréate de plusieurs concours internationaux de musique

(y compris les Jeunesses Musicales de Suisse, Viotti - Valsesia, Citta di Senigallia, et F. Busoni à Bolzano, Italie).

Immédiatement après la fin de ses

études, elle fut invitée par l'Orchestre Philharmonique de Londres à jouer le concerto de piano n° 3 de Prokofiev, récital qui fut suivi par un concert au Southbank Centre. La revue anglaise Gramophone commenta l'enregistrement qu'elle fit plus tard de cette oeuvre, sous la baguette de Kent Nagano, en ces termes : « *La sonorité de Mari Kodama est délicatement nuancée et son timbre harmonieux et fluide... son jeu d'une sensibilité remarquable...se traduisent par une authenticité qui vous apporte une véritable bouffée d'air frais...* » Depuis, elle a donné des concerts en Europe, aux USA, à Singapour et au Japon, où elle fit ses débuts orchestraux à Tokyo sous la direction de Raymond Leppard en interprétant le concerto de piano en sol de Ravel.

Parmi les principaux orchestres avec lesquels Mari Kodama a joué figurent l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonique de Londres, le Philharmonia Orchestra, le Halle Orchestra, le Norddeutsche Rundfunk, le Dutch Radio Chamber Orchestra, le Wiener Symphoniker, l'American Symphony Orchestra et le NHK. Elle a joué sous la baguette

de chefs d'orchestre de la classe de Charles Dutoit, Frans Brüggen, Raymond Leppard, Kent Nagano et Bernhard Klee. Elle s'est également produite aux festivals de Salzbourg, d'Evian, d'Aix-en-Provence, de Montpellier, de Verbier, d'Aldeburgh, de Ravinia et d'Aspen, ainsi qu'au Hollywood Bowl (USA), au Midsummer Mozart (USA) et au Saito Kinen (Japon).

Dans le domaine de la musique de chambre, elle a effectué des tournées avec Mstislav Rostropovich, et cet été (en juin 2003), l'ouverture de son propre festival aura lieu à San Francisco, où elle jouera avec le Trio Plus de Vienne. Mari Kodama a également travaillé avec les pianistes Tatiana Nikolaeva et Alfred Brendel.

Les récitals qu'elle a donnés au Mostly Mozart Festival (Lincoln Center), au Bard Music Festival (en interprétant Schoenberg) et au Midsummer Mozart Festival (avec des concertos de piano de Mozart à San Francisco, Berkeley et Stanford) furent les grands événements de ces dernières saisons. Pour ses débuts musicaux à New York, elle donna un récital au Carnegie Hall. Elle a également joué dans la Rising Stars

Series du festival de Ravinia et au Festival de musique d'Aspen, et donné des concerts avec le Los Angeles Philharmonic (au Hollywood Bowl) et le San Diego Chamber Symphony. À l'automne 2000, elle commença son second cycle intégral des sonates pour piano de Beethoven à Los Angeles et Pasadena. Le Los Angeles Times commenta son interprétation de Beethoven dans les termes suivants : « *Son toucher est élégant et son sens de la qualité, allié à une rigueur rythmique implacable, est admirable. Elle pense en termes de tonalités de clavier et dispose d'une palette impressionnante. Son phrasé a une grâce féline, tout comme la façon -- soudaine, audacieuse, précoce, comme pour tuer-- dont elle attaque un passage percutant, ce qui donne à son jeu une énorme intensité dramatique. Son timbre (...) est riche et somptueux.* »



**Polyhymnia** specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: [www.polyhymnia.nl](http://www.polyhymnia.nl)

### **Technical Information**

Mastering facility: Polyhymnia International BV

Tape transport: Studer A80 8 channel

Tape electronics: 8 channel reproduction electronics custom build by Polyhymnia International BV

Dolby A unit: Modified by Polyhymnia International BV

AD Converter: EMM Labs mk III, 8 channel DSD converter

Mastering tools: Pyramix Virtual Studio by Merging Technologies

Surround version: 4.0



Monitoring: B&W 801, 802 Nautilus series

**LISTEN AND YOU'LL SEE**

*van den Hul*<sup>®</sup>

Cables: Analogue, digital interconnects and loudspeaker cables  
by van den Hul



PTC 5186 023



PTC 5186 024



PTC 5186 063



PTC 5186 067  
Printed in Germany