



● harmonia  
mundi

# Beethoven

Cello Sonatas & Bagatelles  
Opp. 102, 119 & 126

**ANDREAS STAIER** fortepiano

**ROEL DIELTIENS** cello

2020  
2027  
**Beethoven**  
harmonia mundi edition

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

### **Cello Sonata No. 4** Op. 102 No. 1

C major / *Do majeur* / C-Dur

- |   |  |   |      |
|---|--|---|------|
| 1 |  | I. Andante - Allegro vivace                   | 7'18 |
| 2 |  | II. Adagio - Tempo d'andante - Allegro vivace | 6'30 |

### **11 Bagatelles** Op. 119

- |    |  |   |      |
|----|--|---|------|
| 3  |  | 1. Allegretto (G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll)                      | 1'49 |
| 4  |  | 2. Andante con moto (C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur)                  | 0'55 |
| 5  |  | 3. À l'Allemande (D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur)                     | 1'44 |
| 6  |  | 4. Andante cantabile (A major / <i>La majeur</i> / A-Dur)                 | 1'27 |
| 7  |  | 5. Risoluto (C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll)                         | 1'05 |
| 8  |  | 6. Andante - Allegretto (G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur)             | 1'37 |
| 9  |  | 7. Allegro, ma non troppo (C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur)            | 0'53 |
| 10 |  | 8. Moderato cantabile (C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur)                | 1'27 |
| 11 |  | 9. Vivace moderato (A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll)                  | 0'31 |
| 12 |  | 10. Allegramente (A major / <i>La majeur</i> / A-Dur)                     | 0'14 |
| 13 |  | 11. Andante ma non troppo (B-flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur) | 1'31 |

### **Cello Sonata No. 5** Op. 102 No. 2

D major / *Ré majeur* / D-Dur

- |    |  |   |      |
|----|--|---|------|
| 14 |  | I. Allegro con brio                       | 6'31 |
| 15 |  | II. Adagio con molto sentimento d'affetto | 7'03 |
| 16 |  | III. Allegro - Allegro fugato             | 4'27 |

### **6 Bagatelles** Op. 126

- |    |  |   |      |
|----|--|---|------|
| 17 |  | 1. Andante con moto, cantabile e compiacevole (G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur)     | 3'04 |
| 18 |  | 2. Allegro (G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll)                                       | 2'51 |
| 19 |  | 3. Andante, cantabile e grazioso (E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur)       | 2'19 |
| 20 |  | 4. Presto (B minor / <i>Si mineur</i> / h-Moll)   | 4'10 |
| 21 |  | 5. Quasi allegretto (G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur)                               | 2'14 |
| 22 |  | 6. Presto - Andante amabile e con moto (E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur) | 3'38 |

**Andreas Staier**, *fortepiano*

Copy after Conrad Graf (Vienna, 1827) by Christopher Clarke (Donzy-le-National, 1996)

**Roel Dieltiens**, *cello*

Copy after Antonio Stradivari by Marten Cornelissen (Northampton, 1994)

Bow: copy after John Dodd by Henk Cornelissen (Aardenburg, 2003)



*“Elles appartiennent au goût de la plus inaccoutumée et le plus étrange, non seulement dans ce genre, mais dans le piano en général...”<sup>1</sup>*

période de transition entre ses périodes intermédiaire ou “héroïque” d’une part, et tardive de l’autre. Ces solutions pouvaient concerner le plan de l’œuvre tout entière ou des détails dans les formes musicales, en passant par la forme même du dialogue entre les interprètes.

Le premier *andante* de la sonate en *do* majeur, dans lequel les instruments commencent par s’interroger et se répondre l’un l’autre, avant de se rapprocher de plus en plus, tient à la fois de l’introduction et du mouvement au sens propre. Le premier thème de l’*allegro* initial ne se présente pas dans la tonalité principale, mais en *la* mineur, pour revenir au *do* majeur précisément au début du développement ; la réexposition est extrêmement brève (cette fois encore en *la* mineur) et à peine reconnaissable en tant que telle. Beethoven s’efforce, autant que faire se peut, d’empêcher que l’on puisse hiérarchiser les impressions auditives selon les catégories habituelles, réduisant l’écart entre parties thématiques et éléments secondaires.

Quel est le thème de l’*adagio*, voilà une question qui reste ouverte – si tant est qu’elle ait quelque pertinence. Au bout de seulement six mesures, Beethoven offre une “résolution” (*Erfüllung*) unique, qu’il laisse telle quelle avant de reprendre le cours de sa narration. C’est au plus tard à ce moment-là que cette œuvre révèle sa nature de “sonate-fantaisie”, avec toujours ces quartes ascendantes ou descendantes qui font office de “cellule originelle”. Pour ouvrir le finale, il le met à nu – comme un tremplin vers des aventures où alternent interruptions soudaines, traitements énergiques où la texture se fait plus dense, et “vagabondages” harmoniques – si bien que le *do* majeur final semble n’être plus qu’un véritable coup de chance.

Au début de la sonate en *ré* majeur, on pourrait qualifier de “tremplin” le trochée initial, qui agit comme un puissant amortisseur. Le violoncelle semble ensuite devoir énoncer le thème. En réalité, ce n’est rien de plus qu’un indicateur qui, même s’il souligne la réexposition comme il se doit, la déconstruit par ailleurs de multiples façons. Comme dans le *vivace* de la sonate en *do* majeur, les parties intermédiaires jouent un rôle important pour Beethoven. Là aussi, la réexposition est très brève, le compositeur gardant pour la fin un ajout éblouissant.

L’œuvre se poursuit par un *adagio con molto sentimento d’affetto*, mouvement correspondant à celui, beaucoup plus bref, de la sonate en *do* majeur. Le pas traînant des croches nous sommes ici dans le seul mouvement lent réellement long et développé que Beethoven ait écrit pour ses sonates pour violoncelle — semble plus un thème qu’une mélodie, laquelle s’imposera par la suite. Ce qui, dans l’autre sonate, n’était qu’un simple aperçu, peut ici, après vingt-quatre mesures graves dominées par un sombre *ré* mineur, s’exprimer librement dans un *maggiore*. La musique revient ensuite vers le mode mineur, pour déboucher sur dix-neuf magnifiques mesures qui vagabondent, dans l’attente d’une fugue *attaca* d’une ivresse musicale radicale, et dont Beethoven commence par isoler l’importante ascension thématique déjà annoncée comme pour la sonate en *do* majeur. Si celle-ci n’était pas utilisée comme sujet du *fugato* se prolongeant par une suite trochaïque noire-blanche, elle resterait une simple gamme anonyme, un accessoire quelconque.

C’est précisément de cela que Beethoven tire parti afin de réduire le fossé qui sépare le développement des interludes. Même si elle n’omet aucun des procédés habituels, cette fugue n’est pas destinée à se conformer aux critères habituels. Après une densification de la texture musicale, elle s’arrête sur un point d’orgue en *fa* dièse ; ensuite, on a l’impression que le compositeur veut se diriger vers une fugue à deux thèmes, mais tel n’est pas le cas. Après avoir accordé trois “entrées en scène” au nouveau motif à quatre notes, il le combine avec le premier thème, avant de “l’oublier” promptement. On pourrait dire que l’humour, ici, jaillit de la structure : d’un côté, Beethoven attribue à la fugue les éléments qui la caractérisent, d’un autre côté, il joue avec elle autant qu’il se joue d’elle !

Les indications de genre ne donnent pas seulement des indices, elles fournissent aussi des garanties. Beethoven, qui jouissait depuis longtemps d’une grande célébrité, devait apprendre à ses dépens qu’il en allait autrement pour ses *Bagatelles* qui, elles, refusent justement de se soumettre à cette règle. Son éditeur de musique C. F. Peters refusa d’imprimer l’opus 119 pour les raisons suivantes : “*Je ne veux pas m’exposer au risque d’être soupçonné d’avoir fait un faux et d’avoir mis votre nom en avant pour ces Bagatelles. En effet, peu de gens croiront que ces œuvrettes sont dues au célèbre Beethoven.*” Après leur publication par un autre éditeur, Adolf Bernhard Marx n’en écrivit pas moins : “*Ces compositions sont la preuve que l’on peut exprimer une quantité infinie de choses, des choses très profondes, et avec fort peu de notes.*”

Tel était l’avis du premier critique des *Sonates* op. 102. Un jugement qui ne s’est pas beaucoup démenti depuis.

Ces sonates furent composées en 1815, à une époque très difficile pour Beethoven, qui s’étendit de 1812 à – quasiment – la fin de la décennie, période marquée par un étonnant manque de productivité. Nous sommes en présence d’un compositeur qui peine à se conformer aux canons formels en vigueur et qui se voit contraint d’adopter des solutions originales, ce qui semble justifier que l’on parle ici d’une

Les “bagatelles”, qu’on pourrait tout aussi bien appeler *prélude, églogue, caprice, moment musical* etc., n’ont pas une forme définie ; de même, elles ne sont pas censées former un tout ordonné au sein d’un recueil. Leur charme venait principalement du fait qu’elles étaient par essence libres de toute “directive” sur le plan de la forme. Dans ce cadre-là, tout était possible, à l’exception cependant des formats contraires à celui des “*Kleinigkeiten*” (brouilles, bagatelles), comme Beethoven a souvent lui-même appelé ces pièces. D’un côté, elles séduisaient les compositeurs parce qu’ils ne se sentaient pas obligés de satisfaire des attentes particulières. D’un autre côté, tout comme les aphorismes littéraires, ces petites formes musicales exigeaient d’inventer des structures originales qui puissent immédiatement faire mouche. D’ailleurs, selon Charles Rosen, musicien et théoricien de la musique, le point de départ thématique des bagatelles serait plus complexe, et même plus riche, que celui d’œuvres de plus grande envergure. En effet, plus celles-ci sont imposantes, plus leurs thèmes seraient simples...

Peut-être l’éditeur a-t-il été déconcerté par la grande variété de ces pièces, ce qui serait compréhensible. Quand Beethoven entreprit de les rassembler, au moins quatre d’entre elles existaient depuis une vingtaine d’années déjà. Selon certains indices, les numéros 3 et 5 remonteraient en effet à l’année 1804. À partir du numéro 6, elles datent des années 1820-1821. Et à partir du numéro 7, elles furent composées à l’intention de la *Wiener Piano-Forteschool*<sup>2</sup>.

Pour Beethoven, qui appréciait l’humour, cette diversité avait sans doute un côté essentiellement ludique, qu’il eut ici la possibilité d’exprimer librement. Que de surprises, d’attentes soudainement détournées, de récompenses insoupçonnées, auxquelles Beethoven semble s’amuser ! Et quel jeu espiègle avec les formes établies, en particulier avec la suite scherzo-trio ! Autant que possible, Beethoven laisse la porte ouverte à l’improvisation ; ici, il permet à la musique de suivre son cours régulier, avant de tout désorganiser ailleurs. Souvent, il renonce à indiquer les nuances, pour prescrire à un autre endroit *vivace moderato* ou *innocentemente*. On trouve effectivement de tout, de l’écriture rigoureuse aux roulades cadentielles. Parfois, comme entre les numéros 1 et 2, surgissent les références à certains motifs, mais elles importent peu. On ne sait pas si le numéro 10, qui comporte douze notes et vingt mesures *allegromente*, est une œuvre à part entière ou un appendice du numéro 9. Quant au numéro 7, il évoquerait presque un départ manqué, rejeté dans une explosion de colère. Même si l’opus 119 peut sembler délibérément hétéroclite, il ressort du dernier numéro l’impression d’un épilogue réconciliateur. Les quatre mesures finales, qui évoquent un choral, sont suffisamment expressives pour entraîner dans son sillage la série tout entière.

Est-ce un hasard, si en 1823, année de la première publication intégrale de l’opus 119, Beethoven commença à travailler aux *Bagatelles* de l’opus 126 ? A cette époque, il était très pris par la composition de ses œuvres majeures, les dernières sonates pour piano, les *Variations Diabelli*, la *Missa Solemnis*, la *Neuvième Symphonie*. Ces *Bagatelles* lui permirent peut-être de souffler un peu. De par leur appellation, elles n’engageaient à rien, et Beethoven pouvait en venir à bout plus rapidement. Ce nouvel opus se démarque clairement du précédent : cette série de six pièces et leur ordre tonal semblent ne rien devoir au hasard. Ces pièces possèdent une puissance explosive remarquable et, chacune à sa façon, elles réfutent l’équation : “bagatelle = futilité”.

Et comme s’il voulait souligner la parenté des cycles, Beethoven donne l’impression que le premier numéro se rattache au dernier du cycle précédent. Il s’agit d’un menuet chantant de façon “plaisante” (“*compiacevole*”), qui présente la mélodie tantôt à la voix supérieure, tantôt à la voix inférieure, et *vice versa*. Cependant, il y a rupture. La musique s’acharne sur une tournure à trois notes, la prolonge, passe du ternaire à un rythme binaire ; arrivée à un point d’orgue, elle semble quelque peu “perdue” et ne retrouve le thème que par le biais d’une boucle cadentielle. Comme s’il craignait que l’on ne remarque pas cette perturbation, Beethoven insiste sur la répétition en indiquant : “*La seconda parte due volte*”.

Dans la deuxième pièce, les contrastes ne sont pas moins marqués, et ce jusqu’aux mesures dans lesquelles on entend à peine les parties des deux mains qui jouent en même temps tout en haut ou bien tout en bas du clavier. Puis on se dirige vers une conclusion qui donne l’impression que rien ne s’est produit. Ainsi une énigme succède à une autre une musique qu’on ne peut interroger sur le rapport entre ce que l’on est en train d’écouter et ce qui précède. La quatrième pièce, la plus longue (216 mesures, mais en réalité, il y en a plus encore avec les répétitions indiquées), est une grossière bourrée, associée à un passage de bourdon étendu *ad infinitum* (deux fois 16 + 34 mesures), d’une “*simplicité trompeuse et effrayante*” (Adorno) ; dans le morceau suivant, on trouve entre autres une enclave en *do* majeur qui se complaît dans des tierces ; dans la dernière pièce enfin, on trouve une mélodie qui doit être écoutée sans omettre tous ses silences et qui, malgré de nombreuses ramifications et variations, ne revient jamais “à elle”. Et que dire de cet *andante amabile*, encadré de six mesures presto, qui “*compte parmi les œuvres les plus énigmatiques et les plus étranges que nous a laissées Beethoven dans sa période tardive*” (Adorno).

PETER GÜLKE  
Traduction : Hilla Maria Heintz

<sup>1</sup> Critique parue le 11 novembre 1818 dans l’*Allgemeine musikalische Zeitung* ; citée dans Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, Fayard, 1967, p. 682. Ndt.

<sup>2</sup> Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule*, 3 sections, Vienne 1819-21. Ndt.

The first reviewer of the *Sonatas* op.102 stated that they were among the ‘most unusual and peculiar things that have been written for the pianoforte for a long time’. Few have varied from that view since.

Beethoven wrote them in 1815, during a difficult period for him that lasted from 1812 almost to the end of the decade, a time of conspicuously diminished productivity. Their placement in the transition from ‘middle-period’ to ‘late’ Beethoven seems justified, given the way their composer was increasingly calling the guarantees of the hitherto valid canons of musical form into question and forcing himself, even more than before, to find singular solutions. These latter range from the overall layout of the work to the dialogue between the players and the detailed characteristics of the music.

The opening *Andante* of the *Sonata in C major*, in the course of which the protagonists, at first engaging in question and answer, gradually come closer to a rapport, is something between an introduction and a movement in its own right: the first theme in the ensuing *Allegro vivace* appears not in the tonic, but in A minor, then in C major at the beginning of the development; the extremely brief recapitulation (again in A minor) is hardly recognisable as such. Wherever possible, Beethoven prevents us from identifying our auditory impressions with the usual formal functions, from distinguishing the important from the less so; there is little difference between thematic passages and those of less thematic significance.

The theme of the *Adagio* appears still to be determined, but it seems unreasonable to ask what it is, because Beethoven fulfils our expectations of one after only six bars; yet he restricts this theme to a single appearance before harking back to the start of the first movement. Here, at the latest, the work stands revealed as a ‘fantasy sonata’, instilled throughout with an interval of a rising or falling fourth that serves as the ‘basic cell’. To open the finale, he exposes this unadorned – a springboard to adventures that alternate between abrupt interruptions, energetic compressions, harmonic ‘divagations’, so that it is just a stroke of luck that we end up in C major.

The term ‘springboard’ might also be applied to the powerful shock absorber of a trochee that launches the *Sonata in D major*, especially as the cello seems to present ‘the theme’ only afterwards. In fact, though, the latter is no more than a signpost, marking the recapitulation as the rulebook prescribes, but elsewhere it is broken down in many different ways: as in the *Allegro vivace* of the C major work, the intermediary passages are important to Beethoven; again, as there, he keeps the recapitulation brief – and he also saves up a thrilling bonus for the home straight.

The *Adagio con molto sentimento d'affetto*, too, seems to build on the corresponding, much shorter movement of the C major Sonata. The dragging gait of the quavers – in what is the only extended slow movement in a cello sonata by Beethoven – appears to be thematic rather than offering a melody; that will come only later. What was but a briefly glimpsed perspective in op.102 no.1 is here permitted, after twenty-four ponderous bars dominated by a sombre D minor, to sing its heart out freely in a *maggiore*. After that, the music returns to the minor – to lead into nineteen marvellously meandering bars, while awaiting a radical fugue, tipsy with the sheer joy of music-making, that follows *attacca*. As in the C major Sonata, Beethoven initially presents its thematically important ascent – already alluded to earlier – on its own. Were it not for the fact that, when used as the fugal subject, it runs on into a trochaic crotchet-plus-minim, it would remain anonymous, a mere scale, a commonplace prop.

This is precisely what Beethoven exploits in order to iron out the difference between the middle entries of the subject and the episodes. Although he does not omit any of the usual manipulations, the movement is not destined to be a textbook fugue. Following an intensification of the texture, it comes to a halt on a fermata in F sharp major; after this, it looks at first as if Beethoven has set his sights on a double fugue, but nothing comes of this; after allowing the new four-note motif three appearances, he combines it with the first subject, only to ‘forget’ it immediately. One might speak of humour raised to a structural principle: on the one hand, giving the fugal form its due, and on the other, playing around with it!

Generic titles provide the prospective buyer not only with hints, but also with guarantees. Beethoven, though already long-renowned, discovered as much from a set of bagatelles which refuse that very rule. The publisher Peters refused to print his op.119, invoking as his reason: ‘I do not wish to expose myself to the danger of being suspected of creating a forgery and falsely prefixing these trifles with your name, for few will believe that this little work is by the celebrated Beethoven.’ Nevertheless, after someone else had published them, Adolf Bernhard Marx wrote that ‘these compositions prove what an infinity of profound thoughts can be expressed even in so few notes’.

The bagatelle was not a fixed form, nor was it an obligatory presence in a set of works following a systematic order,<sup>2</sup> and it might just as well be called ‘prelude’, ‘eclogue’, ‘caprice’, ‘moment musical’ and so forth. Its charm consisted essentially in the fact that it did not inherently impose anything on the composer. Here, everything was possible, unless perhaps those larger formats that contradict the oft-used synonym *Kleinigkeit* (trifle).

On the one hand, it attracted composers because they were not confronted with specific expectations; on the other hand, like the literary aphorism, the small form is an extremely demanding one, calling for concise invention that hits the bullseye straight away. In some cases, as the pianist and music theorist Charles Rosen observed, the thematic starting point of the bagatelle is more complex, even richer, than in larger works: the more extended the latter, the simpler their themes, because there is time to develop them; in Rosen’s view, indeed, ‘it may almost be stated as the rule’.<sup>3</sup>

It is also possible that the publisher was irritated by the motley character of the set. He would not have been wrong in this respect: at least four pieces were almost twenty years old when Beethoven compiled collection (there are indications that nos.3 and 5 were written in 1804). The pieces from no.6 onwards date from 1820/21, and from no.7 on, they were intended for the *Wiener Piano-Forteschool*.<sup>4</sup>

For Beethoven the humorist, this heterogeneity may have been an essential component of the playground he created here. What delight in surprises, abruptly thwarted expectations, unexpected rewards! What a flirtatious relationship to established forms, especially the scherzo-trio sequence! As far as possible, Beethoven leaves the door open to improvisation, lets the music take its regular course here in order to disrupt it there, often dispenses with dynamic marks while indicating ‘Vivace moderato’ or ‘innocentemente’ elsewhere. Just about everything makes an appearance, from strict counterpoint to cadential trills; motivic references sometimes appear, for example between nos.2 and 3, but they are not significant; whether no.10 with its twelve notated bars (twenty counting the repeat) marked ‘Allegramente’ is a piece in its own right or an appendage of no.9 remains an open question; in no.7, little is lacking to conjure up the image of a failed departure that is angrily rejected.

However strong an impression op.119 may give of having been cobbled together, the last number nevertheless suggests a reconciliatory epilogue; the four chorale-like bars at the conclusion end emphatically enough to apply to the whole set.

Was it merely by chance that Beethoven began work on the Bagatelles op.126 in 1823, the year op.119 was first published in its entirety? Amid the throng of major works in progress at the time – piano sonatas, the *Diabelli Variations*, the *Missa solemnis*, the Ninth Symphony – it is possible that his preoccupation with works whose very name was supposed to indicate their non-committal nature, with which he could get to grips more quickly, gave him breathing space. In the new opus, he clearly distances himself from its predecessor: his recourse to the once standard number of six pieces seems no more coincidental than the fact that the pieces are closer to each other in terms of key. In this way, he compensates for the fact that the explosive forces at work within the individual pieces are greater overall than in op.119, that each in its own way refutes the equation ‘bagatelle = trifle’.

At the same time, as if to emphasise the kinship between the cycles, Beethoven gives the impression with the beginning of the first number that it follows on from the earlier one – a minuet that sings ‘pleasingly’ (*compiacevole*), presenting the antecedent and consequent of the melody first in the upper voice, then in the lower, a procedure reversed at the recapitulation. Between these points, however, disruption intervenes: the music becomes absorbed in a three-note motif, expands it, slips from triple time into duple, ‘doesn’t know’ what to do next as it reaches a fermata and only finds its way back to the theme via an ornamental cadenza. As if worried that this disturbance might be overlooked, Beethoven reinforces the marked repeat with the instruction ‘La seconda parte due volte’.

The contrasts in the second piece are no less marked, even embracing bars in which one can hardly perceive the parts of the two hands together, so far above or below each other are they playing; we then move towards an ending that pretends nothing has happened. Thus riddle follows riddle, music that refuses to be questioned as to how what we are hearing is connected with what has gone before. The fourth and longest piece (216 bars, but even more in reality thanks to the marked repeats) is a gruff bourrée combined with a drone passage of ‘deceptive, unearthly simplicity’ (Theodor Adorno) stretched out ad infinitum (twice 16 + 34 bars). In the following piece we find, among other things, a C major enclave drunk on thirds; in the last we have a melody that seeks to be heard as a whole through the rests and never quite ‘gets there’ despite many variational ramifications. This *Andante amabile* is framed by six *Presto* bars which ‘count among the strangest and most enigmatic things that late-period Beethoven left us’ (Adorno).

PETER GÜLKE  
Translation: Charles Johnston

<sup>3</sup> Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (London: Faber and Faber, second edn., 1976, p.405). (Translator’s note)

<sup>4</sup> A three-volume piano method by Friedrich Starke (1819). (Translator’s note)

<sup>2</sup> As in, say, the Baroque suite. (Translator’s note)

**Sie** gehörten zum „*Ungewöhnlichsten und Sonderbarsten, was seit langer Zeit (...) für das Pianoforte geschrieben worden*“ sei, meinte der erste Rezensent der Sonaten op. 102. An diesem Eindruck hat sich wenig geändert.

Im Jahr 1815 komponiert, fallen sie in eine von 1812 fast bis ans Ende des Jahrzehnts reichende schwere Zeit, eine Zeit auffallend geminderter Produktivität. Die Platzierung im Übergang vom „mittleren“ zum „späten“ Beethoven erscheint im Blick auf den gerechtfertigt, dem die Garantien des bisher gültigen Formenkanons fragwürdig werden, der sich schwer tut, stärker noch als vordem sich auf singuläre Lösungen angewiesen weiß. Das reicht von der Disposition des Werkganzen über den Dialog der Spielenden bis in Details der musikalischen Prägungen.

Das einleitende *Andante* der C-Dur-Sonate, innerhalb dessen die Spielenden, zunächst einander fragend und antwortend, sich zunehmend näherkommen, ist ein Mittelding zwischen Introdution und eigenem Satz; das erste Thema im ersten *Allegro* erklingt nicht in der Haupttonart, sondern in a-Moll, in C-Dur ausgerechnet am Beginn der Durchführung; die äußerst knappe Reprise (abermals in a-Moll) ist als solche kaum erkennbar. Wo immer möglich, verhindert Beethoven, die Höreindrücke üblichen Funktionen zuzuordnen, Wichtiges von weniger Wichtigem zu unterscheiden, das Gefälle zwischen thematischen und weniger thematischen Partien ist gering.

Was im *Adagio* das Thema sei, scheint offen, die Frage danach unangemessen, weil Beethoven nach nur sechs Takten eine „Erfüllung“ schenkt, die er als einmalig stehen lässt, bevor er sich des Werkbeginns erinnert. Spätestens hier erweist das Stück sich als „Phantasiesonate“, allenthalben beim Quartdurchgang ab- oder aufwärts als der „Urzelle“ ansetzend. Als Eröffnung des Finales stellt er ihn nackt heraus – ein Sprungbrett zu Abenteuern, die zwischen jähen Unterbrechungen, energisch verdichtenden Verarbeitungen, harmonischen „Verirrungen“ changieren, sodass der C-Dur-Auslauf am Ende zum Glücksfall wird.

„Sprungbrett“ könnte man auch den kräftig abfedernden Trochäus am Beginn der D-Dur Sonate nennen, zumal das Cello danach „das Thema“ vorzutragen scheint. Mehr als ein Wegweiser indes ist es nicht, zwar vorschriftsmäßig die Reprise markierend, darüber hinaus jedoch auf vielerlei Weise zerlegt: Wie im *Vivace* der C-Dur-Sonate sind Beethoven die vermittelnden Partien wichtig, wie dort fasst er sich in der Reprise kurz – und hebt sich für den Schlusslauf ebenfalls eine hinreißende Zubeiße auf.

Auch im *Adagio con molto sentimento d'affetto* scheint der entsprechende, viel kürzere Satz der C-Dur-Sonate fortgedacht: Der Schlepsschritt der Achtel – in diesem einzigen ausgedehnten langsamen Satz in einer Cello-Sonate Beethovens – erscheint für sich eher thematisch als eine Melodie, sie kommt erst später hinzu. Was in der anderen Sonate ein einmaliger Durchblick war, darf sich hier, nach 24 schwergängigen, vom dunklen d-Moll dominierten Takten, in einem *Maggiore* befreit aussingen. Danach zieht es die Musik ins Moll zurück – um in 19 wunderbar abirrende Takte zu münden, Erwartung einer *attaca* folgenden, drastisch musiziereligen Fuge, deren thematisch wichtigen Anstieg – zuvor schon angespielt – Beethoven wie in der C-Dur-Sonate zunächst für sich hinstellt. Liefere er als Thema nicht auf die trochäische Folge Viertel/Halbe zu, bliebe er als pure Tonleiter anonym, ein allenthalben gebräuchliches Requisit.

Eben das nutzt Beethoven, um das Gefälle zwischen Durchführungen und Zwischenspielen klein zu halten. Obwohl er keine der üblichen Manipulationen auslöst, soll es dennoch keine vorschriftsmäßige Fuge werden: Nach einer Verdichtung stockt sie auf einer Fermate in *Fis*; danach sieht es zunächst so aus, als wolle er auf eine zweithemige Fuge hinaus, doch wird daraus nichts; nachdem er dem neuen Viernoten-Motiv drei Auftritte zugestanden hat, kombiniert er es mit dem ersten Thema, um es alsbald zu „vergessen“. Man könnte von strukturgewordenem Humor sprechen: Einerseits der Fuge geben, was der Fuge ist, andererseits mit ihr spielen!

Genrebezeichnungen schaffen nicht nur Anhalte, sondern auch Garantien. Anhand von Bagatellen, die eben das verweigern, musste der längst hochberühmte Beethoven das erfahren. Der Verleger Peters verweigerte den Druck von op. 119, weil „*ich mich nicht der Gefahr aussetzen mag, in den Verdacht zu gerathen, daß ich einen Unterschleif gemacht und Ihren Nahmen jenen Kleinigkeiten n fälschlich vorgesetzt habe, denn daß dieses Werkchen von dem berühmten Beethoven sey, werden wenige glauben*“. Andererseits, nachdem ein anderer sie gedruckt hatte, schrieb Adolf Bernhard Marx, „*mit diesen Kompositionen*“ sei „*der Beweis geführt, wie unendlich viel und Tiefes auch in so wenigen Noten ausgesprochen werden könne*“.

Weder als Form festgelegt noch in einer Werksammlung auf planvolle Anordnung verpflichtend, ebenso gut als *Prélude*, *Ekloge*, *Caprice*, *Moment musical* etc. benennbar, bestand der Reiz der Bagatelle wesentlich darin, dass sie von sich aus nichts vorgab. Hier war alles möglich, am ehesten mit Ausnahme größerer, dem oft benutzten Synonym „*Kleinigkeit*“ widersprechender Formate. Einerseits verlockte sie, weil Komponierende sich nicht bestimmten Erwartungen gegenübersehen; andererseits, literarischen Aphorismen vergleichbar, stellt die kleine Form hohe Anforderungen an eine prägnante, umstandslos ins Schwarze treffende Erfindung. Teilweise, so der Musiker und Musiktheoretiker Charles Rosen, sei der thematische Ausgangspunkt der Bagatellen komplexer, gar reicher als bei größeren Werken; je größer diese, desto simpler, weil es Zeit zur Ausarbeitung gäbe, die Themen; das sei fast die Regel.

Möglicherweise hat den Verleger auch eine Buntheit der Sammlung irritiert. Damit hätte er nicht Unrecht: Mindestens vier Stücke waren, als Beethoven die Sammlung zusammenstellte, nahezu 20 Jahre alt, bei den Nummern 3 und 5 gibt es Datierungsanhalte aufs Jahr 1804, ab Nr. 6 stammen die Stücke aus den Jahren 1820/21, ab Nr.7 waren sie für die *Wiener Pianoforteschule* bestimmt.

Für den Humoristen Beethoven mag jene Buntheit essentiell zu der Spielweise gehört haben, die er sich hier schuf. Welch eine Freude an Überraschungen, jäh umgeleiteten Erwartungen, ungeahnten Belohnungen, welch kokettes Verhältnis zu etablierten Formen, insbesondere der Scherzo-Trio-Folge! So weit irgend möglich, hält Beethoven die Tür zur Improvisation offen, lässt die Musik hier ihren regulären Gang gehen, um dort hineinzustören, verzichtet oft auf dynamische Anweisungen, um anderwärts „*Vivace moderato*“ oder „*innocentemente*“ vorzuschreiben. Zwischen strengem Satz und kadenzierenden Rouladen ist alles vertreten, manchmal, so zwischen Nr. 2 und 3, scheinen motivische Bezüge auf, sind aber nicht wichtig; ob Nr. 10 mit zwölf notierten, zwanzig „*allegamente*“ gespielten Takten ein eigenes Stück oder ein Anhängsel der Nr. 9 sei, bleibt offen, bei Nr. 7 fehlt wenig zum Bilde eines Aufbruchs, der nicht gelingt und wütend verworfen wird.

Wie wichtig immer für op. 119 der Anschein war, zusammengewürfelt zu sein – zur letzten Nummer gehört der Eindruck eines versöhnlichen Epilogs; die choralhaften vier Takte am Ende schließen nachdrücklich genug, um für die gesamte Serie zu gelten.

War es Zufall, dass Beethoven im Jahr 1823, in dem op. 119 erstmals vollständig publiziert worden ist, an den Bagatellen op. 126 zu arbeiten begann? Im Gedränge der damals im Entstehen begriffenen Großwerke – Klaviersonaten, *Diabelli-Variationen*, *Missa solemnis*, *Neunte Sinfonie* – könnte ihm die Beschäftigung mit Werken Luft verschafft haben, die qua Benennung unverbindlich sein sollen, mit denen er schneller zurande kommt. Deutlich setzt er sich im neuen Opus vom vorangegangenen ab: Die einstmalige übliche Sechszahl der Stücke erscheint ebenso wenig zufällig wie die Tatsache, dass die Stücke tonartlich einander näherstehen. So kompensiert er, dass die innerhalb der einzelnen Stücke wirkenden Sprengkräfte insgesamt größer sind als in op. 119, dass jedes auf eigene Weise die Gleichung „*Bagatelle = Kleinigkeit*“ widerlegt.

Als wolle er andererseits die Nähe der Zyklen betonen, erweckt Beethoven mit dem Beginn der ersten Nummer den Eindruck, sie schliesse an Vorangegangenes an – ein „gefällig“ („*compiacevole*“) singendes Menuett, das den Vorder- bzw. Nachsatz der Melodie erst in der Ober-, dann der Unterstimme präsentiert, später umgekehrt. Dazwischen indes geht es zu Bruch; die Musik verbeißt sich in eine Dreitöne-Wendung, spinnt sie fort, fällt aus dem Dreier- in einen Zweiertakt, „weiß“ in einer Fermate nicht „weiter“ und findet nur über eine kadenzierende Schleife zum Thema zurück. Als hätte er Sorge, dass man die Störung überhört, verstärkt Beethoven die angezeigte Wiederholung durch die Anweisung „*La seconda parte due volte*“.

Nicht geringer die Kontraste im zweiten Stück, bis zu Takten gehend, in denen man die Parte der weit oben bzw. unten spielenden Hände kaum zusammen hören kann; später läuft es auf einen Schluss hinaus, der so tut, als sei nichts gewesen. Dergestalt reiht sich Rätsel an Rätsel, Musik, die sich nicht befragen lassen will, wie das, was man gerade hört, mit dem zusammenhänge, was vorangegangen ist; im vierten, längsten Stück (216 Takte; dank angezeigter Wiederholungen realiter noch mehr) eine ruppige Bourrée, verbunden mit einer ad infinitum (zweimal 16 + 34 Takte) gedehnten Bordun-Passage von „*trügender, schauerlicher Einfachheit*“ (Adorno); im folgenden Stück u.a. eine terzenselige C-Dur-Enklave, im letzten eine Melodie, die über Pausen zusammengehört werden will, und die trotz vieler variativer Verzweigungen nie „zu sich“ kommt - und dieses *Andante amabile* von sechs Presto-Takten eingerahmt, die „*zum Rätselhaftesten und Seltsamsten rechnen, was der späte Beethoven hinterließ*“ (Adorno).

PETER GÜLKE



# 2019-2021 RELEASES



**Leonore** (1805 version)  
*Zürcher Sing-Akademie  
& Freiburger Barockorchester*  
René Jacobs, conducting

**Missa Solemnis**  
*RIAS Kammerchor  
Freiburger Barockorchester*  
René Jacobs, conducting

## The Complete Piano Concertos

**Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'**

**Vol. 2: no. 4 & Overtures**

**Vol. 3: nos. 1 & 3**

*Kristian Bezuidenhout, fortepiano  
Freiburger Barockorchester  
Pablo Heras-Casado*

## Piano Concertos

**nos. 4 (new edition) & '6'**  
(transcr. of Violin Concerto)

*Gianluca Cascioli, modern piano  
Ensemble Resonanz, Riccardo Minasi*

## Triple Concerto

**Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)**

*Isabelle Faust, violin  
Jean-Guihen Queyras, cello  
Alexander Melnikov, fortepiano  
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado*

## Symphonies nos. 1 & 2

With **C. P. E. BACH, Symphonies**  
*Akademie für Alte Musik Berlin  
Bernhard Forck, Konzertmeister*

## Symphony no. 3 'Eroica'

With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth*

## Symphonies nos. 4 & 8

With **MÉHUL, Symphony no. 1**  
**CHERUBINI, 'Lodoiska' Overture**  
*Akademie für Alte Musik Berlin  
Bernhard Forck, Konzertmeister*

## Symphony no. 5

With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth*

## Symphony no. 6 'Pastoral'

With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou Grande Simphonie**  
*Akademie für Alte Musik Berlin  
Bernhard Forck, Konzertmeister*

## Symphony no. 7

**Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)**  
*Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz*

## Symphony no. 9 'An die Freude'

**Choral Fantasy for piano\*, choir & orch.**  
*Kristian Bezuidenhout, fortepiano\**  
*Freiburger Barockorchester | Zürcher Sing-Akademie  
Pablo Heras-Casado, conducting*

## 'Ein neuer Weg'

**Piano Sonatas Opp. 31 nos. 1, 2 'The Tempest' & 3**  
**Variations in F op. 34 / 'Eroica' Variations op. 35**  
*Andreas Staier, fortepiano*

## Piano Sonatas

**Vol. 1: Opp. 101, 109 & 111**

**Vol. 2: Opp. 27/2, 31/2 & 57**

*Nikolai Lugansky, piano*

## Bagatelles Opp. 33, 119 & 126

**Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129**  
*Paul Lewis, piano*

## The Complete String Quartets

**Vol. 1: 'Inventions'** (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)

**Vol. 2: 'Revelations'** (nos. 2, 8, 9, 10, 15)

**Vol. 3: 'Apotheosis'** (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)  
*Cuarteto Casals*

## Two Cello Sonatas op. 5

*Raphaël Pidoux, cello  
Tanguy de Williencourt, fortepiano  
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS*

## BOX SETS 2019-2021 REISSUES

### Complete Piano Sonatas & Concertos

**Diabelli Variations**

*Paul Lewis, piano  
BBC Symphony Orchestra  
Jiří Bělohlávek, conducting*

### Chamber Duos & Trios

*Isabelle Faust, violin  
Jean-Guihen Queyras, cello  
Alexander Melnikov, fortepiano*

### Complete Symphonies

**transcribed for piano by FRANZ LISZT**  
*Michel Dalberto, Jean-Claude Penner, Alain Planès,  
Paul Badura-Skoda, Jean-Louis Haguenaier,  
Georges Pludermacher*

## ANDREAS STAIER - A selection from his discography / Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

### Ein neuer Weg

Sonatas nos. 16, 17 & 18 op. 31  
Variations op.34 & Eroica Variations op.35  
2 CD HMM 902327.28

CHOC  
CLASSICA



**Classica** "Andreas Staier emprunte avec brio la nouvelle voie beethovénienne."

**Les Échos** "Le geste impérieux, le ton volontiers désinvolte, [Andreas Staier] démontre comment Beethoven fait éclater le cadre traditionnel de la sonate."

**The Guardian** 'these performances are models of thoughtfulness and insight.'

**Neue Zürcher Zeitung** „Hier wird angedeutet, wie kühn Beethoven ab 1801 denkt. Sein Opus 31 wird zu einem aufregenden Parcours, befreit von schönem Schnörkel : Aggressivität ist im Allegro vivace zu spüren, und im Adagio eilen wir gebannt den Fingern nach, durchhören jeden Lauf, genießen tiefste Basslinien.“

**Rondo** „Von peitschend-nervig über brodelnd bis fesselnd waghalsig nimmt sich Staier die Sonaten-Ecksätze vor... Dass Staier aber auch den innig-himmlichen Ton beherrscht, der von Ferne auf die späten *transzendenten* Sonaten Beethovens verweist, zeigt er etwa im langsamen Satz der *Sturmsonate*.“

**Der Neue Merker** „Andreas Staier ist hier eine Referenzeinspielung geglückt.“



### Violin Sonatas Piano Trios

With Daniel Sepec, violin  
Jean-Guihen Queyras, cello  
2 CD HMG 508398.99

### Diabelli Variations

including variations by Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Kreutzer, Moscheles, Liszt, F. X. W. Mozart, Schubert  
On a fortepiano after Conrad Graf  
CD HMC 902091

JOHANNES BRAHMS

### Sonatas for clarinet & piano op.120 6 Klavierstücke op.118

With Lorenzo Coppola, clarinet  
CD HMC 902187

FRANZ SCHUBERT

### Fantasie in F minor

& other piano duets  
With Alexander Melnikov, fortepiano  
CD HMC 902227



## harmonia mundi, la **B**outique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:  
Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :  
**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : juin 2019, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner

Montage : Martin Sauer et Julian Schwenkner

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustrations : Pieter Claesz, *Nature morte aux instruments de musique* (détail), 1623

Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, photo Bridgeman Images.

Paris, Musée du Louvre, akg-images / VISIOAR

Maquette : Atelier harmonia mundi