

BEETHOVEN

SONATA NO.29 'HAMMERKLAVIER'
BAGATELLES OP.126

NELSON GOERNER

α

MENU

- › TRACKLIST
- › TEXTE FRANÇAIS
- › ENGLISH TEXT
- › DEUTSCHER TEXT



LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

PIANO SONATA NO.29 IN B-FLAT MAJOR, OP.106 'HAMMERKLAVIER'

1	I. ALLEGRO	11'40
2	II. SCHERZO (ASSAI VIVACE – PRESTO – PRESTISSIMO – TEMPO 1)	2'46
3	III. ADAGIO SOSTENUTO	18'01
4	IV. LARGO – ALLEGRO RISOLUTO	12'25

BAGATELLES, OP.126

5	NO.1 IN G MAJOR – ANDANTE CON MOTO CANTABILE E COMPIACEVOLE	2'37
6	NO.2 IN G MINOR – ALLEGRO	2'48
7	NO.3 IN E-FLAT MAJOR – ANDANTE CANTABILE E GRAZIOSO	2'09
8	NO.4 IN B MINOR – PRESTO	3'58
9	NO.5 IN G MAJOR – QUASI ALLEGRETTO	1'57
10	NO.6 IN E-FLAT MAJOR – PRESTO, ANDANTE AMABILE E CON MOTO	4'34

TOTAL TIME: 62'59

NELSON GOERNER PIANO

CON ALCUNE LICENZE PAR CHRISTOPHE GHRISTI

Les œuvres pour piano de Beethoven sont un monde en soi, inépuisable pour l'interprète comme pour l'auditeur. De la première sonate (1795) aux ultimes bagatelles (1825), elles montrent évidemment l'évolution d'un créateur mais aussi une intelligence à l'ouvrage, s'interrogeant et cherchant sans cesse. Beethoven était pianiste, passionné par le piano, enragé du piano, par ses possibilités comme par ses limites. Il y passait des journées entières, à jouer et à chanter. Il aimait improviser et jugeait un musicien justement à cette capacité d'improviser, à ce pouvoir de se laisser traverser par le chant. Ainsi chacune de ses œuvres est-elle d'abord un témoignage intime et concret sur un travail perpétuel, une photographie d'atelier. Si l'on ne pense qu'au piano seul, oubliant la musique de chambre et les œuvres concertantes, Beethoven aura sans cesse cultivé toutes les formes possibles : la sonate, les variations, les pièces libres (bagatelle, fantaisie). À la différence de son contemporain Schubert, il n'a quasiment pas composé pour le piano comme instrument de divertissement ou de société : pas de danses donc, valse ou *ländler*, mais l'essence de la musique sans cesse scrutée, auscultée... Ce travail colossal n'avait pas pour but d'être public : jamais (à une exception près) Beethoven n'entendit ses sonates jouées en concert et encore moins aurait-il eu l'idée de les interpréter lui-même. Pour parler aux hommes de son temps, Beethoven avait la symphonie. Pour la voix solitaire du piano, le temps n'était pas venu.

Comme pour la symphonie ou le quatuor à cordes, c'est de Haydn et de Mozart que Beethoven hérita de la sonate pour piano. D'emblée, il cassa cette forme organique en trois mouvements, vif-lent-vif, en ajoutant un quatrième. Un scherzo, mouvement rapide,

souvent violent ou sarcastique, simplement dansant si le maître est de bonne humeur, fait ainsi écho au mouvement lent, à l'intérieur du grand portique bâti par les deux mouvements extrêmes. Une fois cette forme établie, Beethoven n'eut de cesse de la pousser dans ses retranchements et, de *Clair de lune* en *Appassionata*, de la réfuter à son tour. La sonate opus 106 (1819, Beethoven avait bientôt 50 ans et moins de 10 ans à vivre) est la dernière à conserver cette construction imposante. Avec la sonate opus 101, qui est son annonciatrice, elle nous fait pénétrer dans les mystères et la lumière aveuglante du *dernier* Beethoven. Depuis 1812, il traversait une crise terrible, composant peu et plus que jamais enfermé en lui-même. Les difficultés financières et une santé déplorable le firent songer au suicide. La surdité dominait son existence. Certes, elle ne l'avait pas fermé au son des instruments, à leur timbre ou à leurs couleurs : tout cela, il le connaissait mieux que personne et une fois pour toutes. Elle l'avait soustrait à la communication, l'avait coupé des humains. Au début de 1818, à force de volonté, cette grande âme héroïque retrouva ses forces et c'est d'abord cette vaste sonate, de proportions simplement inouïes, qu'il mit en œuvre. Suivirent bientôt et en parallèle la neuvième symphonie et la *Missa Solemnis*. Déjà ses premières notes la distinguent de toutes les précédentes : un double *forte*, une forêt d'accords impétueux et violents : la rage est revenue, l'énergie indomptable aussi. Les deux admirables premiers mouvements découlent entièrement de cette tonitruante entrée en matière, comme si Beethoven, après ce long silence, laissait d'abord la machine se lancer et examinait son fonctionnement intact et fabuleux. En même temps, dans la jubilation, il recommença son combat avec l'instrument et jaugea un nouveau modèle de pianoforte. À celui-ci, il préféra donner son nom allemand de *Hammerklavier*, clavier à marteaux. Dès les premières secondes, l'instrument est chauffé à blanc et porté à ses limites. Trop de notes, aurait pu s'exclamer Beethoven lui-même. Mais, après tant de silence, comment ne pas s'enivrer de cette profusion ? L'*Adagio sostenuto* va soudain nous emporter dans une autre dimension, un domaine jusque-là inexploré de la musique,

d'où vont naître les dernières sonates et les derniers quatuors. Deux simples notes et voici que s'ouvre devant nous un espace infini, un temple sans limites : un chant qui se déploie et s'envole, une ligne qui semble s'élever toujours plus haut et autour de laquelle viennent s'enrouler d'autres lignes. Rien n'est plus serein et lumineux, détaché de toute douleur terrestre, de tout désir : une vision qui ne se heurte à aucun horizon et que baigne une lumière éternelle. Mais rien d'abstrait pourtant, rien de hiératique et qui refuserait la terre. Au contraire, ce chant d'une hauteur surnaturelle est en même temps d'une profonde humanité, d'une tendresse ineffable. Assurément, c'est un nouveau lieu qu'atteint ici Beethoven, parfois pressenti dans les œuvres antérieures, mais dont il est à présent l'habitant et le maître. Le plus malheureux des hommes a donc en lui ce lieu où il est intouchable et éternel. Au même moment, Goethe, le plus heureux des hommes, nous dit dans *Grenzen der Menschheit* que nous ne sommes rien, que la grande vague du temps nous fait rouler et sombrer. Beethoven lui inflige un démenti cinglant avec la gigantesque fugue du dernier mouvement, construction grandiose et affirmation jubilatoire de la toute-puissance du créateur. Cette fugue à trois voix, au déroulement à la fois complexe et nécessaire, à l'architecture parfaite mais d'une liberté indomptable, recrée tout à coup une harmonie et une algèbre cosmiques, un ciel saturé d'étoiles et de constellations. *Con alcune licenze*, avec quelques libertés, écrit Beethoven au seuil de cette fugue. Et l'on peut imaginer un léger sourire passer au coin de ses lèvres.

Au terme du voyage, la fugue s'achève sur une série d'accords eux aussi double *forte*, comme ceux qui avaient ouvert le premier mouvement. Le nouvel instrument a bravement fait son office et a bien mérité d'associer son nom à cette sonate de tous les extrêmes. En la publiant, Beethoven estimait qu'il faudrait attendre 50 ans pour qu'elle puisse être comprise. Et certes, elle trouva ses premiers défenseurs dans les musiciens qui naissaient presque au même moment qu'elle, Franz Liszt et Clara Schumann. À l'opus 106 succèdent

encore les trois dernières sonates (opus 109-111), trois poèmes d'une imagination et d'un lyrisme sublimes. Un peu plus loin, il y a les *Variations Diabelli* qui, au terme des métamorphoses les plus prodigieuses, retrouvent ce chant profond et stellaire. Plus avant encore, et pour la dernière fois, Beethoven rassemble deux recueils de bagatelles, c'est-à-dire des riens, des bouffonneries. Les six pièces de l'opus 126 se glissent en catimini entre la neuvième et ultime symphonie et le premier des derniers quatuors. Mais l'essence de Beethoven s'y concentre et s'y réfracte : chant immaculé, lignes tracées à la pointe sèche, fantaisie des couleurs et des rythmes... Beethoven considérait que c'était ce qu'il avait fait de mieux dans le genre. Grand ciel bleu. Jamais adieu ne fut plus serein.

CON ALCUNE LICENZE BY CHRISTOPHE GHRISTI

The piano music of Beethoven is a world in itself – inexhaustible for both performer and listener. From his first Sonata of 1795 to the final Bagatelles written thirty years later, his piano works show clearly the evolution of their creator, and of the intellect at work in their crafting: a mind forever pondering, inquiring, speculating. Beethoven was himself a pianist, passionate about the piano and its possibilities, infuriated by its limitations. He often spent the whole day at the piano, playing and singing. He loved improvising, and judged any other musician by this skill in improvisation, this ability to channel the power of song. Consequently, each of his works is first and foremost an intimate, tangible testimony of a perpetual work in progress, a photo of his workshop. In his body of work for piano solo – leaving aside his chamber music and concertos – Beethoven ceaselessly explored all the possible forms: sonatas, variations, and pieces in free form (the bagatelles and fantasies). Unlike his contemporary Schubert, he almost never treated the piano as an instrument of social amusement, so there are no waltzes or *Ländler*: just the quintessence of music unceasingly examined, probed and tested . . . This mountain of work was not intended for a public hearing: with only one exception, Beethoven never heard his piano sonatas played in recital, and still less would he have ever considered performing them himself. It was in his symphonies that Beethoven spoke to the men and women of his era. For the solitary voice of the piano, the time had not yet come.

As with the symphony and string quartet, it was from Haydn and Mozart that Beethoven inherited the piano sonata. Right from the start he appropriated the organic three-movement form of fast-slow-fast, while adding a fourth. A swiftly moving scherzo, often savage or sarcastic, or just simply dancing along if the master is in a good mood, becomes

a pendant to the slow movement: together they fill the space within the grand portico archway of the two outer movements. Having once established this overall scheme, Beethoven never stopped pushing it to its limits, even – between the *Moonlight* and the *Appassionata* Sonatas – actually overriding it. The Sonata Op.106 of 1819 – Beethoven was now nearly fifty, and had less than ten years left to live – is the last of the sonatas to preserve this monumental four-movement structure. With the Sonata Op.101, its precursor, it ushers us into the mysteries – and the blinding light – of Beethoven's late period. Since 1812 he had undergone a horrendous crisis, composing very little, and more enclosed within himself than ever. His financial difficulties and his dreadful state of health turned his thoughts towards suicide. His existence was dominated by his profound deafness. True, it had not cut him off from instrumental sounds and colours: for he knew them better than anyone else, and would never lose them. But his deafness prevented him from communicating, cutting him off from human company. At the beginning of 1818, by sheer strength of will, his towering, heroic spirit regained its powers, and the first of the works he set in motion was this massive Sonata, cast in previously unheard-of proportions. The Ninth Symphony and the *Missa Solemnis* followed, worked on in parallel with the Sonata. Its opening notes distinguish it from all the preceding sonatas: a fortissimo forest of violently impetuous chords. His rage has come on him once again, and his indomitable energy. The first two astonishing movements unfold entirely from that thundering opening, as if after this long silence Beethoven was letting the instrument off the leash, and was studying its workings, still intact, still to be marvelled at. At the same time, in his jubilation he began once more his battle with the instrument, trying out a new type of piano, for which he preferred the German name *Hammerklavier* – 'hammer-operated keyboard'. From the first few notes the instrument becomes white hot, pushed to its limits. 'Too many notes!' Beethoven himself might well have exclaimed – though after such a long silence, he must surely have felt intoxicated by this musical outpouring. The following

Adagio sostenuto suddenly transports us into another dimension, a hitherto unexplored musical realm that will see the birth of his last sonatas and string quartets. Just two simple notes, and an infinite space opens up before us, a vast, limitless temple: a singing that unfolds and takes flight, a musical line that seems to rise higher and higher, until other lines come to entwine themselves in it. Nothing could be more serene or luminous, more detached from all earthly pain, from all desire: a vision unconfined by any horizon, bathed in eternal light – but not at all abstract or esoteric, nor removed from reality. On the contrary, this supernaturally lofty cantilena also has a profound humanity, an inexpressible tenderness. This is certainly new territory for Beethoven, sometimes sensed in his previous works, but now he inhabits it, as its master. He, the unhappiest of men, now finds inside himself this place that is untouchable and eternal. At the same moment Goethe, the very happiest of men, tells us in his poem *Grenzen der Menschheit* that we are nothing, that the great wave of time rolls over us and obliterates us. Beethoven utterly refutes him in the gigantic fugue of the finale, with its awe-inspiring construction, and its joyful celebration of the composer's supreme creative power. This three-voiced fugue unfurls in a way that is both complex but imperative, perfect in its architecture but indomitably free, instantly creating a sense of cosmic, mathematical harmony, and a sky brimming with stars and constellations. *Con alcune licenze* – 'With some degree of freedom', writes Beethoven at the opening of this fugue – and one can imagine a slight smile touching the corners of his lips.

At the end of the journey, the fugue culminates in a series of fortissimo chords – like those that opened the first movement. The new instrument has done its duty valiantly, well deserving to link its name with this sonata of extreme extremes. When publishing it, Beethoven estimated that it would need to wait fifty years to be understood. And indeed it was to find its first champions among artists who were born around the same time as the

work itself: Franz Liszt and Clara Schumann. Op.106 is followed by the last three sonatas (Op.109-111) – three poems of sublime lyricism and invention. A little later come the *Diabelli Variations*, which after the most elaborate series of transformations find their way back to that profound, star-clustered cantilena. Later still, Beethoven puts together his last two sets of Bagatelles: whimsical trifles, playthings. The six miniatures of Op.126 glide stealthily between the Ninth – his last symphony – and the first of his late string quartets. But here Beethoven's essence is concentrated and reflected in itself: a pure vocal song, lines traced like the needlepoint of an engraving, a fantasy of colours and rhythms ... Beethoven himself considered them his best work in this genre. An immense, blue sky stretches out before us – never was a farewell more serene than this.

CON ALCUNE LICENZE VON CHRISTOPHE GHRISTI

Beethovens Klavierwerke sind eine Welt für sich, für den Interpreten wie den Zuhörer unerschöpflich. Von der ersten Sonate (1795) bis zu den letzten Bagatellen (1825) zeugen sie natürlich von der Entwicklung eines Komponisten, aber auch von einer Intelligenz am Werk, unablässig sich hinterfragend und suchend. Beethoven war ein Pianist, der dem Klavier leidenschaftlich verfallen und von seinen Möglichkeiten wie von seinen Grenzen besessen war. Er verbrachte ganze Tage am Klavier, spielte, sang. Er liebte es, zu improvisieren und beurteilte einen Musiker nach seinem Talent zur Improvisation, nach jener Gabe, sich vom Gesang durchdringen zu lassen. Und so ist jedes seiner Werke in erster Linie ein intimes und konkretes Zeugnis eines immerwährenden Schaffens, eine Momentaufnahme. Betrachtet man nur die Klavierwerke und lässt Kammermusik und Konzertwerke außen vor, so kultivierte Beethoven beharrlich sämtliche Formen: Sonaten, Variationen, freie Stücke (Bagatellen, Fantasien). Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Schubert komponierte er so gut wie nie für das Klavier als Unterhaltungs- oder Gesellschaftsinstrument; keine Tänze folglich, weder Walzer noch Ländler, sondern vielmehr eine fortwährende eingehende Untersuchung des Wesens der Musik ... Diese kolossale Arbeit war nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Nie (von einer Ausnahme abgesehen) beabsichtigte Beethoven eine Konzertaufführung seiner Sonaten, und noch weniger wäre es ihm in den Sinn gekommen, sie selbst vor Publikum zu interpretieren. Um zu den Menschen seiner Zeit zu sprechen, hatte Beethoven die Sinfonie. Für die einsame Stimme des Klaviers war es noch zu früh.

Wie bei der Sinfonie und dem Streichquartett trat Beethoven auch bei der Klaviersonate das Erbe von Haydn und Mozart an. Ohne Weiteres brach er die organische Form in drei Sätze,

schnell-langsam-schnell, und fügte einen vierten Satz hinzu: ein Scherzo, ein oft heftiger oder sarkastischer, wenn der Maestro bei guter Laune war, allenfalls tänzerischer schneller Satz, der innerhalb des großen von den beiden Randsätzen gespannten Bogens ein Echo zu dem langsamen Satz bildet. Nachdem Beethoven diese Form etabliert hatte, trieb er sie unablässig an ihre Grenzen, um sie später – sei es in der *Mondscheinsonate* oder in der *Appassionata* – wieder aufzugeben. Die Sonate op. 106 (1819, Beethoven ist fast 50 Jahre alt; ihm bleiben weniger als zehn Jahre zu leben) ist die letzte, die diese imposante Form beibehält. Mit der sie ankündigenden Sonate op. 101 gibt sie Zugang zu den Mysterien und das gleißende Licht des *späten* Beethoven. Seit 1812 machte dieser eine furchtbare Lebenskrise durch. Er komponierte wenig und war mehr denn je in sich gefangen. Angesichts finanzieller Schwierigkeiten und eines desolaten Gesundheitszustands dachte er gar an Selbstmord. Sein Leben war von der Taubheit beherrscht. Zwar hatte diese ihm nicht den Klang der Instrumente, ihre Stimmen, ihre Farben nehmen können: All dies kannte er besser als irgendein anderer und ein für allemal. Doch sie hatte ihn der Kommunikation entzogen, hatte ihn von den Menschen abgeschnitten. Dank seines eisernen Willens kam Beethoven, diese große heroische Seele, Anfang 1818 wieder zu Kräften, und diese Sonate von schier unerhörtem Ausmaß war die erste, die er nach langer Schaffenspause in Angriff nahm. Bald folgten parallel die neunte Sinfonie und *Missa Solemnis*. Bereits die ersten Noten der Sonate, ein Wald aus ungestümen, wuchtigen *fortissimo*-Akkorden, unterscheiden sie von allen vorangegangenen: Die Raserei und die unzählbare Energie sind zurückgekehrt. Die beiden bemerkenswerten ersten Sätze leiten sich gänzlich aus diesem grandiosen Auftakt her, so als hätte Beethoven nach der langen Stille die Maschine erst wieder anspringen lassen, um nun ihr einwandfreies und fabelhaftes Funktionieren in Augenschein zu nehmen. Gleichzeitig nimmt er jubilierend seinen Kampf mit dem Instrument wieder auf und justiert ein neues Pianoforte-Modell. Dieses nennt er vorzugsweise bei seinem deutschen Namen: Hammerklavier. Bereits in

den ersten Sekunden der Sonate wird das Instrument heißgespielt. ‚Zu viele Noten‘, hätte Beethoven höchstpersönlich ausrufen können. Doch wie sollte man sich nach so langer Stille nicht an dieser Überfülle ergötzen? Das *Adagio sostenuto* trägt uns plötzlich in eine andere Dimension fort, in eine bis dahin unerforschte musikalische Sphäre, aus der die letzten Sonaten und Quartette entspringen werden. Mit zwei einfachen Noten eröffnet sich vor uns ein unendlicher Raum, ein grenzenloser Tempel: ein Gesang, der sich entfaltet und davonfliegt, eine Linie, die immer höher zu steigen scheint und um die herum sich andere Linien entwickeln. Nichts auf der Welt ist heiterer und leuchtender, frei von allem irdischen Schmerz, von Verlangen. Diese Vision stößt sich an keinem Horizont und ist in ewiges Licht getaucht. Und doch ist da nichts Abstraktes, nichts Sakrales, nichts, das die Erde verneinen würde. Im Gegenteil, dieser Gesang von übernatürlicher Höhe birgt gleichzeitig eine tiefe Menschlichkeit und unfassbare Zärtlichkeit in sich. Beethoven gelangt hier in der Tat an einen neuen Ort, der in den vorangegangenen Werken bereits anklang und dessen Bewohner und Herr er nunmehr ist. Der unglücklichste aller Menschen besitzt in seinem Inneren diesen Ort, wo er unantastbar und ewig ist. Zur gleichen Zeit bekräftigt Goethe, der glücklichste aller Menschen, in *Grenzen der Menschheit*, dass wir nichts sind, dass die große Welle der Zeit uns verschlingt und untergehen lässt. Dem stellt Beethoven mit der gigantischen Fuge des letzten Satzes, dieser grandiosen Konstruktion und jubelnden Bekräftigung der schöpferischen Allmacht des Komponisten, ein scharfes Dementi entgegen. Diese dreistimmige Fuge von komplexem und gleichzeitig unumgänglichem Verlauf, von perfekter Architektur und doch unbändiger Freiheit, erschafft plötzlich eine kosmische Harmonie und Algebra, ein stern- und sternbildübersätes Himmelsgewölbe neu. *Con alcune Licenze*, mit einigen Freiheiten, schreibt Beethoven am Übergang zu dieser Fuge. Und man mag sich vorstellen, wie ein leichtes Lächeln über seine Mundwinkel huscht.

Die Fuge schließt am Ende dieser Reise mit einer Reihe von *fortissimo*-Akkorden, wie jene, die den ersten Satz eröffnet hatten. Das neue Instrument hat seine Arbeit aufrichtig getan und hat es redlich verdient, dass sein Name künftig mit dieser alle Extreme vereinenden Sonate verknüpft wird. Bei ihrer Veröffentlichung schätzte Beethoven, dass man 50 Jahre warten werden müsse, um sie verstehen zu können. Und in der Tat fand sie ihre ersten Verfechter in Musikern, die fast zeitgleich mit ihr das Licht der Welt erblickt hatten: Franz Liszt und Clara Schumann. Dem Opus 106 folgen die drei letzten Sonaten (op. 109–111), drei Gedichte von sublimer Vorstellungskraft und Lyrik. Anschließend entstehen die *Diabelli-Variationen*, die nach den außergewöhnlichsten Verwandlungen zu diesem tiefgründigen stellaren Gesang zurückfinden. Später dann, und zum letzten Mal, stellt Beethoven zwei Bagatellensammlungen, d.h. Belanglosigkeiten, Possen, zusammen. Die sechs Stücke des Opus 126 reihen sich unauffällig zwischen die neunte und letzte Sinfonie und das erste seiner letzten Quartette ein. Beethovens Wesen sammelt und bricht sich hier: unbefleckter Gesang, präzise gezeichnete Linien, fantasievolle Farben und Rhythmen ... Beethoven meinte, dies sei das Beste gewesen, das er in dieser Gattung je hervorgebracht hat. Strahlend blauer Himmel. Nie war ein Abschied so friedlich.

RECORDED FROM 19 TO 25 MAY 2015
AT TELDEX STUDIO, BERLIN

FRANCK JAFFRÈS (UNIK ACCESS) RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING
MICHEL BRANDJES PIANO TUNING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION
KATRIN HEYDENREICH GERMAN TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE & GAËLLE LÖCHNER GRAPHIC DESIGN
MARCO BORGGREVE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
PAULINE PUJOL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR



