

CHANDOS

LOUIS LORTIE plays
BEETHOVEN
Complete Piano Sonatas



Ludwig van Beethoven, 1824

Drawing by Johann Stefan Decker (1784 – 1844) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Complete Piano Sonatas

COMPACT DISC ONE

Piano Sonata No. 1, Op. 2 No. 1 **20:52**
in F minor • in f-Moll • en fa mineur

- | | | |
|----------|------------------------------|------|
| 1 | I Allegro | 6:02 |
| 2 | II Adagio | 4:28 |
| 3 | III Menuetto. Allegro – Trio | 3:20 |
| 4 | IV Prestissimo | 6:53 |

Piano Sonata No. 2, Op. 2 No. 2 **24:27**
in A major • in A-Dur • en la majeur

- | | | |
|----------|--------------------------------|------|
| 5 | I Allegro vivace | 7:06 |
| 6 | II Largo appassionato | 7:16 |
| 7 | III Scherzo. Allegretto – Trio | 3:23 |
| 8 | IV Rondo. Grazioso | 6:32 |

Piano Sonata No. 3, Op. 2 No. 3 **25:41**
in C major • in C-Dur • en ut majeur

- | | | |
|-----------|-----------------------------|------|
| 9 | I Allegro con brio | 9:51 |
| 10 | II Adagio | 7:10 |
| 11 | III Scherzo. Allegro – Trio | 3:12 |
| 12 | IV Allegro assai | 5:19 |

	Piano Sonata, Op. 6*	5:54
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	for piano four hands	
13	I Allegro molto	2:49
14	II Rondo. Moderato	3:02
	TT 77:22	

COMPACT DISC TWO

	Piano Sonata No. 5, Op. 10 No. 1	17:52
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
1	I Allegro molto e con brio	5:45
2	II Adagio molto	7:45
3	III Finale. Prestissimo	4:17
	Piano Sonata No. 6, Op. 10 No. 2	14:49
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
4	I Allegro	7:37
5	II Allegretto	3:40
6	III Presto	3:29

	Piano Sonata No. 7, Op. 10 No. 3	23:30
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
7	I Presto	6:26
8	II Largo e mesto	10:26
9	III Menuetto. Allegro – Trio – Menuetto	2:39
10	IV Rondo. Allegro	3:55

	Piano Sonata No. 8, Op. 13 ‘Pathétique’	18:28
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
11	I Grave – Allegro di molto e con brio	9:10
12	II Adagio cantabile	4:49
13	III Rondo. Allegro	4:29
	TT 75:00	

COMPACT DISC THREE

	Piano Sonata No. 9, Op. 14 No. 1	13:27
	in E major • in E-Dur • en mi majeur	
1	I Allegro	6:50
2	II Allegretto – Maggiore – Allegretto	3:12
3	III Rondo. Allegro comodo	3:25

	Piano Sonata No. 10, Op. 14 No. 2	15:27
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
4	I Allegro	6:54
5	II Andante	5:07
6	III Scherzo. Allegro assai	3:21
	Piano Sonata No. 11, Op. 22	26:59
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
7	I Allegro con brio	7:34
8	II Adagio con molta espressione	8:48
9	III Minuetto	3:46
10	IV Rondo. Allegretto	6:49
	Piano Sonata No. 12, Op. 26	20:11
	in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	
11	I Andante con variazioni	8:03
12	II Scherzo. Allegro molto	2:59
13	III Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso andante	6:12
14	IV Allegro	2:57
	TT 76:33	

COMPACT DISC FOUR

Piano Sonata No. 13 ‘quasi una fantasia’, Op. 27 No. 1 17:20
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I Andante – Allegro – Andante – | 5:20 |
| [2] | II Allegro molto e vivace – | 2:22 |
| [3] | III Adagio con espressione – | 3:33 |
| [4] | IV Allegro vivace – Adagio con espressione – Presto | 6:02 |

**Piano Sonata No. 14 ‘quasi una fantasia’,
Op. 27 No. 2 ‘Moonlight’** 17:09
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur

- | | | |
|-----|----------------------|------|
| [5] | I Adagio sostenuto – | 7:22 |
| [6] | II Allegretto | 2:16 |
| [7] | III Presto agitato | 7:29 |

Piano Sonata No. 15, Op. 28 ‘Pastoral’ 25:40
in D major • in D-Dur • en ré majeur

- | | | |
|------|---------------------------------|-------|
| [8] | I Allegro | 10:46 |
| [9] | II Andante | 7:09 |
| [10] | III Scherzo. Allegro vivace | 2:18 |
| [11] | IV Rondo. Allegro ma non troppo | 5:24 |

TT 60:21

COMPACT DISC FIVE

Piano Sonata No. 16, Op. 31 No. 1

22:56

in G major • in G-Dur • en sol majeur

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | I Allegro vivace | 4:45 |
| 2 | II Adagio grazioso | 11:17 |
| 3 | III Rondo. Allegretto – Adagio – Presto | 6:53 |

Piano Sonata No. 17, Op. 31 No. 2 ‘Tempest’

25:22

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

- | | | |
|----------|-------------------|------|
| 4 | I Largo – Allegro | 9:54 |
| 5 | II Adagio | 8:10 |
| 6 | III Allegretto | 7:16 |

Piano Sonata No. 18, Op. 31 No. 3

22:28

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | |
|-----------|--|------|
| 7 | I Allegro | 8:16 |
| 8 | II Scherzo. Allegretto vivace | 4:59 |
| 9 | III Menuetto. Moderato e grazioso – Trio | 4:29 |
| 10 | IV Presto con fuoco | 4:42 |

TT 71:00

COMPACT DISC SIX

Piano Sonata No. 4, Op. 7 29:58
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | | |
|---|-----|-----------------------------------|------|
| 1 | I | Allegro molto e con brio | 8:46 |
| 2 | II | Largo, con gran espressione | 8:52 |
| 3 | III | Allegro – Minore – Allegro | 5:11 |
| 4 | IV | Rondo. Poco allegretto e grazioso | 7:00 |

Piano Sonata No. 19, Op. 49 No. 1 7:32
in G minor • in g-Moll • en sol mineur

- | | | | |
|---|----|----------------|------|
| 5 | I | Andante | 4:04 |
| 6 | II | Rondo. Allegro | 3:28 |

Piano Sonata No. 20, Op. 49 No. 2 8:54
in G major • in G-Dur • en sol majeur

- | | | | |
|---|----|------------------------|------|
| 7 | I | Allegro, ma non troppo | 4:53 |
| 8 | II | Tempo di menuetto | 3:58 |

Piano Sonata No. 21, Op. 53 'Waldstein' 24:26
in C major • in C-Dur • en ut majeur

- | | | | |
|----|-----|-------------------------------|-------|
| 9 | I | Allegro con brio | 11:02 |
| 10 | II | Introduzione. Allegro molto – | 3:56 |
| 11 | III | Rondo. Allegretto moderato | 9:25 |

TT 71:18

COMPACT DISC SEVEN

Piano Sonata No. 22, Op. 54[†]

11:21

in F major • in F-Dur • en fa majeur

- | | | | |
|-----|----|--------------------------|------|
| [1] | I | In tempo d'un menuetto | 5:50 |
| [2] | II | Allegretto – Più allegro | 5:31 |

Piano Sonata No. 23, Op. 57 'Appassionata'[†]

26:13

in F minor • in f-Moll • en fa mineur

- | | | | |
|-----|-----|--------------------------------|-------|
| [3] | I | Allegro assai – Più allegro | 10:39 |
| [4] | II | Andante con moto – | 7:12 |
| [5] | III | Allegro ma non troppo – Presto | 8:21 |

Piano Sonata No. 24, Op. 78[†]

10:13

in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur

- | | | | |
|-----|----|--|------|
| [6] | I | Adagio cantabile – Allegro ma non troppo | 7:12 |
| [7] | II | Allegro vivace | 3:02 |

Piano Sonata No. 25, Op. 79[†]

9:47

in G major • in G-Dur • en sol majeur

- | | | | |
|------|-----|---------------------|------|
| [8] | I | Presto alla tedesca | 4:44 |
| [9] | II | Andante | 2:54 |
| [10] | III | Vivace | 2:08 |

	Piano Sonata No. 26, Op. 81a ‘Les Adieux’	18:12
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
[11]	I Das Lebewohl. Adagio – Allegro	7:25
[12]	II Abwesenheit. Andante espressivo	3:55
[13]	III Das Wiedersehen. Vivacissimamente	6:49
	TT 76:20	

COMPACT DISC EIGHT

	Piano Sonata No. 27, Op. 90[†]	13:20
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
[1]	I Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck	5:20
[2]	II Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen	8:02

	Piano Sonata No. 28, Op. 101	20:24
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
[3]	I Allegretto ma non troppo –	3:55
[4]	II Vivace alla marcia –	6:09
[5]	III Adagio ma non troppo, con affetto – Tempo del primo pezzo – Presto –	3:00
[6]	IV Allegro	7:20

	Piano Sonata No. 29, Op. 106 ‘Hammerklavier’	43:22
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
[7]	I Allegro	10:56
[8]	II Scherzo. Assai vivace – Presto – Tempo I	2:37
[9]	III Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento	17:20
[10]	IV Largo – Allegro risoluto	12:19
	TT 76:22	

COMPACT DISC NINE

	Piano Sonata No. 30, Op. 109†	18:39
	in E major • in E-Dur • en mi majeur	
[1]	I Vivace ma non troppo – Adagio espressivo – Tempo I – Adagio espressivo – Tempo I –	3:52
[2]	II Prestissimo	2:27
[3]	III Tema. Gesangvoll, mit innigster Empfindung –	2:11
[4]	Variazione I. Molto espressivo –	1:40
[5]	Variazione II. Leggiermente –	1:23
[6]	Variazione III. Allegro vivace –	0:25
[7]	Variazione IV. Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema –	2:14
[8]	Variazione V. Allegro, ma non troppo –	0:48
[9]	Variazione VI. Tempo I del tema. Cantabile	3:37

	Piano Sonata No. 31, Op. 110[†]	20:00
	in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	
10	I Moderato cantabile molto espressivo	6:24
11	II Allegro molto –	2:06
12	Adagio ma non troppo –	1:43
13	III Adagio ma non troppo – Arioso dolente –	2:37
14	Fuga. Allegro ma non troppo –	2:21
15	L'istesso tempo di Arioso –	2:46
16	L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente – Meno allegro – Tempo I	2:00
	Piano Sonata No. 32, Op. 111[†]	28:38
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
17	I Maestoso – Allegro con brio ed appassionato	8:57
18	II Arietta. Adagio molto semplice e cantabile –	2:57
19	[Variazione I] –	2:22
20	[Variazione II.] L'istesso tempo –	2:09
21	[Variazione III.] L'istesso tempo –	2:05
22	[Variazione IV] –	4:53
23	[Variazione V]	5:10
	TT 67:37	

Louis Lortie piano

with

Hélène Mercier piano*

[†]newly recorded, not previously released

Beethoven: Complete Piano Sonatas

Sonata No. 1 in F minor, Op. 2 No. 1 by Bryce Morrison

Beethoven's thirty-two piano sonatas rank high among music's indispensables. Not for nothing are they known as the New Testament of the keyboard, a tribute to their unique range and resourcefulness. Their continuous advance from early brio through earthly travail and desolation to a form of spiritual transcendence commences with the three Opus 2 sonatas, Beethoven's first mature essays in the form and a far cry from mere apprentice works. Indeed, few composers could have launched the greatest succession of all piano sonatas with greater assurance. Looking ahead to later brilliance and complexity, the Opus 2 sonatas are also entirely self-sufficient.

No. 1 in F minor was completed in 1795 and like its two companions was dedicated to Beethoven's teacher Joseph Haydn. Any suggestion of polite deference or homage, however, is pushed aside with masterly aplomb. At twenty-five, Beethoven was already alert to the wind of change, to the tremor of the French Revolution, and

gratefully seized opportunities afforded by the new liberalism or the dawn of romanticism. Formally there are few features of this sonata that would have alarmed Haydn or Mozart, but the content is wholly new. If Op. 2 No. 3 is Beethoven's 'little Waldstein' then this is surely the 'little Appassionata', composed in the same key and already prophetic of things to come. Taut, nervously clinched phrases, an 'orchestral' treatment of the keyboard (you can almost hear the violas in bar 23), an already characteristically gruff minuet-*cum*-scherzo, and a final storm-scape (with a contrasted central melody of an altogether sunnier disposition) – these things are already defiantly different. The pensive trio of the Minuet, in which flowing quavers blossom into double notes, is an embryonic form of an idea that later came to fruition in the finale of Opus 101, and the finale, too, is prophetic of the whirlwinds that conclude both the *Moonlight* and *Appassionata* sonatas (elemental forces that led in turn to such eerie and romantic consequences as the finales of Schubert's F minor Sonata, D 625 and Chopin's B flat minor Sonata). The *Adagio*, a

true oasis of calm, may derive from the earlier Third Piano Quartet but already glows with an unusual decorative eloquence and forms an essential part of Beethoven's ambitious four-movement plan.

© Bryce Morrison

**Sonata No. 2 in A major, Op. 2 No. 2
by Bryce Morrison**

The Second Sonata in A major is as bright and luxuriant as No. 1 is dour and economical. Striding forward with ever-increasing confidence, Beethoven now turns his attention to performance as well as composition, offering an impish array of surprises and a minefield for technically unequipped pianists. Beethoven's greater ambition manifests itself not only in the work's length but also in music's audacity. Who would have thought that the opening frisky and compact idea would evolve into the dramatic exchange half way through the exposition, or foresee a second subject so alive with enharmonic twists to its intricate argument? The grandly entitled *Largo appassionato*, too, suggests the constant expansion of Beethoven's mind and is very much the heart, if not the still centre, of this sonata.

The opening march with its reminder of horns and a pizzicato bass has a breadth and solemnity later transformed with organ-like splendour into minor key majesty before a gently decorated version and a graceful departure. For his third movement Beethoven replaces the traditional Minuet with a Scherzo of teasing wit and vivacity, though with enough minor key contrast (notably in the urgent trio) to convey all of his characteristic tension and power. Beethoven's changeable and often irascible nature is also present in the finale's central storm, a tartly rhythmic and energised idea that retreats like receding thunder before a return to the principal Rondo. A true *Grazioso*, this unfolds with a leisurely Schubertian ease, embellished with widely circling leaps and much scintillating tracery.

© Bryce Morrison

**Sonata No. 3 in C major, Op. 2 No. 3
by Bryce Morrison**

To an even greater extent than Op. 2 No. 2, Op. 2 No. 3 is the virtuoso's darling as well as the *bête noir* of other, less fluent or richly endowed pianists. A first entry in thirds, rapid staccato chords, semi-quaver passage work, and even a first movement cadenza –

initially sombre, then sparkling – all suggest the tireless range and resource behind Beethoven's fleetness and activity. And when such features are no less tirelessly illuminated by humour and the acme of structural or architectural clarity, the full scale of Beethoven's revolutionary advance becomes apparent. The elements of Mozart's and more particularly Haydn's style are still evident but Beethoven is already breaking his ties with classical precedent, and in his desire to roam freely he undoubtedly heralds a new age.

Brilliance is unquestionably the key-note of the opening *Allegro con brio*, and it is part of his genius that Beethoven can make the most straightforward broken octaves and arpeggios sound so novel and regal, 'the rattling of the dishes at a royal feast', to quote Wagner. The *Adagio*, alternately pensive and dramatic, also possesses an altogether new range of colours and ideas while the Scherzo is truly jocular, glinting with fugal possibilities before briefly developed, syncopated off-beat chording or musical hiccoughs. The rapid arpeggios of the trio give added virtuoso emphasis before they suddenly evaporate and we are once more back in the whimsical Scherzo before a terse coda, in which the music seems to disappear, so to speak, up the composer's sleeve. The finale is the most dazzling of all,

though its impetus is briefly contrasted by a *dolce* chorale, an elaborate chain of trills and a coda at first hesitant and then finally exultant. To call this sonata 'the little Waldstein' is perhaps to underestimate its supreme confidence and individuality.

© Bryce Morrison

Sonata in D major, Op. 6 by Beryl Chempin

Beethoven did not attach great importance to duets, and all his piano duets were written for four hands at one keyboard. The Sonata in D major, Op. 6 appeared in 1797, and is a miniature in two brief movements, but already bears unmistakable characteristics: the 'fate knocking at the door' motif of the Fifth Symphony, the elan of the added swirl-up of the triplets before a later appearance of the motif, and the *sforzando* markings interrupting the cantabile of the second subject.

The opening gesture, arresting from the first four notes, is in unison and heard in four different octaves. But even though it also knocks on the door of minor keys, there are no sinister undertones, and this short lively movement bustles along happily. The innocent-sounding rondo has a beautiful

variety of texture. The popularity of this duet in Beethoven's time is borne out by the many reprints that were made.

© Beryl Chempin

Sonata No. 4 in E flat major, Op. 7

by Bryce Morrison

Beethoven's early keyboard style is distinguished by an impish disregard for convention or propriety. Or, put another and more radical way, musical conventions are set up or retained so that they can be turned topsy-turvy. The same could, of course, be said of Haydn's sonatas, yet already in his Opus 7 and Opus 14 sonatas Beethoven exhibits a range of experience unknown to even his most audacious predecessors. The relative neglect of all three sonatas is possibly accounted for by their major keys (the public has always shown a preference for what E.M. Forster called 'Beethoven's C minor of life,' easily equating drama with profundity), keys which forget the storms of the first, F minor Sonata and recall, instead, the optimism and brio of Op. 2 Nos 2 and 3 in A major and C major.

Opus 7 is among the grandest of Beethoven's early sonatas. The propulsive repeated note opening, later turned into

thunderous chording, looks ahead to the muscular energy of the more familiar, middle period *Waldstein*, and the entire sonata is both a poet's and virtuoso's paradise. Ideas are presented precisely and tumultuously, forever ready for offshoots and elaboration, and the first section's syncopated rounding-off is wholly typical of Beethoven's early swashbuckling assurance.

Largo, con gran espressione is how Beethoven describes his second movement and his writing is, indeed, profound and expansive, achieving at times a near operatic eloquence. Short phrases are contrasted, within a mere five lines, with a richly expressive theme (*sempre tenuto*) with pizzicato accompaniment, and later still, austere octaves and flickering *pianissimo* grace notes imply a true sense of dialogue of sternness and contrition. The return of the movement's opening gravity, particularly when enlivened with a dissonance that must have startled Beethoven's contemporaries, is sufficiently breathtaking and intense to suggest that Merlin himself, or some other magically endowed seer, had spoken. The Opus 7 *Largo* is surely among Beethoven's boldest early adventures.

The following *Allegro* has an almost Schubertian lilt (though the manner is

uniquely Beethoven's), its opening serenity momentarily checked by unease, and later truly menaced by an equestrian *Minore*, an unambiguously dark note. The final Rondo, on the other hand, positively gleams with good humour, though even here Beethoven gives us a central storm of an imposing strength and insistence. The transformation of this material in the closing pages, of stress into relaxation, is not only ingenious but deeply satisfying, particularly when emphasised by such a leisurely unfurling of material. In Opus 7 Beethoven allows himself an almost 'heavenly length', a Schubertian generosity and a genial alternative to his more customary terseness and cogency of expression.

© Bryce Morrison

Sonata No. 5 in C minor, Op. 10 No. 1 by Bryce Morrison

Beethoven's three Opus 10 piano sonatas were sketched and developed between 1796 and 1798. And, with one foot firmly in the eighteenth century and the other in the nineteenth, Beethoven bridged the gap between formal classical elegance and an altogether newer, more exploratory romanticism. Here, public and accessible

utterance becomes private and increasingly individual, a far cry from accepted taste or convention. Few composers have declared themselves more uncompromisingly or audaciously.

At the same time, such exuberance was clouded as early as 1796 by the trauma of possible deafness, the cruellest of all fates for a composer, and it is easy to hear in the early sonatas an exultance and euphoria countered by sudden introspection and foreboding. The *Largo* from the D major, in particular, shows a dramatic change from the rich solace of the C minor Sonata's *Adagio* or the subtle, Schubertian ambiguity of the F major Sonata's central *Allegretto*, to a truly desolating sense of tragedy.

The C minor Sonata was composed in 1798 and its three movements not only suggest a novel departure from the four-movement scheme of Viennese tradition, but an increased sense of energy and compression. The opening (later echoed with true romantic desperation in the *Pathétique* Sonata, Op. 13) is written very much in what E.M. Forster was fond of calling 'Beethoven's C minor of life', a pioneering rather than tentative confrontation with the darker side of experience. The rapidly uncoiling start and constant play of cross-accentuation and chromaticism proved disconcerting for

Beethoven's first listeners, even those used to the imaginative daring of Mozart's C minor Sonata, KV 475, a work much admired by Beethoven. In extreme contrast, the *Adagio* is as ornate as the opening *Allegro* is terse and angular, the grave melodic line interrupted by dramatic interjections and florid embellishments already prophetic of Chopin. Such increasing depth is sounded only to be abruptly erased in the Finale's *Prestissimo* chase. This minor key race of events unites seemingly incongruous ideas, and the use of high-flying figuration and *tremolandi* are a reminder of Beethoven's early virtuoso ambitions. The final sputtering out of such energy is a further surprise and is set in deliberate opposition to the decisive and *fortissimo* end of the opening *Allegro*.

© Bryce Morrison

Sonata No. 6 in F major, Op. 10 No. 2
by Bryce Morrison

The notably sunny F major opening for the second of Beethoven's Opus 10 sonatas is a far cry from such alternately dour and explosive life, a reminder perhaps that Beethoven, like George Herbert, can be 'the poet of our inner weather', forever unpredictable. Yet the coruscating wit of Beethoven is underlined

by a rambunctious humour suggesting not only his debt to Haydn, but an unmistakable strength of purpose. Beethoven rarely allows you to forget his steel hand in his velvet glove. The central *Allegretto*, too, shows how he already knew how to replace a conventional slow movement with the most remarkable alternative (the E major Sonata, Op. 14 also contains an *Allegretto* of a not unrelated musical cunning) and here the music's opening climb is followed by typical gruff *sf* nudges (that powerful undertow again). The trio, while outwardly serene, is punctuated in like manner so that the composer's D flat major constraint hardly provides the expected oasis of calm. The finale, among the most high-spirited in all early Beethoven, is a mock-fugal game of tag and was once aptly described as a bucolic revelry for wind instruments with a drone bass for its second cadence theme.

© Bryce Morrison

Sonata No. 7 in D major, Op. 10 No. 3
by Bryce Morrison

Op. 10 No. 3 in D major returns us to the four-movement plan and includes a traditional slow movement and minuet. But here all sense of familiarity ends. The impetus and athleticism of the opening *Presto* (how

truly Beethovenian is the *sf* explosion at the climax of the opening ascent) are contrasted by a *Largo e mesto* of solemn and funereal tread, of sudden anguished outbursts, and the final extinction of even a ray of hope. Whether written as a general observation of life or prompted by personal grief (that premonition of deafness again?), the *Largo* contains the most profoundly expressive writing in all early Beethoven. After such despair the jilting *Menuetto* and teasing, whimsical finale are both a comforting and audacious resolution. In the finale, there are two false starts and a recitative-like extension before the emergence of a gently propelled principal idea. But the greatest surprise of all is reserved for the conclusion which includes a mischievously harmonised chordal descent and a final spurt of right-hand energy set against the left hand's comfortable three beats.

A true presage of things to come, Beethoven's Opus 10 sonatas are also gloriously self-sufficient and are at the very heart of what we mean by 'early' Beethoven.

© Bryce Morrison

Sonata No. 8 in C minor, Op. 13

by Bryce Morrison

Beethoven's thirty-two piano sonatas are

often referred to as the New Testament of the Keyboard. Yet even this magnificent sobriquet hardly suggests the range or flexibility of Beethoven's invention, the true mirror of Beethoven's innermost musical and spiritual life. Happy to acknowledge, both verbally and musically, his debt to his greatest predecessors, to Haydn and Mozart, Beethoven led the way to the dawn of romanticism and his sonatas are a uniquely inclusive celebration of both classical and romantic ideals.

The *Pathétique* Sonata, once aptly described as coming very much from Beethoven's 'Romeo and Juliet' period, was the first of Beethoven's sonatas to acquire and maintain a universal popularity. Composed in 1798 and published the following year, it is altogether more arresting and challenging than its already startling predecessor in C minor, Op. 10.

Mozart once said of Beethoven, 'keep an eye on him, he will make a noise in the world' – and, with a backward glance at Mozart's own C minor Sonata and a forward gaze towards a drama unknown to Mozart, Beethoven fulfilled such prophecy with his *Pathétique* Sonata. Whether Beethoven or his publisher decided on a subtitle is open to debate but the work's *Sturm und Drang* and the music's extraordinary freshness remain undeniable.

C minor was to be a key of destiny for Beethoven and the *Grave* introduction even looks as far ahead as the final Sonata in C minor, Op. 111 – that precise moment when Beethoven decided that the piano sonata no longer fulfilled his needs. Blazing assertion and plaintive replies lead to an *Allegro di molto e con brio*, twice interrupting the headlong flight and shadowing the music's impetus like some sombre spectre. The central *Adagio* and final Rondo may seem, relatively speaking, an oasis of calm, but the central triplets of the *Adagio* cloud the music's initial serenity, and the gentle agitation of the finale is emotionally ambivalent. The latter's central and canonic episode looks ahead to a similar moment in the fugal finale of the *Hammerklavier* Sonata but, as in that late masterpiece, the music's impetus is immediately resumed before leading to a breathless pause and a sudden *fortissimo* plunge which abruptly terminates a remarkable example of Beethoven's early eloquence.

© Bryce Morrison

**Sonata No. 9 in E major, Op. 14 No. 1
by Bryce Morrison**

Beethoven's transfiguring genius plays incomparably across the surface of the

Opus 14 sonatas, relatively light-weight compositions, yet hardly sonatinas in the sense of the Opus 49 sonatas. Here, to an even greater extent than in Opus 7, Beethoven creates an essentially lyrical virtuosity, though one can turn spritely or whimsical at the drop of a hat. In the E major Sonata a transparent melody rises effortlessly above a pulsating accompaniment and the subsequent treacherous semiquaver cascade is a reminder of Beethoven's own early keyboard prowess. Throughout, Beethoven wears his mastery lightly indeed, even when his pioneering and quirky touches strike home with an acuity peculiarly his. Playful dissonance, an embellishment of the principal theme with rocketing left-hand scales, and a rib-digging emphasis resolve as the music glides painlessly to a halt.

The central *Allegretto* (which Sviatoslav Richter, clearly lamenting the absence of the more traditional slow movement, invariably took at a pensive *Andante*) is tinged with tragic overtones though with a central *Maggiore* for solace, while the final Rondo possesses a *moto perpetuo* energy looking ahead to the enigmatic finale of the Opus 26 Sonata in A flat. Not surprisingly the entire movement is alive with passing incident, with the left-hand triplet foundation assuming an

ever-increasing importance as the movement proceeds.

© Bryce Morrison

**Sonata No. 10 in G major, Op. 14 No. 2
by Bryce Morrison**

The G major Sonata's ideas are lightened and modified to an even more fanciful and mercurial degree. The opening affirmation of the key is achieved without even a hint of guile or irony (Beethoven's extreme romantic angst was yet to come) and the suave alternation of single and double notes, of flowing semi-quavers and scintillating quavers makes this movement a perpetual source of enchantment. The following *Andante* (an inspiration for several toy soldier marches in Schumann's *Album for the Young*?) is enlivened with a mix of benign and piquant touches, concluding in a teasingly delayed and then abrupt close. The final Scherzo has Puckishly varied phrase lengths, scampering across the bar lines like a game of musical tag. How delightfully, too, Beethoven discovers, as the late Denis Matthews so engagingly put it, that 'thrice two equals twice three'. No place here for a profound *Adagio*; those looking for music on a grander scale will return to Opus 7 and forge ahead to Opus 22, music

in which Beethoven already shows himself capable of achieving a silence as eloquent as sound. In the Opus 14 sonatas, on the other hand, his volubility and capricious changes of direction have rarely seemed more vernal or radiant. Both sonatas are, unquestionably, masterpieces in miniature.

© Bryce Morrison

**Sonata No. 11 in B flat major, Op. 22
by Beryl Chempin**

The four sonatas Opp. 22, 26, and 49 form an individual collection, in so far as Op. 22 stands at the crossroads of convention and innovation. Op. 26 is a Joseph's coat of many colours, as not one of the four movements is in sonata form; the first movement is a set of variations and the scherzo is placed before the slow movement, which takes the unusual form of a funeral march. The two Op. 49 sonatas were not even sent to the publisher by the composer himself. We are indebted to his younger brother, Carl, who sent them without the consent or knowledge of Ludwig.

The Op. 22 Sonata was completed in 1800 when Beethoven had enjoyed a spell of great creative activity which included the Third Piano Concerto, the First Symphony, the Septet, the Horn Sonata, two violin sonatas,

the ballet music for the highly successful *Die Geschöpfe des Prometheus*, some of the Op. 18 string quartets, and miscellaneous smaller works. This spell of activity led Beethoven to write to a friend, asking him to send one or two quills, as he was extremely short of them.

Although Op. 22 was the last of his sonatas to conform to accepted academic standards, its completion gave Beethoven much pleasure. 'Die Sonate hat sich gewaschen', he wrote – a German idiom meaning 'in first-rate order', or, as Sir Donald Francis Tovey suggests, might be freely translated into 'takes the cake'.

The first movement, *Allegro con brio*, sets off with a thematic figure which, in spite of its energy, is announced *piano* in the opening bars. This figure and passages of strong *forte* octaves generate great excitement. The opening figure is thrown about in dialogue between the hands, through various keys, and the vitality in this movement is maintained throughout, even in *pianissimo* passages.

It has been observed that the beautiful slow movement, *Adagio con molta espressione*, looks forward to the nocturnes of the romantic period. It is akin to an Italian aria, as long phrases sing over a steadily throbbing pulse. It is also in sonata form, and the first subject is very long, spanning twelve bars of slow 9/8

time. A sustained singing melody was not easy to produce on Beethoven's piano, but with the prophecy of great genius, Beethoven wrote a melody which is vocal in character, even ornamented and elaborated in a way that Chopin might have written.

The *Minuetto* belongs to the eighteenth century, while the stormy Trio has nothing to do with the courtliness of the minuet.

The finale, *Allegretto*, is a Rondo, and again the main theme is very extended. It is an elegant theme and the Rondo follows a conventional pattern. The sonata ends with the subject appearing in the bass – an idea Mozart had already used in his piano sonatas.

© Beryl Chempin

Sonata No. 12 in A flat major, Op. 26 by Beryl Chempin

For the first time in his piano sonatas, Beethoven does not begin with the customary first movement form. Mozart had already used variation form in his Sonata in A major (KV 331), but the idea was new for Beethoven. The mood is serene with a plaintive middle section. The variations keep close to the theme in each case.

In the first variation, melodic arpeggios mingle with the theme. The second variation

consists of a varied form in the bass, with light syncopated chords in the treble. The third variation is in the key of A flat minor. Throughout, the suspensions are strained over sombre harmony. It is striking to note that the profound Beethoven interpreter Artur Schnabel in his edition wrote *Klagend* (Weeping) over one falling phrase. Variation four returns to the major key and contrasts of register become a feature. The fifth and last variation begins by embroidering the theme in triplets and finishes with a beautiful coda. Each variation has conveyed a new mood and pattern of notes.

The second movement is a Scherzo, *Allegro molto*, and the stabbing *sforzati* contrast vividly with the calm trio in D flat major.

Instead of the usual slow movement we have a funeral march – *Maestoso andante* ('Marcia funebre sulla morte d'un Eroe'). In this case the hero is unknown. The great Funeral March for the *Eroica* Symphony was written about two years later. This funeral march is relentlessly monotonous; the sombre key of A flat minor and the character of the whole demand inexorable rhythmic control. The short trio in the major key suggests salutes fired over the grave, and rolling drums.

The last movement, *Allegro*, is a concise rondo in the nature of a *moto perpetuo*, with

just a few breaks in the semiquaver movement. This toccata-like rondo provides an excellent study in rotation for pianists, and its composition may well have been influenced by a Sonata in A flat by Cramer, whose playing and studies Beethoven admired. The texture of the music is particularly interesting, as inversion and interchange are hardly absent through the whole movement. The technical aspect of a work by Beethoven should surely be subservient to the musical thought, and the words of Edwin Fischer provide an idea which forms a link with the preceding funeral march:

It is as if a shower of rain fell after the funeral,
veiling the burial ground in a consoling grey
mist. One could say that the stage is now
empty, and Nature has the last word.

© Beryl Chempin

Sonata No. 13 in E flat major, Op. 17 No. 1 by Beryl Chempin

It is difficult to assign early, middle or late periods to a giant of a composer such as Beethoven whose works were consistently expressions of genius. Nevertheless it is generally agreed that the pianoforte sonatas from Opus 26 to Opus 57 represent the middle period. In Opus 26 he departed for the first

time from the usual first-movement form with a set of variations. The next two sonatas of Opus 27 also deviate from the usual scheme, and the composer added the subtitle 'quasi una fantasia' to each of them.

This is the first of the two sonatas of Opus 27 which does not conform to the accepted sonata-form pattern. As there is an unusual layout of movements to be played without a break, perhaps Beethoven wished to unify the movements and view them as a whole, hence his subtitle 'Sonata quasi una fantasia'. The composer had already shown such mastery over sonata form that his temporary emancipation was deliberate, welcome, and understandable.

The dream-like *Andante* is followed, surprisingly, by a brisk *Allegro* in 6/8 time, a simple German country dance tune. The *Andante* returns briefly, and a short coda over a tonic pedal leads into the *Allegro molto e vivace*, a demonic scherzo, the notes of the triads flying round the keyboard, sometimes in unison, sometimes in follow-my-leader fashion. The trio is full of simmering energy, and the return of the scherzo leads straight into a beautiful, serene *Adagio con espressione*. A short cadenza takes us into the longest and weightiest movement, *Allegro vivace*, in rondo form. Here Beethoven's craftsmanship is at

its best. The final *Presto* of twenty bars, built on the main theme, of a falling third, of the Rondo, brings the work to a brilliant close.

© Beryl Chempin

Sonata No. 14 in C sharp minor, Op. 27 No. 2 by Beryl Chempin

This Sonata, known the world over as the 'Moonlight' (German: 'Mondschein'), was not given the name by Beethoven but by the poet Rellstab, and only the first movement could possibly remind the listener of moonlight. This is surely the best known to the general public of any of Beethoven's movements, and there can hardly be a pianist, experienced or otherwise, who has not played this *Adagio sostenuto*.

The first and last pages of the autograph are missing, but Beethoven's Italian directions in the first edition are 'Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini' – which translates, 'The whole piece must be played with the greatest delicacy and with pedal'. This has at times been misunderstood. 'Senza sordini' means 'without the dampers', indicating 'with pedal'. The problem for the performer is knowing how much pedal to use. Beethoven left few pedal markings and the difference

between his instrument and ours must be taken into account. On his piano the pedal could probably be held throughout the movement giving a veiled effect, but on today's instrument the same pedalling would create too much blur. What is important is that the cold light of day should not be let in. The beautiful quiet tune singing over the continuous triplets has sorrowful moments when it falls a diminished third, and the repeated notes in the bass of the coda remind us of a tolling bell, as the triplets descend into the bass region.

The *Allegretto* was described by Liszt as 'the flower between two abysses'. In spite of its major key there is unrest created by the syncopations.

The last movement, *Presto agitato*, is stormy and wild. The first subject cannot be called a tune, as frenzied arpeggios dominate the keyboard and there is scarcely the glint of a major key – in fact, the relaxation felt by three bars in G major is soon lost as we return to the minor key with seven stabbing *sforzandi* in the next four bars, and *tremolando* passages leading to the recapitulation. The repeated chords and broken phrases convey breathlessness which adds to the general agitation. In spite of the unleashed fury of this movement, Beethoven is still master of the form and never for a moment loses his grip.

The coda builds up to a terrific climax and in the two bars of *Adagio* before the conclusion the sorrowful falling diminished third is recalled, and the last bars, to quote a phrase beloved of the late Sir Henry Wood, 'rush onward to their doom'.

© Beryl Chempin

Sonata No. 15 in D major, Op. 28

by Beryl Chempin

In this Sonata Beethoven returns to classical form after the freedom of the structure of the two Opus 27 sonatas. The Sixth Symphony, the 'Pastoral', was given its name by the composer. This work is known as the 'Pastoral' Sonata. The publisher, Craz, christened it, possibly because of its sunny character, as opposed to the moonlit character of the first movement of the previous sonata. The name 'Pastoral' is not inappropriate as the first and last movements are written over a drone bass, a well-known device associated with rustic themes. Beethoven seemed to be in good health and spirits when he composed this Sonata, and yet only one year later, in 1802, he wrote that suicidal document, the 'Heiligenstadt Testament'.

The first movement, *Allegro*, consists of long melodies rather than typical Beethoven short

motifs. The opening is calm and serene with no *crescendi* or *sforzandi*. The composer loved going for walks in the country, and so perhaps lovers of Beethoven welcome the pastoral idea for two reasons – the terrible strife and struggles of the later works, and the distraught confessions in the 'Heiligenstadt Testament'. The tranquillity of the repeated D in the bass of this movement sets the calm mood. The melody rises and falls in small intervals and similar phrases are repeated. All these devices give the work a sense of peace. With typical Beethoven economy, the whole development section grows out of one phrase of the first subject.

The second movement, *Andante*, in ternary form, was a favourite of the composer's and Beethoven often enjoyed playing it himself. It is said that he was delighted with the development of the fortepiano which enabled the player to produce different types of touch simultaneously. This poses problems for the pianist, as the right hand requires a long *legato* line and the left hand accompaniment is *staccato*, thus precluding use of the pedal to any extent, and demanding ingenuity with the fingering. The coda is improvisatory and the movement ends quietly with a delicate sighing figure.

The miniature Scherzo is full of dynamic contrast, and the same little phrase runs through the trio.

The Rondo has a jolly 'open air' tune with a lilting bass and ends with a brilliant coda.

© Beryl Chempin

Sonata No. 16 in G major, Op. 31 No. 1 by William Kinderman

In 1802, when he composed the three sonatas of Op. 31, Beethoven expressed dissatisfaction with his earlier works and indicated his desire to pursue a 'new path'. Around the same time, he sought to come to terms with his incurable deafness, and experienced the personal crisis documented in his 'Heiligenstadt Testament' in which he refers to thoughts of suicide rejected in favour of a renewed commitment to his art. A spirit of restless creativity indeed animates the sonata trilogy of Op. 31, marking the onset of Beethoven's 'second period' style. The opening gestures of each sonata already reflect this innovative trend.

The beginning of the Sonata in G major, Op. 31 No. 1 is invested with a comic character. The arresting initial phrases, with scalar figures in the right hand and off-beat chords in the left, are soon energetically reasserted a whole tone lower, in F major, which broadens the harmonic scope of the music while introducing striking contrasts. In this context Beethoven chooses not the

dominant but the more colourful mediant keys – B major and B minor – as the domain of his lively second theme. If the first movement revels in paradoxical contrasts, the ensuing *Adagio grazioso* assumes an almost operatic flavour, indulging in decorative ornamentation that sometimes reveals a character of gentle mockery. The finale, on the other hand, is a gracious Rondo in which Beethoven's ingenious demands on the musical tradition take yet another form. Beethoven renders the expected repetitions of the main theme in the rondo design unpredictable through variations in the texture and rhythmic intensification, but reserves the most extraordinary events for the coda. First, the head of the Rondo theme is broken off into silence; the ensuing phrase is then broadened into an *Adagio*. Beethoven extends the series of interrupted phrases without allowing the music to close in the tonic, building suspense. He then plunges into an exciting *Presto* coda, with the thematic turn from the head of the main theme emancipated from its earlier context. Beethoven caps his sonata by allowing the accelerated turn figure to migrate into the low bass register, as sharp repeated rhythms recalled from the opening movement dissipate into a paradoxical close of short chords and pregnant silences.

© William Kinderman

Sonata No. 17 in D minor, Op. 31 No. 2 by William Kinderman

In his 'Tempest' Sonata in D minor, Op. 31 No. 2, Beethoven places an innovative gesture at the very outset of the work. Instead of beginning with an integrated theme in a single tempo he breaks up the opening into segments in three different tempi: *Largo*, *Allegro*, and *Adagio*. The initial *Largo* gesture on the dominant of D minor conveys a suspended, meditative expression which stands apart from the driving, agitated character of the *Allegro* sections occupying most of the movement. At the same time, this opening motto – a rising broken chord outlining A – C sharp – E – A – assumes outstanding significance in relation to several later passages. In bar seven the gesture is restated on a new harmony. In bar twenty-one the motive is forcefully incarnated in the *Allegro* tempo and firmly anchored in the tonic key of D minor. Stepwise rising sequences of this motive are then paired with poignant turn figures in a higher register while the rhythmic tension is sustained by the accompaniment in triplets. This highly dramatic treatment of the opening rising triadic motive dominates parts of the exposition and much of the development section of the movement.

At the outset of the recapitulation Beethoven realises the most profound implications of the mysterious *Largo* gesture. Here the music unfolds in passages of recitative veiled in pedal. There is an uncanny resemblance between the first recitative passage here and the famous baritone recitative 'O Freunde, nicht diese Töne!' (Oh friends, not these tones!) in the choral finale of the Ninth Symphony, a work also in D minor. In a sense Beethoven seized upon and exploited this moment of internalisation and reflection, as embodied in the gesture of recitative, in the sonata to provide a gateway to the utopian plane of the *Ode to Joy* as the basis for the choral finale of the Ninth.

In the ensuing *Adagio* of the 'Tempest' Sonata, Beethoven again begins with an arpeggiated chord, which is now placed on the stable tonic triad of B flat major. This movement contains an especially sensitive treatment of registral contrasts, as expressive, almost recitative-like phrases in dotted rhythms are pitted against mysterious motives in the bass, suggestive of drum rolls. The close of the movement exposes this registral gap in a most striking way: a final, cadential version of the high dotted figure is answered by the single tone B flat heard in the cavernous low register. In the *Allegretto* finale, in sonata form, Beethoven reshapes the continuous rhythmic

textures and arpeggiated motives from the *Allegro* sections of the first movement. Here, the all-encompassing *perpetuum mobile* rhythm seems to sweep away the rhetoric of dialogue that was so characteristic of the earlier movements.

© William Kinderman

**Sonata No. 18 in E flat major, Op. 31 No. 3
by William Kinderman**

Unlike its companions, the Sonata in E flat major, Op. 31 No. 3 is in four movements, with a Scherzo and *Menuetto* sandwiched between the opening *Allegro* and the finale in sonata form, marked *Presto con fuoco*. The outer movements of this sonata display a powerful rhythmic verve and also show humorous qualities, as are reflected in the somewhat mechanical, *perpetuum mobile* figuration that covers the wide expanses of the finale. The opening *Allegro* features a repeated call motive supported by ambiguous harmony, an idea that generates a series of hesitating phrases in contrasting registers before the irrepressible rhythmic energy characteristic of the movement asserts itself. The Scherzo, in A flat major, is unusual both in its 2/4 metre and in its use of sonata form. It, too, contains conspicuous hesitating phrases which dwell

upon the note D flat. This pitch becomes a powerful point of emphasis just before the recapitulation, and it also triggers an explosive *fortissimo* outburst in octaves later in the movement. The focus on lyricism in this sonata resides in the gracious *Menuetto*, but even this luminous movement harbours a dark, contrasting point of harmony around C flat, a pitch that invades the trio section and which is also recalled in the coda.

© William Kinderman

**Sonata No. 19 in G minor, Op. 49 No. 1
by Beryl Chempin**

Each of the two Op. 49 sonatas was referred to as 'Leichte Sonate' by the composer. They were written between 1795 and 1798 but not published until 1805. They were sent off to the publisher by Beethoven's younger brother, Carl. This action brought trouble to Carl and annoyance to Ludwig, but good fortune for posterity. They are small works but delightful, and have also been published under the title 'Sonatinas'. Each has only two movements.

The first movement of Op. 49 No. 1 is a leisurely *Andante* and is in sonata form. In the recapitulation, the melody is transferred to the left hand – a characteristically late feature of the composer.

The second movement is a lively Rondo, not without technical difficulties.

© Beryl Chempin

**Sonata No. 20 in G major, Op. 49 No. 2
by Beryl Chempin**

The first movement, *Allegro, ma non troppo*, of Op. 49 No. 2 has a very short development section. There are no dynamic markings of the composer's in this first movement and only two in the second. If Beethoven himself had sent these works to the publisher, no doubt they would have been sufficiently edited beforehand in his meticulous way. The autograph manuscript has been lost or destroyed.

The well-known minuet has a lively middle section; a version of the first theme of this movement also appears in the Septet, Op. 20.

© Beryl Chempin

**Sonata No. 21 in C major, Op. 53
by Bryce Morrison**

The *Waldstein* Sonata is one of the glories of Beethoven's middle period. It was composed in 1804 and its stature is doubly reinforced by its chronological position. It follows the two Opus 49 sonatas, which are sonatinas in

all but name, and precedes the again relatively small-scaled Sonata in F, Op. 54.

Dedicated to Count Waldstein, the Sonata resulted from a mere dozen years spent in Vienna where, according to the Count, Beethoven was to 'receive the spirit of Mozart from the hands of Haydn'. Later in his life, Beethoven was sent an innocent waltz by Diabelli and asked to contribute a variation: his response was no fewer than thirty-three variations and a work of unique magnitude and profundity. When we think of Count Waldstein's elegantly worded suggestion, we realise once more to what extent Beethoven invariably transcended his patron's or publisher's original expectations.

The pulsing C major quavers of the *Waldstein* Sonata's opening *Allegro con brio* set the stage for one of Beethoven's most tautly argued movements. And although the second subject's chorale-like sequence of minims and crotchets conveys a temporary moment of serenity, the effect is an illusion, for the key of E major in no sense resolves the opening C major brilliance. The development is exceptionally complex though the concentration of the writing is never lost and the unusually long coda draws the threads of the movement together with superb clarity and authority.

There is no slow movement *per se*.

Beethoven had second thoughts about his original conception – a florid *Andante favori* in F – largely, one suspects, on account of its excessive length. Instead, he substituted a short *Introduzione* which leads directly into the final Rondo. After the first movement's free-ranging confidence this deeply thoughtful yet enigmatic toying with ideas from both the first and last movements is an audacious surprise indeed, holding one in entirely suitable suspense before the commencement of the Rondo proper. This begins with a theme not unrelated to the first subject of the *Allegro con brio*, and its poised serenity presumably inspired the title *Sonate de l'aurore* by which the work is frequently known in France. The theme is elaborated with great ingenuity and the C minor development leads to a *Prestissimo* coda. Here, the theme appears at twice its original speed and a chain of kaleidoscopic trills, prophetic of Beethoven's final works, and notably of Opus 111, is finally resolved in a heaven-storming flourish.

© Bryce Morrison

Sonata No. 22 in F major, Op. 54
by William Kinderman

The first movement of the Sonata in F,

Op. 54 is above all a study in contrasts. Richard Rosenberg dubbed it 'La Belle et la Bête', and Alfred Brendel has described how its two contrasting themes – a gracious, dignified 'feminine' theme resembling a minuet, and a stamping, assertive, 'masculine' theme employing accented octave triplets – gradually influence one another in the course of the movement, until they become thoroughly integrated and combined in the final passages. Here the music resembles the conventional form of minuet and trio only superficially, and the point of the dissonant outburst immediately preceding the final cadence is to remind us of the contrasting thematic complex that has gradually become absorbed into the minuet while transforming it. In this movement, Beethoven thus explores a directional process and an ongoing synthesis of experience – qualities he further developed in some of his last sonatas, as you will hear in the Arietta and variations of Op. 111.

The ensuing *Allegretto* in a perpetual motion rhythm is already the finale – Op. 54 is the first of Beethoven's major sonatas to compress the formal plan into a pair of movements. This sonata form unfolds with an irresistible momentum in long ascending lines punctuated by syncopated pedal notes. The two-voice texture is reminiscent of Bach, but the

dramatic power is unmistakably Beethovenian. The coda accelerates the perpetual motion in a furious *Più allegro* that sweeps all before it.

We can discern in this rhythmic drive a key to the relation between the two strongly contrasting movements of Op. 54. The initial minuet had proceeded in halting fashion, stopping every two or four bars in cadences set off by rests, but the assertive contrasting theme of that movement infused the music with an energy that in the finale becomes an all-encompassing force. The discovery, integration, and celebration of this rhythmic energy are a guiding idea of the sonata as a whole.

© 2010 William Kinderman

Sonata No. 23 in F minor, Op. 57 by William Kinderman

The distinguished critic Donald Francis Tovey once observed that the Sonata in F minor, Op. 57 is Beethoven's only work to maintain a tragic solemnity throughout all its movements. The title *Appassionata* is not inappropriate. Still, Beethoven's student Carl Czerny was surely correct in observing that the work is 'much too magnificent' for its title. In its poetic power and richness of allusion, this sonata represents a profound achievement, outstanding even for Beethoven.

The opening *Allegro assai* begins with a phrase whose two halves embody contrary tendencies; the first bars consist of a mysterious triadic figure in gapped octaves, whereas the second half of the phrase presents an imploring, plaintive, harmonised gesture around an expressive trill. The tension implicit in this motivic juxtaposition is soon concentrated in a four-note motive in the bass. This is a variant of Beethoven's so-called 'fate' motive involving repeated notes – the figure that permeates the Fifth Symphony.

In the sonata's overall design, Beethoven exploits a relation between serene lyricism in D flat major and a tempestuous idiom in F minor. Especially important is the contrasting role of the slow movement, a set of variations in D flat major on an almost static, hymn-like *Andante* theme. The variations embellish the theme through a series of progressive rhythmic subdivisions coordinated with a gradual ascent in register; yet, the entire process is contemplative and dream-like, to be abruptly shattered by the first hint of action. That confrontation occurs at the harmonic substitution of a dissonant arpeggiated chord beneath the cadential D flat which might, under other circumstances, have closed the movement. The chord returns an octave higher and is then hammered out

thirteen times in an accelerated tempo. The self-sufficiency of the variation movement is thus annihilated, as D flat now becomes a crucial dissonance in the context of F minor, recalling a similar treatment in the first movement.

According to his pupil Ferdinand Ries, Beethoven conceived this passage while 'humming and sometimes howling' during a walk in the countryside in the summer of 1804. What preoccupied him on that summer day was one of his most unrelenting finales. Beethoven lends unusual weight to the later portions of the finale by prescribing a repetition of the development and recapitulation. After the repetition, we hear a *Presto* coda beginning with an ecstatically stamping dance which dissolves into a frenzied intensification of the turbulent rhetoric from the *Allegro ma non troppo* of the main movement. The beginning of the coda has a dissociated, shocking effect. It seems to represent a valiant yet futile attempt to break out of the downward rush of music burdened with a sense of tragic doom.

© 2010 William Kinderman

**Sonata No. 24 in F sharp major, Op. 78
by William Kinderman**

Beethoven dedicated his two-movement Sonata in F sharp, Op. 78 to the Countess Therese

von Brunswick, who took piano lessons with him as early as 1799. The composer devoted long hours to teaching young Therese and her sister Josephine; as the Countess later recalled, he 'never tired' of 'holding and bending my fingers, which I had been taught to lift high and hold straight'. Beethoven's diligence may have mixed business with pleasure (in 1804 Beethoven became infatuated with Josephine, who has been put forth as a candidate for the 'Immortal Beloved' though the likelihood is more on the side of Antonia Brentano). The unusual choice of F sharp major, with its many black keys, could have had a pedagogical purpose, aiding Therese's reading as well as her hand position, while the characteristic pianistic figuration and intimately lyrical character of the sonata may have been influenced by Bach's pieces in this key in the *Wohltemperirte Clavier*.

A motto of four bars, played *Adagio cantabile*, is introduced at the beginning of the sonata. Euphonious chords enhanced with expressive appoggiaturas rise above a deep pedal point in the bass; the gesture is declamatory, yet tender and heartfelt. Most of the musical material in the first movement is related to this concise gesture.

The second group of the exposition introduces a motive of three strong chords, the last marked *sforzando*, which are paired with

more gentle figures marked *piano*. Beethoven adapts this motive in the main theme of the rondo finale by combining the three chords with a vigorous rhythm derived from the opening *Adagio cantabile*. The initially stamping gait of this *Allegro vivace* is intensified into extended passages of whirling energy. As this playful and at times even boisterous finale nears its conclusion, Beethoven draws yet another connection between the two movements by recalling the original motto: after reinterpreting the rondo theme in a play of contrasting registers, the music comes to rest on two soft held chords that correspond with the end of the *Adagio cantabile* in the first movement. An ebullient closing flourish then completes the rising melodic contour of the motto in the high register, framing the entire sonata in a single brilliant gesture.

© 2010 William Kinderman

Sonata No. 25 in G major, Op. 79 by William Kinderman

The 'Sonatina' in G, Op. 79 dates from 1809. Beethoven strains the compact dimensions of this work with a vivacious drive and sharply profiled expressive content. The rhythmic élan of the first movement is reflected in the direction *Presto alla tedesca*, relating not to the more

leisurely allemande, but to the faster German dance known since the late eighteenth century.

The second movement, marked *Andante*, is a 'song without words' displaying metrical ambiguity and a remote, archaic quality suggesting the influence of Eastern folklore. The melancholy opening theme, with its bare accompaniment, contrasts with a brighter continuation, but the music relapses into mythic bleakness at the close.

The work concludes with a *Vivace* of laconic brevity, whose opening theme bears a structural resemblance to the beginning of the later E major Sonata, Op. 109. A much closer affinity in character, however, is shown by the lively finale of Beethoven's Fourth Piano Concerto, also in G major.

© 2010 William Kinderman

**Sonata No. 26 in E flat major, Op. 81a
by Bryce Morrison**

In 1802 Beethoven wrote,

I am dissatisfied with the works I have written
so far. From today I want to strike out along
a new path.

Ever the pioneer, Beethoven wrote his one and only programmatic Sonata, his *Das Lebewohl* or *Les Adieux*, in 1809. His 'farewell', 'absence', and 'return' movements

commemorate the Archduke Rudolf's enforced but temporary departure from Vienna before the advance of Napoleon's troops. Yet typically, and despite Beethoven's avowal that it is concerned with a specific person's welfare, this Sonata's elusive content can be seen to reflect the idea of absence in a larger, more general sense. The word *Lebewohl* appears over the opening three-note motive and permeates the entire sonata, abbreviated or elaborated in joyful or disconsolate forms and moods. The writing is at once compressed and wide-ranging and in the final *Vivacissimamente* only a passing *Poco andante* variation on the principal theme stems the rush of Beethovenian energy, the radiant sense of home-coming.

© Bryce Morrison

**Sonata No. 27 in E minor, Op. 90
by William Kinderman**

Beethoven composed the E minor Sonata, Op. 90 in 1814, the period of his revision of *Fidelio* and of his spectacular popular success during the Congress of Vienna with patriotic potboilers such as the cantata *Der glorreiche Augenblick* ('The Glorious Moment'), Op. 136 and, especially, the 'Battle' Symphony, *Wellingtons Sieg* ('Wellington's

Victory), Op. 91. The dedication of the new sonata to Count Moritz von Lichnowsky was bound up with the latter's assistance in obtaining financial recognition from the British for *Wellington's Sieg*. Anton Schindler, Beethoven's self-appointed secretary and untrustworthy biographer, related an anecdote that bears retelling here, as it conveys the ironic wit typical of Beethoven. The Count, who was preoccupied with marriage plans, is supposed to have inquired about the meaning of the sonata, whereupon Beethoven replied that the first movement depicted a 'struggle between the head and the heart' and the second movement a 'conversation with the beloved'. If authentic, this remark by Beethoven represents not a literal programme for the sonata but an example of his wry humour in relating the general character of his music to the individual perspective of the questioner. The metaphor draws attention to the relationship of contrast between the paired movements of Op. 90, with a terse, dramatic idiom in minor followed by an expansive lyrical rondo in the major.

The opening movement is highly integrated not only in its motivic and rhythmic relations but in its form. There is no clear structural division between the transition and second subject group, and no repetition of the exposition. The development emerges out of

the mysterious stillness of single repeated notes on the threshold of audibility.

The finale is Beethoven's most Schubertian movement, a luxurious rondo dominated by many appearances of a spacious cantabile theme. The main tune is scarcely varied throughout the rondo, yet sensitive performance can endow the repetitions of the theme with ever new shadings and detail, as was admired in the playing of Beethoven's distinguished piano student the Baroness Dorothea von Ertmann. Her performances so delighted Beethoven that he dubbed her his 'dear, valued Dorothea-Cäcilia'. According to Schindler, whose testimony can be trusted in this instance,

she nuanced the often recurring main motive of this movement differently each time, so that it took at first a coaxing and caressing, and later a melancholy character. In this way the artist was capable of playing with her audience.

© 2010 William Kinderman

Sonata No. 28 in A major, Op. 101 by Bryce Morrison

The step between the music, often 'grey with the pain of disillusion', of Opus 106 to that of Opus 101 is a wide one indeed. For, as one writer put it, if the opening of the supremely

lyrical and energised Sonata, Op. 101 does not strike you as among the most beautiful in all music, there is something seriously wrong. Rich in Beethoven's very personal polyphony and syncopation, the opening *Allegretto* leads to a march full of bounding grace and vigour (its dotted rhythms later haunted Schumann, most notably in the march from his C major *Fantasia*) complete with a subtly canonic trio. Again, the brief but densely packed *Adagio* finds Beethoven ringing the changes with supreme daring. Here, a sense of profound sadness expands into a return of the opening movement's solace, before a finale of rare exultancy. And here Beethoven uses fugal elements to express qualities above and beyond academic expertise, to underline a brio unusual even by his standards. A final scattering of goblins and fate (I am thinking of E.M. Forster's incomparably witty chapter on Beethoven in his novel *Howards End*) and the movement ends in a triumphant reassertion of the tonic key.

© Bryce Morrison

Sonata No. 29 in B flat major, Op. 106
by Bryce Morrison

Beethoven's *Hammerklavier* is surely the greatest of all piano sonatas. An isolated

peak in the repertoire, it is, to this day, rarely performed or recorded for reasons that are both obvious and elusive. Firstly, Beethoven's colossal expansion of a four-movement scheme makes physical and intellectual demands that place the Sonata outside the scope of all but the most intrepid pianists. Yet, while central to the repertoires of the great Beethoven pianists of yesteryear (Artur Schnabel, Wilhelm Backhaus, and Wilhelm Kempff etc.), the *Hammerklavier* appeared only temporarily from other major artists. Artur Rubinstein, a more genial practitioner and a man anxious for popular as well as critical acclaim, quickly discarded it early in his career in favour of more accessible early and middle-period Beethoven. It is difficult too to imagine a work of such magnificent richness and austerity at the heart of programmes offered by such celebrated romantic virtuosos as Rachmaninoff or Horowitz. Yet there are qualities above and beyond mere physical endurance or outsize feats of memory. Even the most analytical of pianists (Charles Rosen, for example, whose exegesis forms a major part of his book *The Classical Style*) admit to a sense of elemental force and turbulence that not even the closest inspection can exorcise. The nodal and expressive centre (the *Adagio*

sostenuto) has been described as being ‘like the icy heart of some remote mountain lake’ and the final fugue, with its insistent and stabbing trills, (later transformed, in Opus 111, into a near Paradisal utterance) exists outside all normal consideration. What is certain, however, is that Opus 106 came into being at the time of a second major crisis in Beethoven’s life (the first charted with such disturbing honesty in the ‘Heiligenstadt Testament’ of 1802): a sense of the price paid for pre-eminent genius. Domestic happiness seemed remote, his deafness increased outsiders’ sense of his solipsism, and the emotional resources spent on his confused nephew drained Beethoven of energy. Small wonder, then, that he felt deserted not only by the human race, but also by a God central to his very existence. There is considerable evidence to show that during 1817–18, the time of the *Hammerklavier* Sonata, Beethoven woke to ‘feel the fell of dark, not day / What hours. O what black bouts we have spent / This night! what sights you, heart, saw; ways you went! / And more must, in yet longer lights delay.’

Given such circumstances it is doubly remarkable that Opus 106 is so subtly and dramatically structured. Quite without the cross-referencing of earlier sonatas

(Op. 27 No. 1, Op. 81a and Op. 101), the *Hammerklavier* is held together by rather more subtle devices; notably by the opening B flat affirmation (later taken up by Brahms in his C major Piano Sonata) and the rising and falling interval of a third. The first movement *fughetta* and final fugue, too, take us outside the exclusive domain of Opus 106 forward to the *Große Fuge* and back to the highly modernist cadenza of the Second Piano Concerto, both in the key of B flat. Charles Rosen considers the Scherzo a parody of the sonata’s opening, and it is in this sense a joke; the resolution of the epic into the mock-playful. But as in all the greatest works of Beethoven, the listener is made considerably aware of the volcanic nature of his humour, and the Scherzo with its rapid *crescendi* and *decrescendi* within the bar (later remembered in the B flat String Quartet, Op. 130), central *Presto* propulsion, and a *Prestissimo* lightning flash across virtually the entire keyboard, reminds us of altogether darker forces erupting through an outwardly benign surface.

The *Adagio sostenuto* may form the still centre of this vast work, yet it is alive with incident and variety, of alternating grief and solace, expressed in full sonata form and in a kaleidoscope of textures. Rich and spare,

flowing into highly ornamented arias and subsiding into the bleakest of silences, this *Adagio* ranks among the greatest of all slow movements. And how does Beethoven resolve or wake us from such length and complexity? The answer comes with infinite stealth and cunning, a preface for the final fugue and a further slow movement: a *Largo* of prefatory fits and starts before the concluding onslaught and battleground. The final fugue is uniquely long and arduous and is, to borrow from Stravinsky, 'contemporary for ever'.

© Bryce Morrison

Sonata No. 30 in E major, Op. 109
by William Kinderman

In the spring of 1820, Beethoven turned for the last time in his career to his favourite medium of the piano sonata. Between 1820 and 1822, he repeatedly set aside the *Missa solemnis* in order to write a trilogy of piano sonatas for the publisher Adolf Schlesinger, which became one of the outstanding achievements of his late style. The compositional origins of the Sonata in E, Op. 109 actually preceded his negotiations with Schlesinger. It was apparently another request, from the editor Friedrich Starke, that motivated Beethoven in April 1820 to

write a 'new little piece', or bagatelle – this is what eventually became the *Vivace ma non troppo* of the sonata. Beethoven seems to have originally contemplated a new two-movement E minor sonata (like his earlier Sonata, Op. 90), separate from the independently conceived, eventual, first movement. In the end, however, he integrated all three movements through a network of motivic and thematic relationships.

The first movement of Op. 109 reflects Beethoven's interest in parenthetical structures that enclose musical passages between contrasting sections. The opening *Vivace* material is interrupted after only eight bars by an *Adagio* section that is positioned at the moment of the interrupted cadence. The *Vivace* returns at the point of cadence in the dominant key, and the resulting parenthetical structure gives the effect of a suspension of time. The bold and unpredictable quality of the music is sustained by Beethoven's avoidance of literal recapitulation in later stages of the movement. Only in the coda are aspects of the *Vivace* and *Adagio* sections combined.

The *Prestissimo* is in 6/8 metre and suggests a scherzo, though it is in sonata form and lacks a trio. Its driven, agitated character relents at the end of the brief contrapuntal

development, leading to a soft *una corda* passage that slows and then virtually suspends all sense of forward motion.

The theme of the variations that close Op. 109 resembles a sarabande, a dignified baroque dance whose rhythm stresses the second beat of each bar of triple meter. Its reflective character results in part from a meditative dwelling on the tonic note, E. Beethoven's indication, *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* (Cantabile, with the most heartfelt expression), underscores the sublime lyricism that characterises the whole, culminating in the extraordinary sixth variation and the closing *da capo* of the original theme.

After the striking contrasts of the first five variations, the sixth at first seems to bring us full circle, with a return of the original sarabande; but Beethoven now explores the theme from within. Its dominant pedal is prolonged and soon elaborated as a slow trill; after several rhythmic subdivisions, it grows into an unmeasured pulsation of fast trills sounded in both hands. Through a process of rhythmic acceleration and registral expansion, the slow *cantabile* theme virtually explodes, yielding, through a kind of radioactive break-up, a fantastically elaborate texture of shimmering, vibrating sounds. After the climax

a gradual *diminuendo* eventually resolves to the slightly varied *da capo* of the sarabande, which now seems transfigured by the experience we have undergone in re-approaching it.

© 2010 William Kinderman

Sonata No. 31 in A flat major, Op. 110 by William Kinderman

On 6 December 1821 Beethoven wrote a moving dedication of the E major Sonata, Op. 109 to Maximiliana Brentano, daughter of Antonia Brentano, the most likely intended recipient of his 1812 letter to the 'Immortal Beloved'. In the dedication the composer describes his spiritual bond to the Brentano family as something that 'can *never* be destroyed by *time*', and he recaptures his own fond memories of shared experiences from a decade earlier. Beethoven had just rebounded from a dismal period of illness, which delayed the completion of his sonata trilogy, Opp. 109 – 111. The recovery, sparking his sense of humour and his creative forces, resulted in the genesis of the remarkable Sonata in A flat, Op. 110.

Humour is abundantly evident in the middle movement of Op. 110, which serves as a scherzo in form and character, although it bears only the tempo designation *Allegro*

molto in 2/4 metre. Beethoven alludes to two popular songs, 'Our cat has had kittens' and 'I'm dissolute, you're dissolute', in the main section of this movement.

Wrapped around this comic *Allegro molto* are movements of reflective and even transcendental character. They are connected through a network of thematic anticipations and reminiscences – a network no less concentrated here than in the Ninth Symphony. As in the Ninth, Beethoven incorporates a transition, utilising recitative, at the threshold of the finale, in the *Adagio ma non troppo*. The counterpart here to the 'Joy' theme of the Ninth Symphony is the lyrical fugue subject, especially in its closing apotheosis, which acts both as an alternative to the mournful *Arioso dolente* and as the goal of various foreshadowing heard since the beginning of the work. The opening bars of the first movement, for instance, display an audible affinity with the fugue subject of the finale.

The weighty finale contains a twofold pairing of the despairing arioso and consoling fugue. The first fugue proves unsustainable, but the quiet return of it, *una corda* and in inversion, leads through complex transformational passages to reach the ecstatic culmination of the whole work.

Donald Francis Tovey claimed that in this closing fugue, with its ascetic connotations as a 'negation of the world', Beethoven eschewed an 'organ-like climax':

Like all Beethoven's visions this fugue absorbs and transcends the world.

It is significant in this regard that the transitional double-diminution passage recalls the earlier comic allusion in the *Allegro molto*. The rhythmic and registral correspondence renders the beginning of the *Meno allegro* transparently allusive to 'I'm dissolute', which reinforces the sense of absorption of the 'world'; a similarity is clearly audible, because Beethoven compresses the fugal subject. The import of Beethoven's inscription *nach und nach wieder auflebend* (gradually returning to life) is symbolised in this passage. The abstract contrapuntal matrix beginning with the inverted subject is infused with a new energy, which arises not naturally through traditional fugal procedures, but only through an exertion of will that strains those processes to their limits.

The rhythmic developments that point the way out of Beethoven's fugal labyrinth thus distort the subject, compressing it almost beyond recognition, while simultaneously opening a means of connection with the earlier movements. The entry of the original

subject in A flat major is accompanied by shimmering semiquavers continuing the texture of double diminution, which gives the effect of the theme being glorified by its own substance. The transition from the darkness and pessimism of the *Arioso dolente* is now fully accomplished; and in the final moments Beethoven extends the fugal subject melodically into the high register before it is emphatically resolved, once and for all, into the closing A flat major sonority. This structural downbeat represents a goal toward which the whole work seems to have aspired.

© 2010 William Kinderman

**Sonata No. 32 in C minor, Op. 111
by William Kinderman**

Beethoven completed his final piano sonata, Op. 111 in C minor, in 1822, shortly before finishing the *Missa solemnis* and composing the Ninth Symphony. The first movement of Op. 111 represents the last example of Beethoven's 'C minor mood' as evidenced in a long line of works including the Fifth Symphony. The slow introduction, with its majestic double-dotted rhythms and trills, resembles the setting of the 'Crucifixus' in the *Missa solemnis*. The grim pathos of the ensuing *Allegro con brio ed appassionato*

yields briefly to a contrasting lyrical second subject, which slows the tempo to *Adagio*. This melodic gesture is parenthetical, suggesting 'a soft glimpse of sunlight illuminating the dark, story heavens', in the imagery of the character Wendell Kretzschmar in Thomas Mann's novel *Doktor Faustus* (of which a chapter is devoted to this piece). In the recapitulation, the lyrical material is not so easily swept aside; rather, Beethoven extends the passage to foreshadow the sublime atmosphere of the finale, an extraordinary set of variations in C major on a lyrical theme that he labelled 'Arietta'.

As the variations of the Arietta unfold in the second movement, the rhythmic development brings transformations in character. The highly agitated character of Variation 3 leaves room, in the *piano* phrases at the beginning of the second half, for a subtle anticipation of the ethereal quality of later passages; the extroverted energy expressed in the jagged, accented rhythms of this variation is reshaped in Variation 4 to become an even faster yet suspended, inward pulsation. The outcome of the process of rhythmic diminution is reached in the cadenza that precedes the recapitulatory fifth variation. Time seems to stand still as the music lingers on protracted trills. For once, the movement's constant C major is

left behind; a cluster of trills glorifies the shift to E flat major and a vast registral gap opens between treble and bass (a feature that fascinated Thomas Mann's Kretzschmar). The original theme returns in Variation 5 together with the rhythmic textures from preceding variations. Being and Becoming are merged here into a unified structure.

Various commentators have rightly perceived a philosophical and even religious dimension in this great work. The dichotomy embodied in the two movements of Op. 111 has been variously described in terms of 'Samsara and Nirwana' (von Bülow), the 'Here and Beyond' (Edwin Fischer), 'Resistance and Submission' (Wilhelm von Lenz), or the real and mystical world. The symbolism of the sonata has three principal moments: the acceptance and resolution of conflict embodied in the *Allegro* and transition; the rich, dynamic synthesis of experience projected in the ensuing variations; and the surpassing inner climax in E flat major.

The last piano sonata is a monument to Beethoven's conviction that solutions to the problems facing humanity lie ever within our grasp if they can be recognised for what they are and be confronted by models of human transformation. Maynard Solomon has argued that

masterpieces of art are instilled with a surplus of constantly renewable energy – an energy that provides a motive force for changes in the relations between human beings – because they contain projections of human desires and goals which have not yet been achieved (which indeed may be unrealizable).

Among Beethoven's instrumental works, Op. 111 assumes a special position as an 'effigy of (the) ideal' in Schiller's formulation; and every adequate performance must re-enact something of this process, reaching as it does beyond the merely aesthetic dimension to touch the domain of the moral and ethical.

© 2010 William Kinderman

William Kinderman's books include *Beethoven's Diabelli Variations*, *Beethoven*, and *Mozart's Piano Music*, all published by Oxford University Press.

Born in Montreal, **Hélène Mercier** started her piano studies at the age of six and soon came to public notice by winning the Quebec and Canadian Music Competitions. She also won an award at the International Chamber Music Competition in Prague. She went on to study at the Universität für Musik und darstellende Kunst in Vienna, The Juilliard School in New York, and the École normale

de musique in Paris. Now living in that city, she participates frequently at renowned festivals across the country and is heard on numerous radio stations in France, Canada, and the USA. As a soloist and chamber musician she has appeared throughout Europe and North America, most notably at the Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre musical du Châtelet, Salle Pleyel, and Salle Gaveau in Paris, South Bank Centre in London, Berlin Konzerthaus and Leipzig Gewandhaus, and prestigious venues across Italy; her fellow chamber musicians have included the Gewandhaus Quartet, Leipziger Streichquartett, Moscow Virtuosi, Ivry Gitlis, Renaud Capuçon, Laurent Korcia, Gautier Capuçon, Louis Lortie, Brigitte Engerer, and Boris Berezovsky. In the concert hall she has performed as soloist under conductors such as Zubin Mehta, Kurt Masur, Vladimir Spivakov, Charles Dutoit, Semyon Bychkov, and Seiji Ozawa, and shared the stage with musicians such as Natalia Gutman, Salvatore Accardo, and Mstislav Rostropovich. Hélène Mercier is a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

The French-Canadian pianist **Louis Lortie** has attracted critical acclaim throughout Europe, Asia, and the United States, not least

for exploring his interpretative voice across a broad repertoire rather than choosing to specialise in a particular style. Describing his playing as 'ever immaculate, ever imaginative', *The Times* identified a 'combination of total spontaneity and meditated ripeness that only great pianists have'. He studied in Montreal with Yvonne Hubert, a pupil of Alfred Cortot, in Vienna with the Beethoven specialist Dieter Weber, and subsequently with the Schnabel disciple Leon Fleisher. He made his debut with the Montreal Symphony Orchestra at the age of thirteen, and his first appearance with the Toronto Symphony Orchestra three years later led to an historic tour of Japan and the People's Republic of China. In 1984 he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition and was also a prize winner at the Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie has made more than thirty recordings for Chandos, covering a repertoire from Mozart to Stravinsky. His recording of Beethoven's *Eroica* Variations won an Edison Award; his disc of works by Schumann (including *Bunte Blätter*) and Brahms was judged one of the best CDs of the year by the magazine *BBC Music*; the same magazine named his complete recording of Chopin's

Études one of '50 Recordings by Superlative Pianists'; and his interpretation of Liszt's complete works for piano and orchestra was an Editor's Choice in *Gramophone*. His Chandos discography also includes works by Franck, Fauré, Ravel, Prokofiev, and Gershwin. Planned repertoire for future recordings includes Years 1 and 3 of the

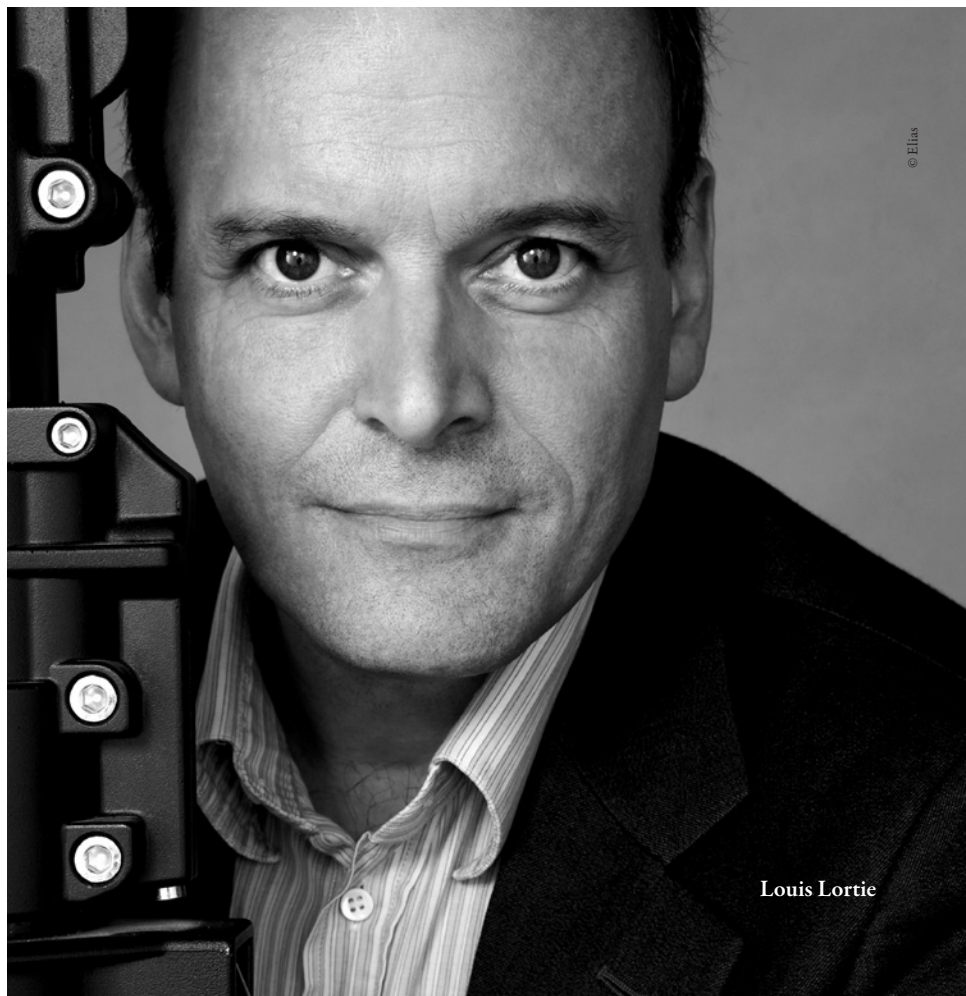
complete *Années de Pèlerinage* by Liszt and a disc of Liszt's transcriptions.

In 1992 Louis Lortie was named Officer of the Order of Canada, and received both the Order of Quebec and an honorary doctorate from Laval University. He has lived in Berlin since 1997 but also keeps a home in Canada.

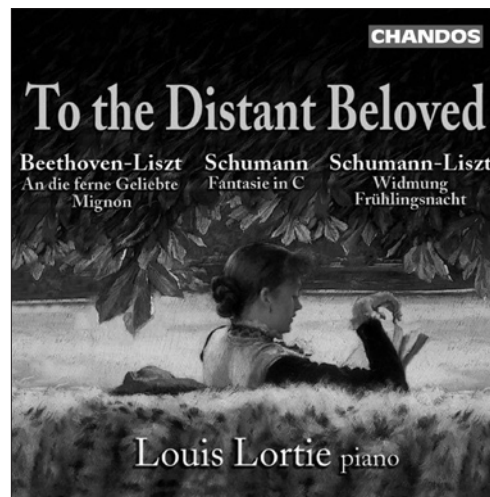


© Elias

Hélène Mercier

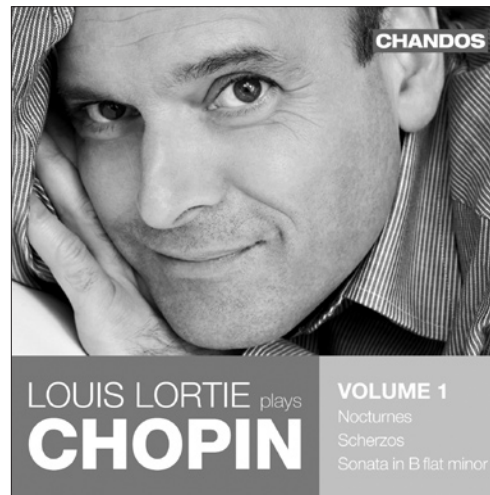


Also available



Beethoven • Schumann • Liszt
Piano Works
CHAN 9793

Also available



Chopin
Piano Works, Volume 1
CHAN 10588

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

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

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

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Eine vollständige Übersetzung des Begleittextes ist als Download verfügbar (www.chandos.net).

Tous les textes de présentation en français sont disponibles sur le site www.chandos.net.

Steinway Model D (280490) New York / Hamburg hybrid grand piano, built 1936, fully restored 2007 by Steinway Hamburg / London, provided by Aldeburgh Music (www.aldeburgh.co.uk) (Nos 22, 23, 24, 25, 27)

Fazioli grand piano model F 278 (2781779) courtesy of Jaques Samuel Pianos, London (Nos 30, 31, 32)

Recording producers Tim Handley (Nos 1, 2, 3, 4, 9, 10, Op. 6), Brian Couzens (Nos 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26), and Ralph Couzens (Nos 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32)

Sound engineers Ben Connellan (Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 21, 26, 28, 29, Op. 6) and Ralph Couzens (Nos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 32)

Assistant engineer Richard Smoker (Nos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20)

Editors Bob Mansell (Nos 1, 2, 3), Ben Connellan (Nos 5, 6, 7, 8, 21, 26), Rachel Smith (Nos 13, 14, 15, 16, 17, 18), Annabel Weedon (Nos 28, 29), and Jonathan Cooper (Nos 4, 9, 10, 11, 12, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 32, Op. 6)

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venues Snape Maltings Concert Hall, Suffolk: 10 and 11 September 1991 (Nos 5, 6, 7), September 1991 (Nos 8, 21, 26), 20 and 21 October & 3 November 1992 (Nos 1, 2, 3), 3 and 4 November 1992 (Nos 4, 9, 10, Op. 6), 10 and 11 December 1994 (Nos 28, 29); Potton Hall, Dunwich, Suffolk: 30 November–3 December 1998 (Nos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20), 14 and 15 June 2010 (Nos 30, 31, 32); Britten Studio, Hoffmann Building, Snape Maltings, Suffolk: 7 December 2009 (Nos 22, 23, 24, 25, 27)

Front cover Montage featuring Ludwig van Beethoven (1770–1827) composing his *Missa solemnis*, lithograph by Charles or Pierre Charles Vogt, after painting by Joseph Carl Stieler (1781–1858)
© The Bridgeman Art Library

Back cover Photograph of Louis Lortie © Elias

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 1992, 1993, 1995, 1996, 1999, 2000, and 2010 Chandos Records Ltd

This compilation © 2010 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHAN 10616(9) – BEETHOVEN

Beethoven: Intégrale des sonates pour piano

Sonate no 1 en fa mineur, op. 2 no 1

par Bryce Morrison

Les trente-deux sonates pour piano de Beethoven figurent parmi les plus importantes œuvres indispensables de la musique. Ce n'est pas pour rien qu'elles sont collectivement considérées comme le "Nouveau Testament du clavier", un hommage à leur portée et à leur ressource uniques. Leur progression ininterrompue, allant du brio de la jeunesse à une forme de transcendance spirituelle, en passant par les douleurs de l'enfantement et la désolation, commence avec les trois sonates de l'opus 2, les premières tentatives dans le genre du Beethoven de la maturité et bien plus que de simples exercices. En effet, peu de compositeurs auraient pu lancer la plus grande succession de sonates pour piano avec plus d'assurance. En songeant à la brillance et à la complexité à venir, nous constatons que les sonates de l'opus 2 sont entièrement autosuffisantes.

La Sonate no 1 en fa mineur fut complétée en 1795 et, ainsi que ces deux compagnes, dédiée au professeur de Beethoven, Joseph Haydn. Toute suggestion de déférence polie ou bien d'hommage est toutefois laissée de côté avec une adresse magistrale. Vingt-cinq ans, Beethoven est déjà bien conscient du vent de changement qui soufflait sur l'Europe, du tremblement de la Révolution française, et il s'abreuve avec reconnaissance au puits du nouveau libéralisme ou encore du Romantisme naissant.

Formellement, il y a peu de traits nouveaux dans cette sonate qui auraient pu alarmer Haydn ou Mozart, mais le contenu est tout à fait nouveau. Si l'opus 2 no 3 est la "petite Waldstein" de Beethoven, alors celle-ci est sûrement la "petite Appassionata", composée dans la même clef et le précurseur de ce qui allait venir. Des phrases tendues, nerveusement condues, un traitement "orchestral" du clavier (on entend presque les altos à la mesure 23), un menuet avec scherzo déjà typiquement bourru,

et une toile finale orageuse (avec une mélodie centrale contrastante de tempérament tout à fait ensoleillé) – tous ces éléments différent avec un air de défi. Le trio songeur du menuet, ou les croches coulantes éclosent en doubles notes, est une idée à l'état d'embryon qui allait naître dans le finale de l'opus 101, et le finale, aussi, annonce les tourbillons qui viendront conclure les Sonates *Clair de lune* et *Appassionata* (des éléments qui allaient à leur tour mener aux conséquences aussi bizarres et romantiques que les finales de la Sonate en fa mineur, D 625 de Schubert et la Sonate en si bémol mineur de Chopin). L'*Adagio*, véritable oasis de calme, prend peut-être sa source d'un Troisième Quatuor de piano antérieur, mais brille déjà d'une éloquence décorative inusitée tout en étant une partie essentielle de l'ambitieux plan beethovénien en quatre mouvements.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 2 en la majeur, op. 2 no 2 par Bryce Morrison

La Sonate no 2 en la majeur est aussi brillante et exubérante que la no 1 est austère et économique. Avancé avec une confiance de plus en plus assurée, Beethoven tourne maintenant son attention vers l'interprétation en plus de la composition, offrant un étalage espiègle de surprises et un champ de mines pour les pianistes techniquement faibles. La plus grande ambition de Beethoven se manifeste non seulement dans la longueur de la musique, mais aussi par son audacité. Qui aurait pensé que l'idée compacte et semillante initiale évoluerait en un échange dramatique vers le milieu de l'exposition? Qui encore aurait pu prévoir un second sujet au complexe argument si riche en détours enharmoniques? Le grandiloquent *Largo appassionato* suggère également la constante expansion de l'esprit de Beethoven et représente le véritable cœur, sinon le centre, de cette sonate. La marche initiale, évocatrice des cors, sur le *pizzicato* de la basse, présente un jeu large et une solennité

plus tard transformés, avec une splendeur qui fait penser à l'orgue, en une majesté toute mineure, avant une version doucement décorée et une conclusion toute gracieuse. Pour le troisième mouvement, Beethoven remplace le menuet traditionnel par un Scherzo tout d'esprit moqueur et de verve bien qu'il offre assez de contraste en mode mineur (dans le trio notamment), pour rendre tout de sa puissance et de sa tension caractéristiques. La nature changeante et souvent irascible de Beethoven est également présente dans l'orage central du finale, une idée aigrement rythmique et stimulante qui s'éloigne tel le tonnerre décroissant avant de réapparaître dans le rondo principal. Véritable *Grazioso*, ce passage se déroule avec une aisance schubertienne, embelli avec des sauts décrivant de larges cercles et beaucoup de dentelle scintillante.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 3 en ut majeur, op. 2 no 3 par Bryce Morrison

À un degré plus élevé que l'opus 2 no 2, l'opus 2 no 3 est la pièce de prédilection du virtuose, ainsi que la bête noire de tout autre pianiste moins habile et brillant. Des premières mesures de tierces, des accords staccato rapides et des doubles croches, et même une cadence au premier mouvement, d'abord sombre, ensuite étincellante, tout suggère la portée et la ressource inépuisables derrière la légèreté et l'activité de Beethoven. Et lorsque de tels traits ne sont pas moins illuminés par un humour et par l'apogée de la précision structurelle ou architecturale, la complète portée du progrès révolutionnaire de Beethoven devient apparent. Les éléments des styles de Mozart et plus particulièrement de Haydn se manifestent encore, mais Beethoven rompt déjà avec le précédent classique et, dans sa volonté d'errer librement, il claironne indubitablement l'aube d'une ère nouvelle.

La brillance est sans aucun doute le fait saillant de l'*Allegro con brio* initial, et un aspect du génie de Beethoven consiste en son

habileté à conférer une sonorité si nouvelle et si royale, “le cliquetis des assiettes lors d’un festin royal” clans les mots de Wagner, avec les octaves brisés et les arpèges les plus simples. L’*Adagio*, tour à tour méditatif et dramatique, possède également un registre de couleurs et d’idées toutes nouvelles, alors que le Scherzo est vraiment enjoué, étincillant de possibilités fugales avant le bref développement d’accords syncopés à temps faible ou de hoquets musicaux. Les arpèges rapides du trio ajoutent plus d’emphase virtuose avant de s’évaporer soudainement, et nous nous retrouvons clans le Scherzo fantasque avant la coda laconique, alors que la musique semble disparaître, pour ainsi dire, dans la manche du compositeur. Le finale est le plus étincillant de tous, bien que son élan soit brièvement contrasté par un choral *dolce*, une chaîne de trilles élaborée et une coda d’abord hésitante, ensuite exultante. En appelant cette sonate “la petite Waldstein”, nous sous-estimons peut-être son assurance et son individualité suprêmes.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate en ré majeur, op. 6 par Beryl Chempin

Beethoven n’accordait pas une grande importance au duo, et tous ses duos pour piano furent composés pour quatre mains sur un seul clavier. La Sonate en ré majeur opus 6 de 1797 est une miniature en deux brefs mouvements qui porte déjà la marque caractéristique du compositeur: le motif “du destin frappant à la porte” de la Cinquième Symphonie, l’élan des triolets en spirale ascendante ajouté avant une réapparition subséquente du motif, et les indications *sforzando* venant interrompre le cantabile du second thème.

Le geste initial, éblouissant dès les quatre premières notes, est rendu à l’unisson sur quatre octaves. Mais bien qu’il frappe aussi à la porte de clefs mineures, nous ne retrouvons dans ce mouvement court et animé aucun sinistre courant sous-jacent: il évolue allègrement. Le Rondo, tout d’innocence,

possède une merveilleuse diversité de texture. Ce duo fut extrêmement populaire du vivant de Beethoven, comme en attestent ses nombreuses réimpressions.

© **Beryl Chempin**

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 4 en mi bémol majeur, op. 7
par Bryce Morrison

Un mépris espiègle pour la convention caractérise les premières œuvres pour piano de Beethoven. En d'autres mots, Beethoven ne respecte les conventions musicales que pour mieux les remettre sens dessus dessous. Bien sûr, on pourrait en dire autant des sonates de Haydn, et pourtant Beethoven fait déjà preuve, dans les sonates des opus 7 et 14, d'un sens de l'expérimentation inconnu de ses prédécesseurs, quelle qu'ait été leur audace. Ces trois sonates sont demeurées quelque peu négligées des mélomanes, peut-être bien parce qu'elles furent composées dans des clés majeures (le public a toujours affiché sa préférence pour ce que E.M. Forster appelait "l'ut mineur beethovénien de la vie", associant d'emblée le grand drame à la profondeur), des clés qui oublient momentanément les orages de la Première Sonate en fa mineur et rappellent plutôt l'optimisme et la fougue des Sonates opus 2, nos 2 et 3, respectivement en la majeur et ut majeur.

L'opus 7 est l'une des plus grandes sonates de jeunesse de Beethoven. La propulsion initiale, faite de saccades répétées, qui donne place à un jeu d'accords sonores, annonce déjà l'énergie virile d'une célèbre sonate de la période médiane, la *Waldstein*; cette sonate entière ouvre les portes du paradis au poète aussi bien qu'au virtuose. Les thèmes, présentes avec précision et effervescence, se prêtent toujours à l'élaboration, aux digressions, et la conclusion en syncope de la première section est tout à fait typique du jeune Beethoven et de sa confiance qui plastronne.

Largo, con gran espressione: telle est l'indication du deuxième mouvement et son écriture est effectivement profonde et

démonstrative, parvenant à une éloquence qu'on associe habituellement à l'opéra. De courtes phrases sont contrastées, à peine cinq mesures plus bas, par un thème riche et expressif (*sempre tenuto*) avec accompagnement pizzicato. Un peu plus tard, d'austères octaves et de gracieuses notes *pianissimo* suggèrent un esprit de dialogue, mais aussi de sévérité et de contrition. Le retour à la gravité originelle du mouvement, mouvement animé d'une dissonance telle qu'elle dut faire tressaillir les contemporains de Beethoven, est assez intense et époustouflant pour que l'auditeur croie entendre la voix de Merlin ou de quelque autre prophète merveilleux. Le *Largo* de l'opus 7 est certes l'une de ses aventures de jeunesse les plus audacieuses.

L'*Allegro* qui suit adopte un rythme presque schubertien (bien que le style soit tout beethovénien), sa sérénité initiale donnant momentanément lieu au malaise et se voyant par la suite véritablement menacée par un *Minore* équestre, une note sombre et sans équivoque. Le Rondo final, par contre, rayonne de bonne humeur, bien que Beethoven ait ici encore décidé de donner jour à un orage central aussi puissant que considérable. La métamorphose de cet accès de colère en quiétude dans les dernières pages est non seulement ingénieuse, mais encore tout à fait convaincante, surtout grâce au déploiement mesuré des clés thématiques. Dans l'opus 7, Beethoven se permet ses "longueurs divines", une générosité schubertienne et une alternative cordiale au laconisme et à la puissance expressive qu'on lui connaît.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 5 en ut mineur, op. 10 no 1

par Bryce Morrison

Beethoven esquissa et élaborait ses trois Sonates pour piano opus 10 entre 1796 et 1798. Un pied fermement ancré dans le dix-huitième siècle et l'autre pointant vers le dix-neuvième, Beethoven fait le pont entre l'élégance formelle

du classicisme et l'audace, la nouveauté du romantisme. La prestation publique et accessible devient de plus en plus privée et individualiste, s'éloignant résolument de la convention et des canons établis. Peu de compositeurs ont affiché leurs couleurs avec plus de hardiesse et se sont à un tel point refusés à toute concession.

Mais simultanément, dès 1796, le drame de la surdité virtuelle, le plus cruel de tous les destins pour un compositeur, venait assombrir cette exuberance; on peut aisément entendre dans les sonates de jeunesse un enthousiasme triomphant et euphorique subitement retenu par l'introspection et de néfastes prémonitions. Le *Largo* de la Sonate en ré majeur, plus particulièrement, nous éloigne radicalement de la voix réconfortante de l'*Adagio* de la Sonate en ut mineur ou de la subtile ambiguïté toute schubertienne de l'*Allegretto* central de la Sonate en fa majeur; ici le ton est à la tragédie et à la désolation.

La Sonate en ut mineur fut composée en 1798 et ses trois mouvements ne se contentent pas de rompre avec l'idiome à quatre mouvements de la tradition viennoise: ils transmettent aussi une énergie et une concentration accrues. L'ouverture (à laquelle la Sonate *Pathétique* fera écho avec un désespoir véritablement romantique) est écrite dans cette tonalité qu'E.M. Forster aimait appeler "l'ut mineur beethovenien de la vie", une confrontation avec le sombre côté de l'existence qui révèle un Beethoven bien plus précurseur qu'expérimentateur. Le départ rapide de la composition et son jeu constant d'accentuation transversale et de chromatisme s'avéra déconcertant pour les premiers auditeurs du compositeur, même pour ceux qui avaient fait connaissance avec l'imagination hardie de la Sonate en ut mineur, KV 475, de Mozart, œuvre que Beethoven admirait au plus haut point. Contraste frappant: l'*Adagio* est aussi fleuri que l'*Allegro* initial est brusque et angulaire, sa grave ligne mélodique se faisant interrompre par des interjections dramatiques et par des fioritures de style qui annoncent déjà la musique de Chopin. Cette profondeur grandissante ne résonne que pour stopper

brusquement avec la chasse effrénée du *Prestissimo* final. Cette cascade d'événements en clef mineure rassemble une suite d'idées en apparence incongrues; l'utilisation de figures de haute-voltage et de *tremolandi* nous rappelle les ambitions toutes cousues de virtuosité du jeune Beethoven. Cette ultime explosion d'énergie constitue une nouvelle surprise; elle entre délibérément en contraste avec la conclusion décisive et *fortissimo* de l'*Allegro* initial.

© Bryce Morrison

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 6 en fa majeur, op. 10 no 2 par Bryce Morrison

La joyeuse amorce en fa majeur de la deuxième des sonates de l'opus 10 s'éloigne énormément de cette activité tantôt austère et tantôt explosive, un rappel, fort probablement, que Beethoven, tout comme George Herbert, peut être "le poète de notre climat interne", perpétuellement imprévisible. Pourtant, l'humeur exubérant qui souligne le génie de Beethoven témoigne non seulement de sa dette due à l'égard de Haydn, mais aussi de son immense détermination. Beethoven ne permet que rarement à l'auditeur d'oublier la main de fer sous le gant de velours. L'*Allegretto* central, aussi, nous démontre cette capacité qu'avait Beethoven de remplacer un mouvement lent conventionnel par la plus remarquable des oppositions (la Sonate en mi majeur, opus 14, comprend un *Allegretto* d'esprit similaire); ici, l'ascension initiale de la musique est suivie de sautes d'humeur bourrues et typiques (encore ce puissant ressac). Si le trio est d'apparence sereine, le compositeur le ponctue néanmoins de manière à ce que la contrainte du ré bémol majeur n'offre aucunement l'oasis de calme espéré. Le finale, qui appartient aux plus fougues de la jeunesse beethovénienne, est une joute de chat-perché faussement fuguée qui fut justement décrite comme une fête bucolique pour instruments à vent, un bourdonnement de

basse constituant le thème de sa seconde cadence.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

**Sonate no 7 en ré majeur, op. 10 no 3
par Bryce Morrison**

L'opus 10 no 3 en ré majeur nous ramène à l'architecture en quatre mouvements et comprend un mouvement lent traditionnel ainsi qu'un menuet. Mais telle est la frontière finale du pays de connaissance. L'élan athlétique du *Presto* initial (le paroxysme de cette première ascension constitue l'essence même de l'adjectif "beethovénien") est contrasté par un *Largo e mesto* de facture solennelle et funèbre, par de soudains éclairs d'angoisse et par l'ultime anéantissement de toute lueur d'espoir. Qu'il soit observation générale sur l'existence ou fruit d'une tragédie personnelle (encore cette prémonition de la surdité?), le *Largo* présente l'écriture la plus profonde et la plus expressive de toute la production du jeune Beethoven. Suite à un tel témoignage de désespoir, le *Menuetto* cadencé ainsi que le finale badin et fantasque constituent une résolution aussi audacieuse que réconfortante. Dans le finale, deux faux départs et une prorogation prenant la forme d'un récitatif retardent l'émergence de l'idée principale, qui sera phrasé avec douceur. Mais c'est la conclusion qui nous réserve la plus grande des surprises avec son espiègle descente harmonique et son ultime jaillissement d'énergie articulé par la main droite tandis que la gauche se contente de confortablement marteler trois temps.

Véritable prémonition des chefs-d'œuvre à venir, les Sonates de l'opus 10 constituent en soi un très grand cru et occupent une place de choix dans ce qu'il convient d'appeler la production de "jeunesse" de Beethoven.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 8 en ut mineur, op. 13
par Bryce Morrison

Le “Nouveau Testament du clavier”: c’est ainsi que l’on désigne souvent les trente-deux sonates pour piano de Beethoven. Ce magnifique sobriquet ne rend cependant pas compte de l’envergure et du dynamisme de l’invention beethovénienne, miroirs d’une vie intérieure que caractérisent une grande élévation spirituelle et une multitude d’idées musicales. Toujours heureux de reconnaître, en paroles ou en musique, sa dette envers ses grands prédécesseurs, principalement Haydn et Mozart, Beethoven n’inaugura pas moins l’époque romantique: ses sonates sont une unique célébration des idéaux du classicisme et du romantisme.

La Sonate *Pathétique*, que l’on a déjà dite issue, bien à propos, de la période d’inspiration “Roméo et Juliette” du compositeur, fut la première de ses sonates à jouir d’une popularité universelle. Composée en 1798 et publiée l’année suivante, cette œuvre est encore plus saisissante et stimulante que son remarquable précurseur en ut mineur, opus 10.

Mozart a déjà dit de Beethoven: “Gardez-le à l’œil, il fera du bruit en ce monde.” S’inspirant du passé et de la Sonate en ut mineur de Mozart, tout en concevant une puissance dramatique encore inconnue du génial Amadeus, Beethoven vérifia la prédiction de son aîné avec sa Sonate *Pathétique*. Il est incertain qui de Beethoven ou de son éditeur décida de ce sous-titre; mais ce qui est indubitable c’est le *Sturm und Drang* et l’extraordinaire fraîcheur de cette composition.

Ut mineur devait s’avérer la clef de la destinée pour Beethoven et l’introduction *Grave* de cette œuvre annonce déjà son ultime Sonate en ut mineur, opus 111: suite à la composition de cette œuvre, il devait décider que l’idiome de la sonate pour piano ne répondait plus à ses besoins artistiques. Une éclatante affirmation et des répliques mélancoliques mènent vers un *Allegro di molto e con brio*, interrompant à deux reprises l’élan

effréné et camouflant l'impulsion de la musique comme quelque sombre spectre. L'*Adagio* central et le Rondo final semblent pratiquement un havre de paix; mais les triolets centraux de l'*Adagio* masquent la sérénité initiale de la musique, et la douce agitation du finale est d'une émotion ambivalente. Le canon central de ce même finale anticipe un passage semblable dans la fugue finale de la Sonate *Hammerklavier*; mais, comme dans ce chef-d'œuvre de la maturité du compositeur, l'élan de la musique reprend immédiatement et nous conduit à un temps d'arrêt haletant et à une plongée vers un soudain *fortissimo* qui met subitement fin à ce remarquable exemple de l'éloquence juvénile de Beethoven.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 9 en mi majeur, op. 14 no 1 par Bryce Morrison

Le génie de transfiguration de Beethoven pénètre les sonates de l'opus 14, des compositions relativement légères qui ne sont pourtant en rien des "sonatine" comme celles de l'opus 49. Encore plus que dans l'opus 7, il s'exprime ici par le biais d'une virtuosité essentiellement lyrique, bien qu'elle puisse devenir fantaisiste ou primesautière en un tour de main. Dans la Sonate en mi majeur, une mélodie translucide s'élève sans effort sur la toile de fond rythmique, et la traîtresse cascade de doubles croches nous rappelle la virtuosité arborée par ce jeune pianiste à sensation que fut Beethoven. Des dissonances enjouées, l'embellissement du thème principal avec les gammes effrénées de la main gauche et des accents d'intensité à couper le souffle mènent très naturellement la musique jusqu'à la halte.

L'*Allegretto* central présente plusieurs notes tragiques, encore que le *Maggiore* central serve de source de réconfort; le Rondo final fait pour sa part preuve d'une énergie sans cesse renouvelée qui annonce le finale énigmatique de la Sonate, opus 26 en la bémol. Fait peu surprenant, le mouvement entier est mené avec facétie, la main gauche assurant la

base en triolets et prenant une importance accrue tandis qu'évolue la partition.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

**Sonate no 10 en sol majeur, op. 14 no 2
par Bryce Morrison**

L'inspiration de la Sonate en sol majeur est encore plus fantasque et versatile. La première affirmation de la tonalité s'effectue sans ruse et sans ironie (la colère romantique de Beethoven n'avait pas encore trouvé sa véritable expression), et la suave alternance de doubles croches gracieuses et de croches étincelantes font de ce mouvement une source perpétuelle d'enchantement. L'*Andante* suivant (l'inspiration pour quelques marches de soldats de plomb de l'*Album pour la jeunesse* de Schumann?) est animé par un amalgame de touches affables et piquantes, qui trouvent leur accomplissement lors d'une conclusion longuement reportée, mais qui s'achève tout de même de manière abrupte. Le Scherzo final est capricieux en ce sens qu'il est constitué de phrases de différentes longueurs, qui se pourchassent à travers la partition comme chats et souris. Aucune place ici pour un *Adagio* méditatif: ceux qui désirent une musique de facture plus racée devront retourner à l'opus 7 ou attendre l'opus 22, œuvres dans lesquelles Beethoven se montrait déjà capable de créer un silence aussi éloquent que la matière sonore. Il en demeure que sa loquacité et ses détours capricieux furent rarement plus printaniers et radieux. Ces deux sonates sont de véritables chefs-d'œuvre de la miniature.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

**Sonate no 11 en si bémol majeur, op. 22
par Beryl Chempin**

Les quatre sonates op. 22, 26 et 49 forment un ensemble particulier, dans la mesure où l'opus 22 se trouve au croisement de la convention et de l'innovation. L'opus 26 est

comme une tunique de luxe dont aucun des quatre mouvements n'est traité sous forme de sonate; le premier mouvement est un cycle de variations, et le scherzo est placé avant le mouvement lent qui prend la forme inhabituelle d'une marche funèbre. Les deux sonates de l'opus 49 n'avaient même pas été envoyées à l'éditeur par le compositeur. Nous les devons à son frère, Carl, qui les envoya sans demander son consentement, ni même prévenir Ludwig.

La Sonate, opus 22 fut achevée en 1800 alors que Beethoven venait de goûter à une période d'intense créativité qui produisit, entre autres, le Troisième Concerto pour piano, la Première Symphonie, le Septuor, la Sonate pour cor, deux sonates pour violon, le ballet du très acclamé *Die Geschöpfe des Prometheus*, quelques uns des quatuors à cordes de l'opus 18, et diverses œuvres mineures. Cette période d'activité amena Beethoven à écrire à un ami, lui demandant de lui envoyer une ou deux plumes, car il n'en avait presque plus.

Bien que l'opus 22 ait été la dernière des sonates du compositeur à se conformer aux limites des critères académiques, son exécution lui procura un intense plaisir. "Die Sonate hat sich waschen", écrit-il – expression allemande signifiant "de tout premier ordre", ou, comme le suggère Sir Donald Francis Tovey, pouvant être librement traduite par "c'est le bouquet!"

Le premier mouvement, *Allegro con brio*, démarre par une figure thématique dont, en dépit de son énergie, les premières barres de mesure sont annoncées *piano*. Cette figure, ainsi que les sauts d'octave intensément *forte*, génèrent une grande agitation. Le thème d'ouverture se développe dans un dialogue passant d'une main à l'autre, dans différentes tonalités, et la vitalité de ce mouvement est maintenue tout au long du morceau, même dans les passages *pianissimo*.

On a remarqué que le beau mouvement lent *Adagio con molta espressione* annonçait les nocturnes de la période romantique. Il est comparable à une aria italienne dont les longues phrases legato dominent une pulsation régulière et frémissante. Il est aussi écrit sous la forme d'une sonate dont le premier thème est très longuement exposé, s'étalant sur une

douzaine de mesures lentes à 9 / 8. Une ligne de chant soutenue n'était pas facile à obtenir sur le piano de Beethoven, mais grâce à son génie prophétique, Beethoven écrivit une mélodie de caractère très vocal, voire ornementée et conçue d'une façon que Chopin n'aurait pas reniée.

Le *Minuetto* appartient au dix-huitième siècle, pourtant le caractère orageux du trio n'a rien à voir avec le raffinement d'un menuet.

Le finale, *Allegretto*, est un Rondo, et là encore, le thème principal est très développé. C'est un thème élégant et le Rondo suit un schéma traditionnel. La sonate se conclut par le sujet réapparaissant à la basse – idée que Mozart avait déjà utilisée dans ses sonates pour piano.

© **Beryl Chempin**

Traduction: Anne Marchand

Sonate no 12 en la bémol majeur, op. 26 par Beryl Chempin

Pour la première fois dans ses sonates pour piano, Beethoven ne commence pas avec la forme coutumière du premier mouvement. Mozart avait déjà utilisé des variations dans sa Sonate en la majeur (KV 331), mais l'idée était nouvelle pour Beethoven. L'humeur en est sereine avec un section centrale plaintive.

Dans la première variation, des arpèges mélodiques se mélangent au thème principal. La deuxième variation offre une forme variée à la basse avec de légers accords syncopés dans l'aigu. La troisième variation est en la bémol mineur. Les phrases suspendues tendent vers une harmonie sombre. Il est frappant de constater que Artur Schnabel, grand interprète de Beethoven, écrivit dans sa partition *Klagend* (Pleurant) au-dessus d'une phrase descendante. La quatrième variation indique le retour au ton majeur et les contrastes de registre deviennent un trait caractéristique. La cinquième et dernière variation débute par un traitement en broderie de triplets du thème central et se conclut par une belle coda. Chaque variation évoque une humeur nouvelle et présente un dessin de notes différent.

Le deuxième mouvement est un scherzo, *Allegro molto*, et les coups de poignard des *sforzati* contrastent vivement avec l'atmosphère calme du trio en ré bémol majeur.

À la place du mouvement lent habituel, nous avons une marche funèbre – *Maestoso andante* (“Marcia funebre sulla morte d’un Eroe”). Dans ce cas précis, le héros en question est inconnu. La grande Marche funèbre de la Symphonie *héroïque* fut écrite environ deux ans plus tard. Cette marche funèbre est impitoyablement monotone; la tonalité sombre de la bémol mineur, ainsi que le caractère entier du morceau exigent un contrôle rythmique inexorable. Le court trio en majeur évoque des saluts à coups de canon tirés sur la tombe, et des roulements de tambour.

Le dernier mouvement, *Allegro*, est un rondo concis du style d’un *moto perpetuo*, avec juste quelques ruptures dans le mouvement à la double croche. Ce rondo écrit comme une sorte de toccata fournit un sujet d’étude récurrent, très populaire pour les pianistes, et sa composition a vraisemblablement pu être influencée par la Sonate en la bémol de Cramer dont Beethoven admirait le jeu et les études. La structure de la partition est particulièrement intéressante dans la mesure où l’inversion et l’alternance sont présents dans presque tout le mouvement. L’aspect technique d’une œuvre écrite par Beethoven devrait de toute évidence s’assujettir à l’intention musicale, et les mots d’Edwin Fischer fournissent une idée qui sert de lien avec la marche funèbre présentée plus haut:

C’est comme si un averse de pluie tombait après l’enterrement, jetant un voile de brume grise, consolatrice, sur le cimetière. On pourrait dire que la scène est maintenant vide et que la Nature a repris ses droits.

© **Beryl Chempin**

Traduction: Anne Marchand

Sonate no 13 en mi bémol majeur, op. 27 no

1

par Beryl Chempin

Dans la carrière d'un compositeur de l'envergure de Beethoven dont les œuvres sont invariablement l'expression d'un élan de génie, il est difficile de déterminer une période de jeunesse, de maturité, ou encore une période tardive. Néanmoins, il est généralement admis que les sonates pour pianoforte, les opus 26 à 57, sont représentatives de la période de maturité du compositeur. Dans l'opus 26, Beethoven s'écarte pour la première fois de la forme habituelle du premier mouvement avec une série de variations. Les deux sonates de l'opus 27 s'éloignent aussi du schéma usuel et le compositeur ajouta à chacune d'elles le sous-titre "quasi una fantasia".

C'est la première des deux sonates de l'opus 27 qui ne s'identifie pas au moule de la forme sonate. Comme les différents mouvements dont l'ordre est inhabituel doivent être joués en continu, il est possible que Beethoven ait souhaité les réunir et les concevoir comme une entité, d'où le sous-titre "Sonata quasi una fantasia". À ce moment, le compositeur avait déjà fait preuve d'une telle maîtrise de la forme sonate traditionnelle que cette émancipation temporaire parut délibérée et compréhensible, et fut bienvenue.

L'*Andante*, pareil à un rêve, est suivi d'un *Allegro* animé en 6 / 8 surprenant, dont la mélodie très simple est celle d'une danse villageoise allemande. Puis l'*Andante* reprend brièvement, et une courte coda, sur une pédale de tonique, conduit à l'*Allegro molto e vivace*, un scherzo démoniaque dans lequel les notes des triades voltigent parfois à l'unisson, parfois en imitation. Le trio est animé d'une frémissante énergie, puis le retour du Scherzo mène directement à un *Adagio con espressione* magnifique et serein. Une courte cadence introduit le mouvement le plus long et le plus imposant, l'*Allegro vivace*, de forme rondo. Ici l'art de Beethoven atteint à son sommet. Le *Presto* finale de vingt mesures, construit sur le thème principal de tierce descendante du Rondo, amorce la fin brillante de cette œuvre.

**Sonate no 14 en ut dièse mineur, op. 27 no 2
par Beryl Chempin**

L'intitulé de cette sonate connue dans le monde entier sous le nom "Clair de lune" ("Mondschein" en allemand) n'a pas été imaginé par Beethoven, mais par le poète Rellstab, et seul le premier mouvement pourrait évoquer un clair de lune. C'est sans aucun doute, d'entre tous, le plus connu du grand public et il n'y a guère de pianiste, expérimenté ou non, qui n'ait joué cet *Adagio sostenuto*.

Les première et dernière pages du manuscrit manquent, mais les annotations en italien de Beethoven dans la première édition sont: "Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini" – ce qui se traduit par: "L'œuvre tout entière doit être jouée avec la plus grande délicatesse et avec pédale." Cette indication a parfois été mal interprétée. "Senza sordini" veut dire "sans les étouffoirs", ce qui signifie "avec pédale". Le problème pour l'interprète est de savoir combien il faut mettre de pédale. Beethoven a laissé peu d'indications de pédale et la différence entre son instrument et les instruments actuels doit être prise en compte. Sur son piano, la pédale pouvait probablement être tenue pendant tout le mouvement créant un effet de flou, mais sur les instruments actuels, une même pédale produirait un son trop confus. Ce qui importe est de ne pas laisser pénétrer la froide lumière du jour. La ravissante et paisible mélodie qui chante sur un fond de triolets joués en continu est parfois baignée de tristesse, quand s'y glisse une tierce descendante, et les notes répétées dans les graves de la coda évoquent le son d'une cloche, tandis que les triolets sombrent dans les profondeurs.

Liszt décrit l'*Allegretto* en ces termes: "La fleur entre deux abîmes". En dépit de la tonalité majeure, une inquiétude est générée par les syncopes.

Le dernier mouvement, *Presto agitato*, est orageux, sauvage. Le premier sujet ne peut être qualifié de mélodie, car des arpèges frénétiques dominent au piano et la tonalité

majeure n'est guère perceptible – en réalité, le calme créé par les trois mesures en sol majeur s'estompe rapidement quand réapparaît la tonalité mineure avec sept *sforzandi* lancinants dans les quatre mesures qui suivent, et des passages *tremolando* menant à la réexposition. Les accords répétés et les phrases discontinues créent une impression d'essoufflement qui renforce l'agitation générale. En dépit du déchaînement de fureur dans ce mouvement, Beethoven reste maître de la forme et ne lâche pas prise un seul instant.

La coda se déroule dans un affreux climat et dans les deux mesures *Adagio* avant les mesures finales, la tierce descendante, triste, est à nouveau perceptible. Puis les dernières mesures, pour citer une phrase chère à Sir Henry Wood, récemment disparu, "se précipitent vers leur fatal destin".

© **Beryl Chempin**

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Sonate no 15 en ré majeur, op. 28 par Beryl Chempin

Dans cette Sonate, Beethoven retourne à la forme classique après les libertés qu'il a prises dans la structure des deux sonates de l'opus 27. La Sixième Symphonie fut dénommée "Symphonie pastorale" par Beethoven lui-même. Cette œuvre-ci est connue sous le nom de "Sonate pastorale"; l'éditeur Crazz l'a baptisée ainsi sans doute en raison de l'atmosphère ensoleillée dans laquelle elle baigne, différente du clair de lune du premier mouvement de la sonate précédente. Le terme "Pastorale" n'est pas inapproprié, car les premier et dernier mouvements sont écrits sur un bourdon, procédé souvent associé à des thèmes champêtres. Beethoven semblait en bonne santé physique et morale lorsqu'il composa cette Sonate et cependant, un an plus tard seulement, en 1802, il écrivit le "Heiligenstadt Testament", ce document suicidaire.

Le premier mouvement, *Allegro*, consiste en de longues mélodies plutôt qu'en brefs motifs typiques du compositeur.

L'introduction est paisible, sereine, sans *crescendos* ou *sforzandos*. Beethoven adorait se promener dans la campagne et si ses admirateurs apprécient ce thème pastoral c'est sans doute pour deux raisons: les terribles conflits que reflètent les œuvres plus tardives et les confessions éperdues du "Heiligenstadt Testament". C'est de la tranquillité de la répétition du ré dans les graves de ce mouvement que naît la sérénité de l'atmosphère. La mélodie s'envole et retombe à brefs intervalles et des phases identiques sont répétées. Ces divers procédés imprègnent l'œuvre d'un climat de paix. Le développement tout entier est issu d'une seule et unique phrase du premier sujet, avec une économie de moyens caractéristique de Beethoven.

Le deuxième mouvement, *Andante*, de forme ternaire, était l'un des préférés du compositeur qui se complaisait souvent à le jouer. Beethoven était heureux du développement du fortepiano qui permettait à l'interprète d'avoir recours simultanément à différentes techniques de toucher. Le pianiste est confronté à un problème du fait qu'un long *legato* doit être joué à la main droite alors que l'accompagnement à la main gauche exige un *staccato* qui exclut donc toute pédale et demande de l'ingéniosité dans le choix des doigtés. La coda est de caractère improvisé et le mouvement se termine paisiblement, comme en un délicat soupir.

Le Scherzo miniature est tout en vifs contrastes, puis la même petite phrase parcourt le trio.

Une plaisante mélodie champêtre, bien cadencée, anime le Rondo qui se termine par une brillante coda.

© **Beryl Chempin**

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Sonate no 16 en sol majeur, op. 31 no 1 par William Kinderman

En 1802, quand il composa les trois sonates, op. 31, Beethoven exprima son mécontentement à propos de ses œuvres antérieures et indiqua qu'il désirait poursuivre

une “nouvelle voie”. À peu près au même moment, il chercha à assumer son incurable surdité, et traversa une crise personnelle relatée dans son “Testament de Heiligenstadt”, dans lequel il parle d’idées de suicide rejetées en faveur d’un engagement renouvelé pour son art. Un esprit de créativité sans repos anime en effet la trilogie des sonates, op. 31, marquant le début de la “seconde période” stylistique de Beethoven. Les gestes d’ouverture de chaque sonate reflètent déjà cette tendance innovatrice.

Le début de la Sonate en sol majeur, op. 31 no 1, revêt un caractère comique. Les phrases saisissantes du début, avec des figures en gammes à la main droite et des accords à contre-temps à la main gauche, sont bientôt énergiquement réaffirmées un ton plus bas, en fa majeur, ce qui élargit le champ harmonique de la musique tout en introduisant des contrastes frappants. Dans ce contexte, Beethoven choisit non pas le ton de la dominante, mais celui, plus coloré, de la médiane – si majeur et si mineur – comme domaine pour son vivant second thème. Si le premier mouvement évolue joyeusement dans des contrastes paradoxaux, l’*Adagio grazioso* qui suit contient une saveur presque lyrique, se complaisant dans des ornements décoratives qui parfois révèlent un caractère de douce moquerie. Le finale, de son côté, est un Rondo gracieux dans lequel les revendications ingénieuses de Beethoven par rapport à la tradition musicale prennent encore une autre forme. Il rend les répétitions attendues du thème principal dans le structure du rondo imprévisibles grâce à des variations d’intensité dans la texture et dans le rythme, mais réserve les événements les plus extraordinaires pour la coda. Tout d’abord, le début du thème du Rondo s’interrompt dans le silence; puis la phrase qui suit s’élargit en un *Adagio*. Beethoven étend la série de phrases interrompues sans permettre à la musique d’aboutir sur la tonique, et crée ainsi le suspense. Il plonge alors dans une coda *Presto* excitante, avec la tournure thématique du début du thème principal émancipée de son contexte original. Beethoven couronne sa sonate en permettant à la broderie accélérée de migrer

vers le registre bas du grave, alors que des rythmes répétés et marqués rappelant le premier mouvement se dissipent dans une conclusion paradoxale faite d'accords courts et de silences imposants.

© **William Kinderman**

Traduction: Edith Karinithi

**Sonate no 17 en ré mineur, op. 31 no 2
par William Kinderman**

Dans sa Sonate en ré mineur, op. 31 no 2, “La Tempête”, Beethoven place un geste innovateur dès le début de son œuvre. Au lieu de commencer par un thème intégré avec un tempo unique, il divise l’ouverture en trois segments de tempos différents: *Largo*, *Allegro* et *Adagio*. Le geste *Largo* initial sur la dominante de ré mineur apporte une expression suspendue et méditative, bien différente du caractère pressant et agité des sections *Allegro* qui occupent la plus grande partie du mouvement. En même temps, ce motif d’ouverture – un arpège ascendant sur les notes la – ut dièse – mi – la – porte une signification spéciale en relation avec plusieurs passages à venir. À la mesure sept, le geste est énoncé à nouveau, sur une nouvelle harmonie. À la mesure vingt-et-un, le motif est incarné avec force dans le tempo *Allegro* et répété fermement dans la tonalité de la tonique de ré mineur. Des séquences montant par paliers sont ensuite renforcées de broderies poignantes dans un registre plus aigu, tandis que la tension rythmique est soutenue par un accompagnement en triolets. Le traitement si dramatique de ce motif d’ouverture, l’arpège ascendant de l’accord parfait, domine en partie l’exposition et beaucoup le développement du mouvement.

Au début de la réexposition, Beethoven réalise les plus profondes implications du geste *Largo* mystérieux. Ici la musique se déploie dans des passages récitatifs voilés dans la pédale. Il y a une ressemblance étrange entre le premier passage récitatif ici et le célèbre récitatif pour baryton “O Freunde, nicht diese Töne!” (Oh amis, pas ces tons!) dans le chœur

final de la Neuvième Symphonie, une œuvre également en ré mineur. En un sens, Beethoven saisit l'opportunité et exploite ce moment d'intériorisation et de réflexion, tel qu'exprimé dans le geste récitatif de la sonate, pour fournir une entrée dans le monde utopique de l'*Ode à la Joie* comme base du chœur final de la Neuvième.

Dans l'*Adagio* qui suit dans la sonate "La Tempête", Beethoven commence de nouveau par un accord arpégé, qui est maintenant placé sur l'accord parfait stable de la tonique de si bémol majeur. Ce mouvement contient un travail particulièrement délicat sur les contrastes de registres: des phrases expressives, presque comme des récitatifs, en notes pointées, s'opposent à des motifs mystérieux dans le grave, rappelant des roulements de tambour. La conclusion du mouvement souligne cet écart de registre d'une manière très frappante: à une version finale cadentielle de la figure aiguë en notes pointées, répond une seule note, le si bémol, entendu dans le registre grave le plus caverneux. Dans le finale *Allegretto*, de forme sonate, Beethoven refaçonne les textures rythmiques continues et les motifs arpégés des sections *Allegro* du premier mouvement. Ici, le rythme *perpetuum mobile* recouvre tout, et semble chasser la rhétorique du dialogue qui était si caractéristique des mouvements précédents.

© **William Kinderman**

Traduction: Edith Karinthi

Sonate no 18 en mi bémol majeur, op. 31 no 3

par William Kinderman

Contrairement à ses compagnes, la Sonate en mi bémol majeur, op. 31 no 3, est en quatre mouvements, avec un Scherzo et un Menuet insérés entre l'*Allegro* d'ouverture et le finale de forme sonate, noté *Presto con fuoco*. Les mouvements extérieurs de cette sonate font preuve d'une verve rythmique puissante, et montrent aussi des qualités humoristiques, comme il apparaît dans la figure *perpetuum mobile* quelque peu mécanique qui couvre les

larges étendues du finale. L'*Allegro* d'ouverture présente un motif d'appel répété, soutenu par une harmonie ambiguë, une idée qui génère une série de phrases hésitantes dans des registres contrastés, avant que l'énergie rythmique exubérante caractéristique du mouvement ne s'affirme elle-même. Le Scherzo en la bémol majeur est inhabituel, par sa mesure à 2 / 4 et par son recours à la forme sonate. Lui aussi contient des phrases visiblement hésitantes, qui s'appesantissent sur le ré bémol. Cette note devient l'objet d'une puissante accentuation juste avant la réexposition, puis elle déclenche aussi une explosion *fortissimo* détonante en octaves plus loin dans le mouvement. Tout le lyrisme de cette sonate est concentré dans le gracieux Menuet, mais même ce mouvement lumineux abrite un lieu d'harmonie sombre et contrastée autour d'un bémol, note qui envahit la section trio et qui est également rappelée dans la coda.

© William Kinderman

Traduction: Edith Karinithi

Sonate no 19 en sol mineur, op. 49 no 1 par Beryl Chempin

Le compositeur se référait à chacune des deux sonates de l'opus 49 comme "Leichte Sonate". Elles furent écrites entre 1795 et 1798, mais ne furent publiées qu'en 1805. Elles furent envoyées à l'éditeur par le plus jeune frère de Beethoven, Carl. Cet acte occasionna des soucis pour Carl et contraria Beethoven, mais ce fut un coup de chance pour la postérité. Ces pièces sont courtes, mais délicieuses, et ont également été publiées sous le titre "Sonatines". Chacune ne comporte que deux mouvements.

Le premier mouvement de l'opus 49 no 1 est un *Andante* tranquille en forme de sonate. À la reprise, la mélodie est transférée à la main gauche – caractéristique tardive du compositeur.

Le second mouvement est un Rondo vif, non sans quelques difficultés techniques.

© Beryl Chempin

Traduction: Anne Marchand

Sonate no 20 en sol majeur, op. 49 no 2
par Beryl Chempin

Le premier mouvement, *Allegro, ma non troppo*, de l'opus 49 no 2 possède une section centrale très brièvement développée. Il n'y a pas de nuance indiquée par le compositeur dans ce premier mouvement et deux seulement dans le second. Si Beethoven avait envoyé lui-même ces pièces à l'éditeur, nul doute qu'il les eût révisées auparavant avec sa méticulosité habituelle. Le manuscrit original a été perdu ou détruit.

La fameux Menuet possède une section centrale pleine d'entrain; il existe une version du premier thème du mouvement dans le Septet, op. 20.

© **Beryl Chempin**

Traduction: Anne Marchand

Sonate no. 21 en ut majeur, op. 53
par Bryce Morrison

La Sonate *Waldstein* est l'une des pierres de touche de la deuxième période du compositeur. Écrite en 1804, sa stature en est d'autant plus grande de par sa position chronologique dans l'œuvre de Beethoven. Elle suit les deux sonates, opus 49, qui ont en fait tout de sonatines sauf le nom, et elle précède la modeste Sonate en fa, opus 54.

Dédiée au comte Waldstein, la sonate est le résultat de quelque douze années passées à Vienne où, selon le comte, Beethoven devait "recevoir l'esprit de Mozart des mains de Haydn". Plus tard dans sa vie, Beethoven reçut une valse, bien innocente en apparence, de Diabelli qui lui demanda d'en composer une variation. Sa réponse ne fut rien de moins que trente-trois variations: une œuvre d'une envergure et d'une profondeur incomparables. Lorsque l'on songe à l'élégante proposition du comte Waldstein, nous réalisons une fois de plus jusqu'à quel point Beethoven transcendait constamment les demandes de mécènes ou d'éditeurs.

Le battement des croches en ut majeur de l'*Allegro con brio* initial prépare la scène pour l'un des mouvements les plus serrés et convaincants de Beethoven. Bien qu'au second thème la séquence de blanches et de noires, d'une grandeur toute chorale, confère à l'œuvre une certaine sérénité, l'effet est illusoire: la clef de mi majeur ne résout aucunement l'éclat en ut entendu d'entrée en jeu. Le développement est d'une complexité exceptionnelle bien que la concentration de l'écriture ne soit jamais perdue; la très vaste coda noue superbement le mouvement avec autorité et clarté.

Cette sonate ne possède pas de mouvement lent en tant que tel. Beethoven révisa sa conception originelle, un *Andante favori* en fa plein de fioritures, surtout, semble-t-il, à cause de sa longueur excessive. Il lui substitua une courte *Introduzione* qui mène directement au Rondo final. Suite à la confiance sans retenue du premier mouvement, ce jeu très réfléchi et énigmatique construit à partir d'idées des premier et dernier mouvements est une surprise des plus audacieuses, qui arrive à maintenir un suspense propice avant le Rondo. Ce mouvement lien commence avec un thème qui s'apparente au premier sujet de l'*Allegro con brio*; sa grâce sereine inspira probablement le titre *Sonate de l'aurore* sous lequel cette œuvre est largement connue en France. Ce mouvement est très ingénieusement élaboré et le développement en ut mineur mène vers une coda *prestissimo*. Ici, le thème est repris au double de sa vitesse initiale et une série de trilles kaléidoscopiques, augurant les dernières œuvres de Beethoven, notamment l'opus 111, aboutissent à une figure d'une puissance tempétueuse.

© Bryce Morrison

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 22 en fa majeur, op. 54 par William Kinderman

Le premier mouvement de la Sonate en fa majeur, op. 54, est avant tout une étude de contrastes. Richard Rosenberg la surnomma

“La Belle et la Bête” et Alfred Brendel décrit comment ses deux thèmes contrastés – un thème “féminin” gracieux, emprunt de dignité, qui ressemble à un menuet, et un thème “masculin” trépignant et assuré utilisant des triolets accentués en octave – s’influencent peu à peu l’un l’autre au cours du mouvement, jusqu’à être profondément intégrés et combinés dans les ultimes passages. Ici, la musique ne ressemble qu’en apparence à la forme conventionnelle du menuet et trio, et le moment de l’éruption dissonante qui précède immédiatement la cadence finale nous rappelle le complexe thématique contrasté qui a été peu à peu absorbé dans le menuet tout en le transformant. Dans ce mouvement, Beethoven explore ainsi un processus directionnel et une synthèse continue d’expérience – caractéristiques qu’il développera encore davantage dans certaines de ses dernières sonates, comme vous l’entendrez dans l’Arietta et les variations de l’op. 111.

L’*Allegretto* qui suit sur un rythme de mouvement perpétuel est déjà le finale – l’op. 54 est la première des grandes sonates de Beethoven à condenser le plan formel en deux mouvements. Cette forme sonate se déploie avec un élan irrésistible en longues lignes ascendantes ponctuées par des pédales syncopées. La texture à deux voix rappelle Bach, mais la puissance dramatique est indéniablement beethovenienne. La coda accélère le mouvement perpétuel dans un furieux *Più allegro* qui balaye tout devant lui.

Dans ce dynamisme rythmique, on peut discerner une clef de la relation entre les deux mouvements très contrastés de l’op. 54. Le menuet initial s’était déroulé de manière hésitante, s’arrêtant toutes les deux ou quatre mesures sur des cadences rehaussées par des silences, mais le thème contrasté et assuré de ce mouvement a insufflé à la musique une énergie qui, dans le finale, devient une force qui englobe tout. La découverte, l’intégration et la célébration de cette énergie rythmique sont une idée directrice de la sonate dans son ensemble.

Sonate no 23 en fa mineur, op. 57**par William Kinderman**

Un jour, l'éminent critique Donald Francis Tovey fit observer que la Sonate en fa mineur, op. 57, était la seule œuvre de Beethoven à conserver une solennité tragique dans l'ensemble de ses mouvements. Le titre *Appassionata* n'a rien d'inapproprié. Pourtant l'élève de Beethoven, Carl Czerny, avait sûrement raison de remarquer que cette œuvre était "beaucoup trop magnifique" pour son titre. Dans sa puissance poétique et sa richesse allusive, cette sonate représente une profonde réussite, quelque chose de remarquable même pour Beethoven.

L'*Allegro assai* initial commence par une phrase dont les deux moitiés incarnent des tendances contraires; les premières mesures se composent d'une mystérieuse figure triadique en octaves vides, alors que la seconde moitié de la phrase propose un geste harmonisé implorant et plaintif autour d'un trille expressif. La tension implicite qui réside dans cette juxtaposition des motifs se concentre vite en un motif de quatre notes à la basse. C'est une variante du motif dit du "destin" de Beethoven, qui repose sur des notes répétées – la figure qui imprègne la Cinquième Symphonie.

Dans la conception d'ensemble de la sonate, Beethoven exploite une relation entre un lyrisme serein en ré bémol majeur et un langage impétueux en fa mineur. Le rôle contrasté du mouvement lent, qui se compose de variations en ré bémol majeur sur un thème *Andante* presque statique comparable à un hymne, est particulièrement important. Les variations embellissent le thème au travers d'une série de subdivisions rythmiques progressives coordonnées avec une ascension graduelle dans le registre; pourtant, tout le processus est contemplatif et onirique, avant de voler brusquement en éclat au premier signe d'action. Cette confrontation se produit au moment de la substitution harmonique d'un accord arpégé dissonant sous le ré bémol

cadentiel qui aurait pu, en d'autres circonstances, conclure le mouvement. Cet accord revient à l'octave supérieure et est ensuite martelé à treize reprises dans un tempo qui s'accélère. L'autosuffisance de ce mouvement en forme de variations est ainsi anéantie, car ré bémol devient alors une terrible dissonance dans le contexte de fa mineur, rappelant un traitement analogue dans le premier mouvement.

Selon son élève Ferdinand Ries, Beethoven conçut ce passage "en fredonnant et en poussant parfois des hurlements" au cours d'une promenade à la campagne pendant l'été 1804. C'est l'un de ses finales les plus impitoyables qui le préoccupait cet été-là. Beethoven donne une importance inhabituelle aux dernières parties du finale en prescrivant une reprise du développement et de la réexposition. Après la reprise, on entend une coda *Presto* qui commence par une danse trépignante, à l'enthousiasme délirant, avant de disparaître dans une intensification frénétique de la rhétorique turbulente de l'*Allegro ma non troppo* du mouvement principal. Le début de la coda a un effet bouleversant et dissocié. Il semble représenter une tentative courageuse, mais vaine, pour se libérer de la ruée vers le grave d'une musique chargée d'idées tragiques.

© 2010 William Kinderman

Traduction: Marie-Stella Pâris

Sonate no 24 en fa dièse majeur, op. 78 par William Kinderman

Beethoven dédia sa Sonate en fa dièse majeur, op. 78, à la comtesse Therese von Brunswick, à qui il donna des leçons de piano dès 1799. Cette sonate comporte deux mouvements. Le compositeur consacra de longues heures à prodiguer son enseignement à la jeune Therese et à sa sœur Josephine; comme le rappela par la suite la comtesse, il "ne se lassait jamais" de "me prendre et me courber les doigts, alors que j'avais appris à les lever haut et à les tenir droits". Le zèle de Beethoven allia peut-être l'utile à l'agréable (en 1804, Beethoven s'éprit de Josephine, dont certains pensent qu'elle était

peut-être “l’Immortelle Bien-aimée”, bien que la probabilité penche plutôt en faveur d’Antonia Brentano). Le choix inhabituel de fa dièse majeur, avec ses nombreuses touches noires, relève peut-être d’un objectif pédagogique, pour aider Therese à déchiffrer et à corriger la position de sa main, alors que la figuration pianistique caractéristique et le côté intimement lyrique de la sonate ont pu être influencés par les pièces du *Clavier bien tempéré* que Bach a écrites dans cette tonalité.

La sonate commence par un motif de quatre mesures, *Adagio cantabile*. Des accords euphoniques rehaussés par des appoggiatures expressives s’élèvent au-dessus d’une pédale profonde à la basse; ce geste est déclamatoire, mais tendre et sincère. La majeure partie du matériau musical du premier mouvement découle de ce geste concis.

Le second groupe de l’exposition introduit un motif de trois accords solides, le dernier marqué *sforzando*, qui sont les pendants de figures plus douces marquées *piano*. Beethoven adapte ce motif dans le thème principal du rondo final en associant les trois accords à un rythme vigoureux dérivé de l’*Adagio cantabile* initial. L’allure tout d’abord trépignante de cet *Allegro vivace* s’intensifie dans de longs passages d’une énergie tourbillonnante. À l’approche de la conclusion de ce finale enjoué et parfois même exubérant, Beethoven établit encore un autre lien entre les deux mouvements en rappelant le motif original: après avoir réinterprété le thème du rondo dans un jeu de registres contrastés, la musique vient marquer une pause sur deux doux accords tenus qui correspondent à la fin de l’*Adagio cantabile* du premier mouvement. Une conclusion exubérante et ornementée vient compléter le contour mélodique ascendant du motif dans le registre aigu, enveloppant l’ensemble de la sonate dans un geste unique et brillant.

© 2010 William Kinderman
Traduction: Marie-Stella Pâris

Sonate no 25 en sol majeur, op. 79

par William Kinderman

La “Sonatine” en sol majeur, op. 79, date de 1809. Beethoven sublime les dimensions compactes de cette œuvre avec une énergie pleine de vivacité et un contenu expressif nettement profilé. L’élán rythmique du premier mouvement se reflète dans l’indication *Presto alla tedesca*, qui se rapporte non pas à l’allemande plus tranquille, mais à la danse allemande plus rapide connue depuis la fin du dix-huitième siècle.

Le deuxième mouvement, marqué *Andante*, est un “chant sans paroles” qui affiche une ambiguïté rythmique et un archaïsme lointain évoquant l’influence du folklore oriental. Le thème initial mélancolique, avec son accompagnement dépouillé, contraste avec une suite plus brillante, mais la musique retombe dans une sévérité mythique lors de la conclusion.

L’œuvre s’achève sur un *Vivace* d’une brièveté laconique, dont le thème initial présente une ressemblance structurelle avec le début de la Sonate en mi majeur, op. 109, qui lui est postérieure. Néanmoins, le finale vivant du Quatrième Concerto pour piano de Beethoven, également en sol majeur, présente une affinité de caractère beaucoup plus frappante.

© 2010 William Kinderman

Traduction: Marie-Stella Pâris

**Sonate no 26 en mi bémol majeur, op. 81a
par Bryce Morrison**

En 1802, Beethoven écrivit:

Je ne suis pas satisfait des œuvres que j’ai composées jusqu’à maintenant. À partir d’aujourd’hui je veux explorer de nouvelles voies.

Toujours le pionnier, Beethoven composa sa seule sonate à programme, *Das Lebewohl* ou *Les Adieux*, en 1809. Ses mouvements, “Les Adieux”, “L’Absence” et “Le Retour”, évoquent le départ forcé, mais temporaire, de l’archiduc Rodolphe, qui dut quitter Vienne sous l’avance des troupes de Napoléon. Mais, bien typiquement, et malgré l’aveu de Beethoven voulant que la sonate traite d’une

personne en particulier, le contenu insaisissable de cette œuvre peut être interprété de façon beaucoup plus conceptuelle: l'idée même de l'absence y est peinte. Le motif initial de trois notes représente le mot *Lebewohl* et imprègne la sonate entière, de façon abrégée ou développée, sous diverses formes et ambiances, joyeuses ou chagrinées. L'écriture est à la fois compacte et ambitieuse, et dans le *Vivacissimamente* final, seule une variation *Poco andante* sur le thème principal adoucit la poussée d'énergie beethovenienne, la joie immense que suscite en lui le retour.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Les Beaux Écrits

Sonate no 27 en mi mineur, op. 90 par William Kinderman

Beethoven composa la Sonate en mi mineur, op. 90, en 1814, époque où il révisait *Fidelio* et remportait un succès populaire spectaculaire au Congrès de Vienne avec des œuvres alimentaires patriotiques comme la cantate *Der glorreiche Augenblick* (Le Moment glorieux), op. 136, et surtout la symphonie *Wellingtons Sieg* (La Bataille de Vittoria), op. 91. Cette nouvelle sonate est dédiée au comte Moritz von Lichnowsky en remerciement de l'intervention de ce dernier en faveur d'une reconnaissance financière des Britanniques pour *Wellingtons Sieg*. Anton Schindler, qui s'était désigné lui-même secrétaire de Beethoven et en fut un biographe peu fiable, rapporta une anecdote qui mérite d'être racontée à nouveau ici, car elle traduit l'esprit ironique typique de Beethoven. Le comte, qui était préoccupé par des projets de mariage, se serait enquis de la signification de la sonate et Beethoven lui aurait répondu que le premier mouvement dépeignait une "lutte entre la tête et le cœur" et le second mouvement une "conversation avec la bien-aimée". Si cette remarque est authentique, elle ne représente pas un programme littéral pour cette sonate, mais un exemple de l'humour pince-sans-rire de Beethoven en établissant un rapport entre le caractère général de sa musique et la

perspective personnelle de celui qui l'interroge. La métaphore attire l'attention sur les relations de contraste entre les mouvements appariés de l'op. 90, avec un langage dramatique laconique en mineur suivi d'un long rondo lyrique en majeur.

Le premier mouvement est très ramassé non seulement dans les relations entre les motifs et les rythmes, mais aussi dans sa forme. Il n'y a pas de division structurelle claire entre la transition et le second groupe sujet, ni de reprise de l'exposition. Le développement émerge du calme mystérieux de notes isolées répétées à la limite de l'audible.

Le finale est le mouvement le plus schubertien de Beethoven, un rondo voluptueux dominé par de nombreuses apparitions d'un thème cantabile spacieux. La principale mélodie est à peine soumise à variation tout au long du rondo, mais une interprétation sensible peut doter les reprises du thème de nuances et de détails toujours nouveaux, comme le fit admirer la baronne Dorothea von Ertmann, éminente pianiste et élève de Beethoven. Ses exécutions plurent tellement à Beethoven qu'il la surnomma sa "chère, précieuse Dorothea-Cäcilia". Selon Schindler, dont le témoignage est fiable dans ce cas,

Elle nuançait le motif principal souvent récurrent de ce mouvement d'une manière différente à chaque fois, si bien qu'il prenait tout d'abord un caractère câlin et caressant, puis mélancolique. De cette façon, l'artiste était capable de jouer avec son auditoire.

© 2010 William Kinderman

Traduction: Marie-Stella Pâris

Sonate no 28 en la majeur, op. 101

par Bryce Morrison

Il existe un fossé considérable entre la musique, souvent "rendue grise par la désillusion", de l'Opus 106 et celle de l'Opus 101. Car, comme on a pu le dire, il serait grave que l'auditeur ne perçoive pas le début de cette sonate suprêmement lyrique et stimulante comme étant le plus beau de toute l'histoire musicale. Enrichi par la polyphonie et la syncope très

personnelles du compositeur, l'*Allegretto* initial laisse la place à une marche gracieuse et animée (dont les rythmes pointés hantèrent Schumann, en particulier dans la marche de sa Fantaisie en ut majeur) assortie d'un trio en canon très subtil. Dans l'*Adagio* bref, mais dense, Beethoven innove avec une hardiesse extraordinaire. Une profonde tristesse se transforme en un rappel du passage réconfortant du premier mouvement avant la venue d'un finale d'une rare exubérance. Le compositeur emploie des éléments fugués pour exprimer des vertus allant bien au-delà de la simple maîtrise professionnelle, pour souligner un brio inhabituel jusque chez lui. Après quelques allusions aux lutins et au destin (je songe au roman d'E.M. Forster *Howards End* et à son chapitre incroyablement spirituel concernant Beethoven), le mouvement s'achève sur une réaffirmation triomphale de la tonique.

© **Bryce Morrison**

Traduction: Brigitte Pinaud

Sonate no 29 en si bémol majeur, op. 106 par Bryce Morrison

La Sonate *Hammerklavier* (pour piano à marteaux) de Beethoven est sans aucun doute la plus grande sonate pour piano qui existe. Mais c'est aussi un fleuron isolé du répertoire, rarement interprété et enregistré pour des raisons à la fois évidentes et obscures. Il est certain que le développement colossal, par le compositeur, d'une structure quadripartite entraîne des difficultés physiques et intellectuelles qui mettent la Sonate à la seule portée des pianistes les plus intrépides. Alors qu'il occupait une place centrale dans les répertoires des grands interprètes beethovéniens d'autrefois tels Artur Schnabel, Wilhelm Backhaus et Wilhelm Kempff, l'Opus 106 ne fut exécuté qu'épisodiquement par les autres grands pianistes. Artur Rubinstein, par exemple, musicien de génie soucieux de gagner l'estime du public comme celle des critiques, l'abandonna vite au début de sa carrière pour s'intéresser au Beethoven plus accessible des

première et deuxième périodes. Par ailleurs, il serait difficile d'imaginer qu'une œuvre d'une richesse et d'une austérité aussi remarquables ait pu figurer au cœur des programmes offerts par les célèbres virtuoses romantiques que furent Rachmaninoff et Horowitz. Il existe pourtant d'autres qualités que l'endurance physique ou les exploits de mémoire. Les pianistes les plus analytiques eux-mêmes (Charles Rosen, par exemple, dont l'exégèse forme une partie essentielle de son ouvrage *Le Style classique*) perçoivent dans cette œuvre une force et une agitation capitales que l'examen le plus soigné ne suffit pas même à exorciser. L'*Adagio sostenuto*, qui est le noyau expressif de la partition, a été comparé au "cœur glacé d'un lac de montagne isolé", et la fugue finale, avec ses trilles insistants et agressifs (transformée par la suite, dans l'Opus 111, en un tableau presque paradisiaque), échappe à toute analyse traditionnelle. Mais ce qui est certain, c'est que l'Opus 106 vit le jour alors que Beethoven traversait une deuxième grande période de crise (la première étant décrite avec une honnêteté troublante dans le "Testament de Heiligenstadt" de 1802), crise qui semble être le prix du génie. Le bonheur familial semblait inaccessible, ceux qui entouraient le compositeur avaient le sentiment, à mesure que sa surdité s'aggravait, qu'il était de plus en plus préoccupé de soi, et les soucis que lui causait son neveu désorienté finirent par l'épuiser. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Beethoven se soit senti abandonné par les hommes, mais aussi par un dieu qui occupait une place centrale dans son existence. De nombreux documents montrent qu'en 1817 – 1818, qui est la période de composition de l'Opus 106, le compositeur se réveilla au petit matin "pour confronter la nuit et non pas Le jour / Quelles heures! Ô quelles heures sombres nous avons connues / Cette nuit! Que n'as-tu pas vu, mon cœur! Que n'as-tu pas fait! / Et tu n'as pas fini, le jour tarde encore."

Dans ces conditions, il est doublement remarquable que la *Hammerklavier* soit aussi délicatement et dramatiquement construite. Entièrement dépourvue des références croisées

des sonates antérieures (op. 27 no 1, op. 81a et op. 101), elle s'appuie sur des procédés plus subtils, notamment l'affirmation en si bémol du début (reprise par Brahms dans sa Sonate pour piano en ut majeur) et l'intervalle ascendant et descendant d'une tierce. La *fughetta* du premier mouvement et la fugue finale dépassent les limites de l'Opus 106 par le fait qu'elles annoncent la *Grande fugue* et rappellent la cadence très moderne du Deuxième Concerto pour piano, toutes deux dans le ton de si bémol. Charles Rosen voit dans le Scherzo une parodie du début de la Sonate; à cet égard, c'est bien une plaisanterie, l'épique se métamorphosant en une scène badine. Mais ici comme dans toutes les grandes partitions de Beethoven, l'auditeur est très conscient de la nature volcanique de son humour, et le Scherzo, avec ses *crescendos* et *decrescendos* rapides au sein d'une même mesure (repris par la suite dans le Quatuor à cordes, op. 130), sa propulsion centrale *Presto* et un éclair *Prestissimo* sur la presque totalité du clavier, fait songer à une puissance ténébreuse qui perce sous une surface innocente.

L'*Adagio sostenuto* forme peut-être le cœur paisible de cette œuvre de vastes dimensions, mais il frappe pourtant par ses incidents et sa variété, par l'alternance de la douleur et du réconfort exprimée dans une forme sonate parfaite et par une myriade de textures. Riche et frugal tout à la fois, agrémenté d'airs très ornés et débouchant sur un silence glacial, il compte parmi les plus grands mouvements lents jamais écrits. Et comment Beethoven résoud-il ou nous fait-il oublier cette longueur et cette complexité? La réponse est donnée furtivement, avec ruse, dans un autre mouvement lent qui sert de préface à la fugue finale, un *Largo* qui avance par à-coups avant la charge ultime. La fugue finale frappe par sa longueur et sa difficulté; elle est, pour reprendre le mot de Stravinsky, "contemporaine pour toujours".

© Bryce Morrison

Traduction: Brigitte Pinaud

Sonate no 30 en mi majeur, op. 109
par William Kinderman

Au printemps 1820, Beethoven se tourna pour la dernière fois de sa carrière vers son moyen d'expression préféré, la sonate pour piano. Entre 1820 et 1822, il laissa de côté à plusieurs reprises la *Missa solemnis* afin d'écrire une trilogie de sonates pour piano pour l'éditeur Adolf Schlesinger, trilogie qui devint l'une des réalisations les plus remarquables du style de sa maturité. Les origines de la composition de la Sonate en mi majeur, op. 109, précédèrent en réalité ses négociations avec Schlesinger. C'est apparemment une autre demande, émanant de l'éditeur Friedrich Starke, qui motiva Beethoven en avril 1820 et l'incita à écrire une "nouvelle petite pièce", ou bagatelle – qui devint finalement le *Vivace ma non troppo* de la sonate. À l'origine, Beethoven semble avoir envisagé une nouvelle sonate en mi mineur en deux mouvements (comme sa sonate antérieure, op. 90), sans rapport avec le premier mouvement conçu indépendamment. Toutefois, il finit par intégrer les trois mouvements grâce à une mise en relation des motifs et des thèmes.

Le premier mouvement de l'op. 109 reflète l'intérêt de Beethoven pour les structures incidentes qui insèrent des passages musicaux entre des sections contrastées. Le matériau du *Vivace* initial est interrompu, après seulement huit mesures, par une section *Adagio* qui se situe au moment de la cadence interrompue. Le *Vivace* revient au moment de la cadence à la dominante, et la structure entre parenthèses qui en résulte donne l'effet d'une suspension du temps. Le côté audacieux et imprévisible de la musique se maintient, car Beethoven évite une réexposition littérale aux stades ultérieurs du mouvement. C'est seulement dans la coda que se mêlent certains aspects du *Vivace* et de l'*Adagio*.

Le *Prestissimo* à 6 / 8 fait penser à un scherzo, malgré sa conception en forme sonate et l'absence de trio. Son caractère passionné et agité se calme à la fin d'un bref développement contrapuntique, menant à un passage doux *una corda* qui ralentit, puis suspend provisoirement toute idée de mouvement en avant.

Le thème des variations qui concluent l'op. 109 ressemble à une sarabande, une danse baroque empreinte de dignité dont le thème souligne le deuxième temps de chaque mesure ternaire. Son caractère profond résulte en partie d'une insistance sur la tonique, mi. L'indication de Beethoven, *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* (Cantabile, avec une expression très sincère), souligne le lyrisme sublime qui caractérise l'ensemble, culminant dans l'extraordinaire sixième variation et le *da capo* final du thème original.

Après les contrastes frappants des cinq premières variations, la sixième semble tout d'abord nous ramener au point de départ, avec un retour de la sarabande originale; mais Beethoven explore maintenant le thème de l'intérieur. Sa pédale de dominante se prolonge et se transforme bientôt en un trille lent; après plusieurs subdivisions rythmiques, elle devient une pulsation non mesurée de trilles rapides aux deux mains. Par l'intermédiaire d'un processus d'accélération rythmique et d'expansion des registres, le thème lent *cantabile* explose presque, produisant, au travers d'une sorte de désagrégation radioactive, une texture de sons vibrants d'une élaboration exceptionnelle. Après le point culminant, un *diminuendo* progressif se résout finalement en un *da capo* légèrement varié de la sarabande, qui semble alors transfigurée par l'expérience qui nous avons subie en nous rapprochant d'elle.

© 2010 William Kinderman

Traduction: Marie-Stella Pâris

Sonate no 31 en la bémol majeur, op. 110 par William Kinderman

Le 6 décembre 1821, Beethoven écrivit une dédicace émouvante de la Sonate en mi majeur, op. 109, à Maximiliana Brentano, fille d'Antonia Brentano, destinataire la plus probable de sa lettre de 1812 à "l'Immortelle Bien-aimée". Dans la dédicace, le compositeur décrit son engagement spirituel envers la famille Brentano comme quelque chose que "le temps ne pourra jamais détruire" et il revit ses

propres bons souvenirs d'expériences partagées une dizaine d'années plus tôt. Beethoven venait juste de sortir d'une sombre période de maladie, qui retarda l'achèvement de sa trilogie de sonates, op. 109 – 111. Son rétablissement, réveillant son sens de l'humour et ranimant ses forces créatrices, eut pour résultat la genèse de la remarquable Sonate en la bémol majeur, op. 110.

L'humour ressort de manière tout à fait claire dans le mouvement central de l'op. 110, qui sert de scherzo quant à la forme et au caractère, bien qu'il porte seulement l'indication de tempo *Allegro molto* à 2 / 4. Dans la section principale de ce mouvement, Beethoven fait allusion à deux chansons traditionnelles, "Notre chat a eu des petits chats" et "Je suis débauché, tu es débauché".

Autour de cet *Allegro molto* comique, des mouvements de caractère profond et même transcendantal sont liés par un réseau d'anticipations et de réminiscences thématiques – un réseau tout aussi concentré ici que dans la Neuvième Symphonie. Comme dans la Neuvième, Beethoven incorpore une transition, avec le récitatif, au seuil du finale, dans l'*Adagio, ma non troppo*. Ici, l'équivalent du thème de la "Joie" de la Neuvième Symphonie est le sujet lyrique fugué, particulièrement dans son apothéose finale, qui sert à la fois d'alternative à l'*Arioso dolente* mélancolique et d'objectif aux diverses préfigurations qui se sont manifestées depuis le début de l'œuvre. Les mesures initiales du premier mouvement, par exemple, montrent des affinités audibles avec le sujet fugué du finale.

Dans le finale monumental, on trouve un double appariement de l'*arioso* désespéré et de la fugue consolante. La première fugue s'avère insoutenable, mais son calme retour, *una corda* et en renversement, mène au travers de passages transformationnels complexes au couronnement extatique de toute l'œuvre. Donald Francis Tovey affirmait que dans la fugue finale, avec ses connotations esthétiques visant à en faire une "négation du monde", Beethoven avait évité un "sommet digne de l'orgue":

Comme toutes les visions de Beethoven, cette fugue absorbe et transcende le monde.

À cet égard, il est significatif que le passage de transition en double diminution rappelle l'allusion comique antérieure de l'*Allegro molto*. En raison de la correspondance des rythmes et des registres, le début du *Meno allegro* fait manifestement allusion à "Je suis débauché", ce qui renforce l'impression d'absorption du "monde"; on perçoit une similitude clairement audible, car Beethoven condense le sujet fugué. L'importance de l'inscription portée par Beethoven, *nach und nach wieder auflebend* (en revenant peu à peu à la vie), est symbolisée dans ce passage. La matrice contrapuntique abstraite commençant avec le sujet inversé est imprégnée d'une nouvelle énergie qui ne découle pas naturellement des procédures traditionnelles de l'écriture fuguée, mais seulement d'un effort de volonté qui repousse ces procédés jusqu'à leurs extrêmes limites.

Les développements rythmiques qui indiquent la direction à suivre pour sortir du labyrinthe fugué de Beethoven déforment ainsi le sujet, le condensant à tel point qu'il devient à peine reconnaissable, tout en ouvrant une possibilité de rapprochement avec les mouvements antérieurs. L'entrée du sujet original en la bémol majeur s'accompagne de doubles croches vibrantes qui prolongent la texture en double diminution, ce qui crée un effet de glorification du thème par sa propre substance. La transition depuis l'obscurité et le pessimisme de l'*Arioso dolente* est alors pleinement accomplie; et, dans les derniers moments, Beethoven étend le sujet fugué sur le plan mélodique dans le registre aigu avant de le résoudre de manière spectaculaire, une fois pour toutes, dans la sonorité finale de la bémol majeur. Ce temps fort structurel représente un objectif auquel l'ensemble de l'œuvre semble avoir aspiré.

© 2010 William Kinderman

Traduction: Marie-Stella Pâris

Sonate no 32 en ut mineur, op. 111

par William Kinderman

Beethoven termina sa dernière sonate pour piano, l'op. 111 en ut mineur, en 1822, peu avant d'achever la *Missa solemnis* et de composer la Neuvième Symphonie. Le premier mouvement de l'op. 111 représente le dernier exemple de "l'atmosphère d'ut mineur" beethovenienne dont témoigne une longue liste d'œuvres, notamment la Cinquième Symphonie. L'introduction lente, avec ses rythmes majestueux doublement pointés et ses trilles, ressemble à la musique du "Crucifixus" de la *Missa solemnis*. Le pathétique grave de l'*Allegro con brio ed appassionato* qui suit cède brièvement la place à un second sujet lyrique contrasté, dont le tempo se ralentit en un *Adagio*. Ce geste mélodique se présente comme une incidente, évocation d'une "vision fugitive de la lumière du soleil qui illumine le ciel sombre de l'histoire", selon le langage imagé du personnage de Thomas Mann, Wendell Kretzschmar, dans son roman *Doktor Faustus* (dont un chapitre est consacré à cette pièce). Dans la réexposition, le matériau lyrique n'est pas si facilement balayé; Beethoven étend plutôt le passage pour annoncer l'atmosphère sublime du finale, d'extraordinaires variations en ut majeur sur un thème lyrique qu'il a appelées "Arietta".

Au fur et à mesure du déroulement des variations de l'Arietta dans le second mouvement, le développement rythmique en modifie le caractère. Le caractère très agité de la troisième variation laisse place, dans les phrases *piano* au début de la seconde moitié, à une subtile anticipation de côté éthéré des passages ultérieurs; l'énergie extravertie qui s'exprime dans les rythmes accentués irréguliers de cette variation est remodelée dans la quatrième variation pour devenir une pulsation intérieure encore plus rapide, mais pourtant interrompue. On parvient au résultat du processus de diminution rythmique dans la cadence qui précède la cinquième variation récapitulative. Le temps semble s'arrêter alors que la musique s'attarde sur des trilles prolongés. Pour une fois, le constant ut majeur de ce mouvement est abandonné; un cluster de trilles glorifie le changement de tonalité vers mi

bémol majeur et un grand vide apparaît dans les registres entre l'aigu et la basse (élément caractéristique qui fascinait Kretzschmar chez Thomas Mann). Le thème original revient dans la cinquième variation avec les textures rythmiques des précédentes variations. Être et Devenir fusionnent ici dans une structure unifiée.

Divers commentateurs perçoivent à juste titre une dimension philosophique et même religieuse dans cette grande œuvre. La dichotomie qui s'incarne dans les deux mouvements de l'op. 111 a été analysée de diverses manières: en termes de "Samsara et Nirvana" (von Bülow), "l'ici et l'au-delà" (Edwin Fischer), "Résistance et soumission" (Wilhelm von Lenz), ou le monde réel et le monde mystique. Le symbolisme de la sonate comporte trois moments principaux: l'acceptation et la résolution du conflit incarné dans l'*Allegro* et la transition; la synthèse riche et dynamique de l'expérience projetée dans les variations suivantes; et l'exceptionnel sommet interne en mi bémol majeur.

La dernière sonate pour piano témoigne de la conviction de Beethoven selon laquelle les problèmes auxquels fait face l'humanité comportent toujours des solutions à notre portée, s'ils peuvent être reconnus pour ce qu'ils sont et confrontés à des modèles de transformation humaine. Selon Maynard Solomon:

Les chefs-d'œuvre artistiques sont imprégnés d'un surplus d'énergie constamment renouvelable – une énergie qui fournit une force motrice pour changer les relations entre les êtres humains – parce qu'ils contiennent des projections de désirs et d'objectifs humains non encore réalisés (qui d'ailleurs sont peut-être irréalisables).

Parmi les œuvres instrumentales de Beethoven, l'op. 111 occupe une place spéciale comme "effigie de l'idéal" selon la formulation de Schiller; et toute exécution correcte doit restituer quelque chose de ce processus, en allant au-delà de la dimension purement esthétique pour toucher le domaine de la morale et de l'éthique.

Traduction: Marie-Stella Pâris

Les livres de William Kinderman, notamment *Beethoven's Diabelli Variations*, *Beethoven* et *Mozart's Piano Music*, sont tous publiés par Oxford University Press.

CHAN 10616(9) – BEETHOVEN

Beethoven: Sämtliche Klaviersonaten

Sonate Nr. 1 in f-Moll op. 2 Nr. 1

von Bryce Morrison

Beethovens zweiunddreißig Klaviersonaten nehmen einen bedeutenden Platz unter den unentbehrlichen Musikwerken ein. Sie sind nicht umsonst als das “Neue Testament des Klaviers” bekannt, ein Beinamen, der ihrer einzigartigen Vielfalt und Erfindungsgabe Tribut zollt. Ihr stetiger Fortschritt von frühem Elan über irdisch Mühsal und Verzweiflung zu spiritueller Transzendenz beginnt mit den drei Sonaten op. 2, Beethovens ersten reifen Versuchen in diesem Genre und von bloßen Lehrlingsstücken weit entfernt. Wenige Komponisten hätten die großartigste Serie von Klaviersonaten mit größerer Selbstsicherheit beginnen können. Obwohl sie auf spätere Brillanz und Komplexität vorausweisen, können die Sonaten op. 2 auch sehr gut für sich stehen.

Nr. 1 in f-Moll wurde 1795 vollendet und ist wie ihre beiden Gefährtinnen Beethovens Lehrer Joseph Haydn gewidmet. Jegliche Andeutung einer höflichen Unterwürfigkeit oder Reverenz wird jedoch mit meisterlichem Selbstbewußtsein vermieden. Der 25jährige Beethoven war sich bereits der kommenden Veränderungen, den Ausläufern der französischen Revolution, bewußt und machte willig von den Möglichkeiten Gebrauch, die der neue Liberalismus und das aufdämmernde romantische Zeitalter ihm eröffneten. Formal enthält diese Sonate kaum Merkmale, die Haydn oder Mozart beunruhigt hatten, aber inhaltlich ist sie ganz neuartig. Wenn op. 2 Nr. 3 manchmal als Beethovens “kleine Waldsteinsonate” bekannt ist, so ist Nr. 1 wohl seine “kleine Appassionata”; sie steht in der gleichen Tonart und prophezeit die Dinge, die da kommen werden. Straffe, nervös gezügelte Phrasen, “orchestrale” Behandlung des Klaviersatzes (in Takt 23 kann man geradezu die Bratschen hören), ein bereits typisch derbes, zum Scherzo tendierendes Menuett und ein stürmischer Abschluß (mit einer kontrastierenden zentralen Melodie von

wesentlich sonnigerem Charakter) – all dies ist bereits herausfordernd anders. Das nachdenkliche Trio des Menuetts, in dem fließende Achtel allmählich in mehrere Stimmen erblühen, ist in Embryoform die gleiche Idee, die im Finale des Op. 101 zu voller Blüte reifte, und auch das Finale weist auf die Wirbelwinde voraus, mit denen sowohl die *Mondschein*-Sonate als auch die *Appassionata* schließen (Elementargewalten, die ihrerseits zu solch geheimnisvoll-romantischen Konsequenzen führten wie die Finales von Schuberts f-Moll-Sonate, D 625, und Chopins b-Moll-Sonate). Das *Adagio*, eine wahre Oase der Stille, mag sich zwar aus einem früheren Dritten Klavierquartett herleiten, scheint aber bereits von einer ungewöhnlich dekorativen Eloquenz durchdrungen und bildet einen wesentlichen Abschnitt in Beethovens ambitiöser viersätziger Anlage.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Friary Music Services

Sonate Nr. 2 in A-Dur op. 2 Nr. 2 von Bryce Morrison

Die Zweite Sonate in A-Dur ist in gleichem Maße hell und üppig wie Nr. 1 herb und ökonomisch. Beethoven schreitet mit zunehmender Selbstsicherheit voran und wendet jetzt seine Aufmerksamkeit auf die Ausführung sowie die Komposition und bietet ein schelmisches Aufgebot an Überraschungen – und ein Minenfeld für technisch weniger versierte Pianisten. Beethovens höherer Ehrgeiz manifestiert sich nicht nur in der Länge der Musik, sondern auch in ihrem Wagemut. Wer hätte gedacht, daß der einleitende muntere und kompakte Gedanke sich halbwegs durch die Exposition in einen dramatischen Austausch entwickeln sollte, oder würde ein zweites Thema erwarten, das in seiner Verarbeitung so voll enharmonischer Verwicklungen stecken könnte? Auch das großartig titulierte *Largo appassionato* weist auf die stetige Erweiterung von Beethovens Geist hin und ist der Kern- und Ruhepunkt der Sonate. Der einleitende Marsch, der an Hörner und Pizzikato-Bässe

erinnert, besitzt eine Breite und Feierlichkeit, die später in orgelhaften, majestätischen Moll-Glanz transformiert wird, bevor eine sanft verzierte Fassung und ein anmutiger Beschluß folgen. Für seinen dritten Satz ersetzt er das traditionelle Menuett durch ein neckisch-witziges, lebhaftes Scherzo mit ausreichend Kontrast in der Molltonart (besonders im drängenden Trio), um all seine charakteristische Spannung und Kraft auszudrücken. Beethovens wetterwendische, oft aufbrausende Natur ist auch im Sturm in der Mitte des Finales spürbar; ein scharf rhythmischer und energiegeladener Gedanke, der sich vor der Rückkehr zum Rondo-Hauptgedanken wie ersterbender Donner verzieht. Dieses Rondo, ein echtes *Grazioso*, entfaltet sich mit gemächlicher schubertischer Ruhe, verziert mit weit hüpfenden Sprüngen und schillerndem Flechtwerk.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Friary Music Services

Sonate Nr. 3 in C-Dur op. 2 Nr. 3 von Bryce Morrison

Op. 2 Nr. 3 ist in noch größerem Maß als op. 2 Nr. 2 bei Virtuosen beliebt und von anderen, weniger gewandten oder technisch nicht so reich ausgestatteten Pianisten gefürchtet. Der erste Einsatz in Terzen, schnelle Stakkato-Akkorde, Passagenwerk in Sechzehntelfigurationen und sogar eine Kadenz im ersten Satz – zunächst düster, später sprudelnd – zeigen allesamt die unermüdliche Vielfalt und Erfindungsgabe an, die Beethovens Tempo und Aktivität zugrunde liegen. Und wenn solche Merkmale keineswegs weniger unermüdlich von Humor und äußerster architektonischer und struktureller Klarheit illuminiert werden, so wird das volle Ausmaß von Beethovens revolutionärem Fortschritt demonstriert. Die Stilelemente Mozarts und besonders Haydns sind nach wie vor deutlich erkennbar, aber Beethoven bricht bereits mit den klassischen Vorbildern und kündigt mit seinem Verlangen, frei zu schweifen, ein neues Zeitalter an.

Brillanz ist zweifellos der Grundton des *Allegro con brio*-Kopfsatzes, und es ist ein Zeichen für Beethovens Genie, daß er die einfachsten gebrochenen Oktaven und Arpeggien so neuartig und majestätisch klingen lassen kann. Wagner meinte, in diesem Satz das Klirren des Geschirrs bei einem königlichen Mahl zu vernehmen. Das *Adagio*, abwechselnd nachdenklich und dramatisch, besitzt ebenfalls eine neue Palette von Farben und Ideen, während das Scherzo wahrhaftig scherzend ist und immer wieder zum Fugieren einlädt, was nur kurz ausgeführt wird, und von synkopierten Akkorden oder musikalischem "Schluckauf" durchdrungen ist. Die raschen Arpeggien des Trios betonen erneut den virtuellen Aspekt, verstummen jedoch plötzlich, als wir wieder zum launischen Scherzo zurückkehren, das mit einer knappen Koda schließt, in der der Komponist die Musik sich praktisch in Luft auflösen läßt. Das Finale ist am blendendsten, wenn sein Impetus auch vorübergehend mit einem Choral (*dolce*), einer ausschweifenden Trillerkette und einer zunächst zögernden, schließlich jubelnden Koda kontrastiert wird. Wenn man diese Sonate die "kleine Waldsteinsonate" nennt, unterschätzt man wohl ihr außerordentliches Selbstvertrauen und ihre Individualität.

© Bryce Morrison

Übersetzung: Friary Music Services

Sonate in D-Dur op. 6 von Beryl Chempin

Beethoven hat dem Duett nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt, und alle seine Duette für Klavier wurden für vierhändiges Spiel an einer Tastatur geschrieben. Die Sonate in D-Dur op. 6 erschien 1797 und ist ein Miniaturwerk in zwei kurzen Sätzen, das aber bereits unverwechselbare Eigenarten aufweist: das Motiv des "das Schicksal klopft an die Tür" der Fünften Sinfonie, der Elan des hinzukommenden Triolenwirbels, bevor das Motiv abermals erklingt und die *sforzando*-Akzente, die das *cantabile* des zweiten Themas unterbrechen.

Die Eröffnungsgeste, die den Zuhörer schon während der ersten vier Noten zu fesseln vermag, ist unisono und erklingt in vier unterschiedlichen Oktaven. Obwohl sie auch einige Molltonarten streift, gibt es keinen düsteren Unterton, und dieser kurze, lebhafte Satz fließt munter dahin. Das unschuldig klingende Rondo ist wunderbar abwechslungsreich angelegt. Die Beliebtheit dieses Duetts zu Beethovens Zeiten lag darin begründet, daß das Werk häufig gedruckt wurde.

© **Beryl Chempin**

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

Sonate Nr. 4 in Es-Dur op. 7

von Bryce Morrison

Beethovens früher Klavierstil zeichnet sich durch eine schelmische Mißachtung von Konventionen aus. Oder, anders und radikaler gesagt, musikalische Konventionen werden aufgestellt oder beibehalten, um auf den Kopf gestellt werden zu können. Natürlich könnte man auch dasselbe von Haydns Sonaten sagen. Beethoven zeigt jedoch schon in seinen Sonaten op. 7 und op. 14 eine Reihe von Erfahrungen, die selbst seinen experimentierfreudigsten Vorfahren unbekannt waren. Die Tatsache, daß alle drei Sonaten ziemlich vernachlässigt wurden, erklärt sich vielleicht durch ihre Durtonarten (das Publikum zeigte schon immer eine Vorliebe für das, was E.M. Forster "Beethovens c-Moll des Lebens" nannte, und setzte Drama mit Tiefgründigkeit gleich) – Tonarten, in denen die Stürme der ersten f-Moll-Sonate vergessen waren und die stattdessen an den Optimismus und Schwung von op. 2 Nr. 2 und Nr. 3 in A-Dur und C-Dur erinnern.

Op. 7 gehört zu den edelsten frühen Sonaten Beethovens. Die vorwärtsdrängende Notenwiederholung zu Beginn, die später in donnernde Akkorde verwandelt wird, weist schon auf die kraftvolle Energie der vertrauteren *Waldstein*-Sonate aus der mittleren Periode hin. Die gesamte Sonate ist sowohl ein Paradies für Dichter als auch für

Virtuosen. Gedanken werden genau und bewegt dargestellt, ständig in Erwartung von Nebengedanken und Auszierungen, und der synkopierte Schluß des ersten Teils ist typisch für Beethovens frühe verwegene Selbstsicherheit.

Beethoven beschreibt den zweiten Satz mit *Largo, con gran espressione*, und seine Schreibweise ist in der Tat tiefgründig und ausführlich. Gelegentlich gelingt ihm eine fast opernhafte Beredsamkeit. Kurzen Phrasen steht innerhalb von fünf Zeilen ein reiches, ausdrucksvolles Thema (*sempre tenuto*) mit *pizzicato*-Begleitung gegenüber. Etwas später vermitteln ernste Oktaven und flackernde *pianissimo*-Verzierungsnoten ein wahres Gefühl von Dialog und Reue. Die Wiederkehr des feierlichen Anfangstons – insbesondere, da er durch eine Dissonanz belebt wird, die Beethovens Zeitgenossen aufgeschreckt haben muß – ist ausreichend atemberaubend und intensiv, um vorzuschlagen, daß Merlin selbst oder ein anderer magischer Seher gesprochen hat. Das *Largo* von Beethovens op. 7 gehört zweifellos zu seinen kühnsten frühen Abenteuern.

Das sich anschließende *Allegro* hat eine fast schubertsche Note (ist seiner Art nach jedoch typisch Beethoven). Sein heiterer Anfang wird vorübergehend durch Unruhe übertönt und später von einer Molltonart bedroht – ein eindeutig dunkler Ton. Das letzte Rondo strahlt auf der anderen Seite geradezu vor guter Laune, obwohl Beethoven auch hier für einen mittleren Sturm von beeindruckender Stärke und Intensität sorgt. Die Verwandlung dieses Materials auf den letzten Seiten von Unruhe in Entspannung, ist nicht nur aufrichtig, sondern auch zutiefst befriedigend, und wird durch eine gemächliche Entfaltung des Materials betont. In op. 7 gestattet sich Beethoven eine nahezu "himmlische Länge", eine schubertsche Großzügigkeit und eine wohltuende Alternative zu seiner sonst üblichen Prägnanz und seinem präzisen Ausdruck.

Sonate Nr. 5 in c-Moll op. 10 Nr. 1 von Bryce Morrison

Beethovens drei Klaviersonaten op. 10 wurden zwischen 1796 und 1798 skizziert und ausgearbeitet. Und mit einem Bein fest im achtzehnten und mit dem anderen im neunzehnten Jahrhundert stehend überbrückte er den Golf zwischen formaler klassischer Eleganz und der neueren, forschenderen Romantik. Hier wird die öffentliche und greifbare Äußerung privat und zusehends individueller, weit entfernt von akzeptiertem Geschmack und Konvention. Wenige Komponisten erklärten sich kompromißloser oder mutiger.

Dieser Überschwang wurde jedoch bereits 1796 vom Trauma einer möglichen Ertaubung getrübt, dem grausamsten Schicksal für einen Komponisten, und in den frühen Sonaten lassen sich leicht ein Jubel und eine Euphorie heraushören, denen plötzliche Einsicht und Vorahnung gegenüberstehen. Besonders das *Largo* der D-Dur-Sonate zeigt einen dramatischen Wechsel vom reichen Trost des *Adagio* der c-Moll-Sonate oder von der feinsinnigen, Schubertischen Vieldeutigkeit des *Allegretto*-Mittelsatzes der F-Dur-Sonate zu wahrhaft trostloser Tragik.

Die c-Moll-Sonate wurde 1798 komponiert, und ihre drei Sätze deuten nicht nur eine neuartige Abwendung von der viersätzigen Anlage der Wiener Tradition an, sondern auch ein zunehmendes Gefühl von Energie und Kompression. Die Einleitung (die später in der echt romantischen Verzweiflung der *Pathétique* op. 13 nachklingt) steht in "Beethovens c-Moll des Lebens", wie E.M. Forster sich ausdrückte – einer eher neue Pfade findenden statt vorsichtigen Konfrontation mit den dunkleren Seiten der Erfahrung. Der schnell sich entfaltende Beginn und das ständige Spiel mit Gegenakzenten und Chromatik verstörten Beethovens erste Zuhörer, selbst diejenigen, die an die phantasievolle Gewagtheit von Mozarts c-Moll-Sonate, einem Werk, das Beethoven besonders schätzte, gewöhnt waren. Einen

krassen Gegensatz dazu bietet das *Adagio*, das so verschnörkelt ist, wie das einleitende *Allegro* kantig und gespannt; die gravitatische Melodie wird von dramatischen Einwürfen und zierreichen Ornamenten unterbrochen, die bereits auf Chopin vorausweisen. Diese größere Tiefe erklingt nur, um abrupt in der *Prestissimo*-Verfolgungsjagd des Finales ausgelöscht zu werden. Dieses Rasen von Ereignissen in Moll vereint scheinbar unvereinbare Ideen, und der Gebrauch von hochfliegender Figuration und Tremolandi erinnert an Beethovens frühen virtuosen Ehrgeiz. Wie soviel Energie am Ende einfach verpufft, ist eine weitere Überraschung und wird in bewußten Kontrast zum bestimmten Fortissimo-Schuß des *Allegro*-Kopfsatzes gesetzt.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Sonate Nr. 6 in F-Dur op. 10 Nr. 2 von Bryce Morrison

Die bemerkenswert sonnige F-Dur-Eröffnung der zweiten Sonate in Beethovens op. 10 ist weit von einem solchen abwechselnd strengen und explosiven Leben entfernt und eine Mahnung, daß Beethoven wie George Herbert "der Dichter unseres inneren Wetters" sein kann – immer unvorhersehbar. Doch Beethovens sprühender Witz wird von ausgelassenem Humor unterstrichen, der nicht nur Haydn viel verdankt, sondern unverkennbar absichtsvoll ist. Beethoven erlaubt uns selten, seine stählerne Hand unter dem Samthandschuh zu vergessen. Das zentrale *Allegretto* zeigt ebenfalls, daß er schon damals vermochte, einen konventionellen langsamen Satz durch die bemerkenswerteste Alternative zu ersetzen (die E-Dur-Sonate op. 14 enthält ebenfalls ein *Allegretto* von ähnlicher musikalischer Gewitztheit), und dem einleitenden Aufstieg der Musik folgen hier typisch mürrische *sf*-Stubser (wiederum jener mächtige Sog). Das Trio, nach außen hin zwar heiter, wird jedoch gleichermaßen interpunktiert, so daß die Des-Dur-

Zurückhaltung des Komponisten kaum die erwartete Oase der Ruhe bietet. Das Finale, eines der lebhaftesten des frühen Beethoven, ist ein pseudo-fugiertes Fangspiel und wurde einmal zutreffend als bukolische Zecherei für Bläser mit einem Masettenbaß für sein zweites Thema bezeichnet.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Sonate Nr. 7 in D-Dur op. 10 Nr. 3 von Bryce Morrison

Op. 10 Nr. 3 in D-Dur bringt uns zur viersätzigen Anlage zurück und enthält einen traditionellen langsamen Satz und ein Menuett. Aber damit hört alles Gewohnte schon auf. Dem Schwung und der Athletik des einleitenden *Presto* (wie wahrhaft Beethovenisch die *sf*-Explosion auf dem Höhepunkt des anfänglichen Aufstiegs) wird ein *Largo e mesto* von feierlich-trauermarschähnlichem Schreiten entgegengesetzt, mit plötzlichen schmerzvollen Ausbrüchen und dem letzten Erlöschen des letzten Hoffnungsstrahls. Ob als allgemeine Lebensbetrachtung geschrieben oder von persönlichem Kummer angeregt (eine erneute Vorahnung der Taubheit?), das *Largo* enthält die profundesten, expressivsten Äußerungen des jungen Beethoven. Nach solcher Verzweiflung bieten das tänzerisch-trällernde Menuett und das neckische, launische Finale eine tröstende und wagemutige Lösung. Das Finale beginnt mit zwei Fehlstarts bevor die sanft vorangetriebene Hauptidee einsetzt. Doch die größte Überraschung wird bis zum Schluß aufgehoben, der eine schelmisch harmonisierte absteigende Akkordkette und einen abschließenden energiegeladenen Spurt der rechten Hand gegen den gemütlichen Dreiertakt der linken enthält.

Beethovens Sonaten op. 10 sind nicht nur eine echte Vorhersage der Dinge, die da kommen sollten, sondern stehen auch für sich und sind für unsere Vorstellung vom "frühen" Beethoven zentral.

© Bryce Morrison

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Sonate Nr. 8 in c-Moll op. 13**von Bryce Morrison**

Beethovens zweiunddreißig Klaviersonaten werden häufig als “das Neue Testament des Klaviers” bezeichnet. Doch selbst dieser prächtige Spitzname gibt kaum einen Hinweis auf den Umfang oder die Vielseitigkeit von Beethovens Phantasie, den wahren Spiegel seines musikalischen und spirituellen Innenlebens. Er gab in Worten und Werken gerne seine Verpflichtung gegenüber seinen größten Vorgängern, Haydn und Mozart, zu und wies den Weg zum Beginn der Romantik, so daß seine Sonaten eine einzigartige Integration klassischer und romantischer Ideale darstellen.

Die *Pathétique*, einst treffend als Werk aus seiner “Romeo und Julia”-Periode bezeichnet, war die erste seiner Sonaten, die allgemeine Popularität gewann, und diese hat sie sich bis heute erhalten. Diese Komposition, die 1798 geschrieben und im folgenden Jahr veröffentlicht wurde, ist wesentlich interessanter und herausfordernder als seine bereits erstaunliche Vorgängerin in c-Moll op. 10.

Mozart sagte einst, man solle Beethoven wohl im Auge behalten, denn er werde von sich reden machen – und mit einem Rückblick auf Mozarts eigene c-Moll-Sonate und einem Blick voraus auf eine Dramatik, wie sie Mozart unbekannt war, erfüllte Beethoven mit seiner *Pathétique* diese Prophezeiung. Ob Beethoven oder sein Verleger diesen Untertitel wählte, ist diskutabel, aber der “Sturm und Drang” der Musik und ihre außerordentliche Frische stehen außer Zweifel.

C-Moll sollte eine schicksalsträchtige Tonart für Beethoven werden, und das einleitende *Grave* weist sogar bis auf die letzte Sonate in c-Moll op. 111 voraus – jenen Moment, als Beethoven fand, daß das Medium der Klaviersonate seinen Ansprüchen nicht mehr genügte. Glühende Selbstbehauptung und klagevolle Erwiderungen leiten in ein *Allegro*

di molto e con brio über und unterbrechen dessen Vorwärtsdrang zweimal wie ein düsterer Schatten. Der *Adagio*-Mittelsatz und das abschließende Rondo mögen, relativ gesehen, wie eine Oase des Friedens erscheinen, doch die Triolen im Mittelabschnitt des *Adagios* trüben die anfängliche heitere Ruhe der Musik, und die leise Erregung des Finales ist emotional zweideutig. Der kanonisch angelegte Mittelteil dieses Satzes weist auf einen ähnlichen Moment im fugierten Finale der *Hammerklavier*-Sonate voraus, aber wie in diesem späteren Beispiel wird auch hier der Impetus der Musik sofort wieder aufgenommen, bevor eine atemlose Pause und ein plötzlicher *Fortissimo*-Ausbruch erreicht werden, mit denen dieses bemerkenswerte Beispiel für Beethovens frühe Eloquenz schließt.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Sonate Nr. 9 in E-Dur op. 14 Nr. 1 von Bryce Morrison

Beethovens verklärendes Genie durchzieht auf unvergleichliche Weise die Oberfläche der Sonaten von op. 14. Es handelt sich um relativ leichtgewichtige Kompositionen, jedoch kaum Sonatinen im Sinne der Sonaten von op. 49. Hier schafft er in noch größerem Maße als in op. 7 eine im wesentlichen lyrische Virtuosität, wenngleich eine, die beim geringsten Anlaß schelmisch oder launenhaft werden kann. In der E-Dur-Sonate hebt sich eine durchsichtige Melodie mühelos von einer pulsierenden Begleitung ab, und die sich anschließende tückische Sechzehntelpassage erinnert an Beethovens eigenes frühes Können auf dem Tasteninstrument. Eine spielerische Dissonanz, eine Verzierung des Hauptthemas mit aufsteigenden Skalen in der linken Hand und einer kräftigen Betonung werden aufgelöst, als sich die Musik mühelos dem Ende nähert.

Das mittlere *Allegretto* ist von tragischen Übertönen durchsetzt, auch wenn es als Trost einen Mittelsatz in Dur enthält. Das abschließende Rondo besitzt eine *moto*

perpetuo-Energie, die auf das geheimnisvolle Finale der a-Moll-Sonate op. 26 vorausblickt. Es überrascht nicht, daß es im ganzen Satz von flüchtigen Episoden wimmelt, wobei die Triolen in der Begleitung der linken Hand eine zunehmend größere Bedeutung im fortlaufenden Satz annehmen.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

Sonate Nr. 10 in G-Dur op. 14 Nr. 2 von Bryce Morrison

Das Spielerische, Lebendige tritt in der G-Dur-Sonate noch deutlicher zutage. Die Bestätigung der Tonart wird am Anfang ohne jeden Anflug von List oder Ironie erreicht (die Angst des Romantikers Beethoven stand noch bevor), und der sanfte Wechsel von Einzel- und Doppelnoten, fließenden Sechzehnteln und glänzenden Achteln sorgt in diesem Satz ständig für Verzauberungen. Das folgende *Andante* (inspirierte es zahlreiche Spielzeugsoldatenmärsche in Schumanns *Album für die Jugend*?) wird durch eine Mischung aus freundlichen und prickelnden Zügen belebt, die mit einem neckend verzögerten und dann abrupten Ende schließen. Das letzte Scherzo enthält koboldartig veränderte Phrasenlängen, und tollt über die Taktstriche wie ein musikalisches Fangspiel. Hier ist kein Platz für ein tiefgründiges *Adagio*; wer großangelegtere Musik sucht, muß zu op. 7 zurückkehren und sich zu op. 22 vorkämpfen – Musik, in der Beethoven sich bereits fähig erweist, eine Stille zu schaffen, die so beredt ist wie Klang. Auf der anderen Seite schienen seine Redseligkeit und launenhafte Richtungsänderungen in den Sonaten von op. 14 kaum jemals jugendlicher oder strahlender. Beide Sonaten sind zweifellos kleine Meisterwerke.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

Sonate Nr. 11 in B-Dur op. 22

von Beryl Chempin

Zusammen bilden die vier Sonaten op. 22, 26 und 49 insofern eine Gruppe für sich, als op. 22 am Scheideweg zwischen Konvention und Innovation steht. Op. 26 erinnert sozusagen an Josefs bunten Rock, da keiner der vier Sätze in der Sonatenform geschrieben ist; der erste Satz besteht aus einer Reihe von Variationen, und das Scherzo wird vor dem langsamen Satz eingefügt, welcher die ungewöhnliche Form eines Trauermarsches annimmt. Die beiden Sonaten op. 49 wurden nicht einmal von dem Komponisten selber seinem Verleger geschickt. Dies verdanken wir seinem jüngeren Bruder Carl, der sie ohne Ludwigs Erlaubnis oder Wissen abschickte.

Die Sonate op. 22 wurde 1800 fertiggestellt, eine sehr kreative Zeit in Beethovens Schaffen, aus der unter anderem das Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3, die Sinfonie Nr. 1, das Septett, die Sonate für Horn, zwei Sonaten für Violine, die Musik zu seinem sehr erfolgreichen Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, einige der Streichquartette op. 18 sowie verschiedene kleinere Werke stammen. Diese aktive Phase veranlaßte Beethoven, einem Freund zu schreiben mit der Bitte, ihm eine oder zwei Schreibfedern zu schicken, da er großen Mangel an ihnen habe.

Obwohl op. 22 die letzte Sonate des Komponisten war, die sich nach den bewährten musiktheoretischen Regeln richtete, war er von dem Resultat sehr erfreut. „Die Sonate hat sich gewaschen“, schrieb er, welches in der heutigen Sprache so viel wie „in bester Ordnung“ bedeutet.

Der erste Satz, *Allegro con brio*, beginnt mit einer thematischen Figur, die ihrer Energie zum Trotz in den ersten Takten *piano* angekündigt wird. Diese Figur sowie Passagen von mächtigen *Forte*-Oktaven schaffen eine sehr erregende Stimmung. Die erste Figur wird im Dialog zwischen den Händen hin- und hergereicht und in verschiedenen Tonarten verarbeitet, wobei die Vitalität dieses Satzes durchgehend bewahrt wird, selbst an den *pianissimo* gespielten Stellen.

Man hat festgestellt, daß der wunderschöne langsame Satz, *Adagio con molta espressione*, die Nocturnes der Romantik vorwegnimmt. Es besteht eine Ähnlichkeit mit einer italienischen Arie, da ausgedehnte singende Phrasen über einem regelmäßigen Pulsschlag erklingen. Auch dieser Satz steht in der Sonatenform; das erste Thema ist sehr lang und erstreckt sich über zwölf Takte in einem langsamen 9 / 8-Takt. Es war nicht einfach, eine ausgehaltene *cantabile* Melodie auf Beethovens Klavier zu spielen, doch mit dem Weitblick eines großartigen Genies schrieb Beethoven eine Melodie, die einen vokalen Charakter hat und sogar in ihrer Verziertheit und Ausarbeitung von Chopin hätte stammen können.

Das *Minuetto* gehört zum achtzehnten Jahrhundert, während das stürmische Trio mit der Vornehmheit des Menuetts nichts gemeinsam hat.

Das Finale, *Allegretto*, ist ein Rondo, und wieder einmal ist das Hauptthema sehr ausgedehnt. Es ist ein elegantes Thema, und das Rondo verläuft nach einem traditionellen Schema. Zum Schluß der Sonate wird das Thema in der Baßlage gespielt: eine Idee, die Mozart in seinen Klaviersonaten bereits verwendet hatte.

© **Beryl Chempin**
Übersetzung: Carl Ratcliff

Sonate Nr. 12 in As-Dur op. 26 von Beryl Chempin

Zum ersten Mal in seinen Klaviersonaten beginnt Beethoven hier nicht mit einem ersten Satz der üblichen Art. Mozart hatte bereits eine auf Variationen basierende Form in seiner Sonate in A-Dur (KV 331) verwendet, doch Beethoven war diese Idee neu. Die Stimmung ist gelassen, der Mittelabschnitt schwermütig. Die Variationen bleiben mit dem Thema stets eng verbunden.

In der ersten Variation verweben sich melodische Arpeggios mit dem Thema. Die zweite Variation besteht aus einer variierten Form in der Baßlage mit leicht synkopierten

Akkorden in der Sopranlage. Die dritte Variation steht in as-Moll. Die Vorhalte erklingen durchgehend über einer schwermütigen Harmonik. Bemerkenswert ist die Feststellung, daß der tiefsinnige Beethoven-Interpret Artur Schnabel in seiner Ausgabe eine absteigende Phrase mit der Anmerkung "Klagend" versah. Die vierte Variation steht wieder in Dur und Tonlagenkontraste werden hier zum Merkmal. Am Anfang schmückt die fünfte (und letzte) Variation das Thema mit Triolen aus und schließt mit einer sehr schönen Koda. Jede Variation hat eine neue Stimmung und ein neues Notenschema vermittelt.

Der zweite Satz ist ein Scherzo, *Allegro molto*, und die stark akzentuierten *Sforzati* heben sich lebhaft von dem ruhigen Trio in Des-Dur ab.

Anstelle des üblichen langsamen Satzes bekommen wir einen Trauermarsch, *Maestoso andante* ("Marcia funebre sulla morte d'un Eroe"), zu hören. In diesem Fall ist der Held unbekannt. Der großartige Trauermarsch der *Eroica*-Sinfonie wurde ungefähr zwei Jahre später geschrieben. Dieser Trauermarsch ist erbarmungslos monoton; das düstere as-Moll sowie der Gesamtcharakter des Satzes erfordern eine absolute Beherrschung der Rhythmik. Das kurze in Dur stehende Trio läßt an die Salutschüsse, die bei einem Begräbnis abgegeben werden, sowie an wirbelnde Trommeln denken.

Der letzte Satz, *Allegro*, ist ein präzises Rondo in der Art eines *moto perpetuo*, mit nur ganz wenigen Unterbrechungen in der Bewegung der Sechzehntelnoten. Das an eine Toccata erinnernde Rondo ist eine ausgezeichnete Rotationsübung für Pianisten und seine Komposition stand womöglich unter dem Einfluß einer Sonate in As-Dur von Cramer, dessen Spielweise und Etüden Beethoven bewunderte. Die Struktur der Musik ist besonders interessant, da Umkehrung und Austausch den ganzen Satz prägen. Gewiß sollten die technischen Aspekte eines Beethoven-Werkes den musikalischen Ideen unterworfen werden, und Edwin Fischers Worte drücken einen Gedanken aus, der eine Verbindung mit

dem Trauermarsch im vorigen Satz
herstellt:

Es ist, als ob ein Regenschauer nach der
Beerdigung fiel und die Begräbnisstätte mit
einem tröstend grauen Dunstschleier
verhüllte. Man könnte sagen, daß die Bühne
jetzt leer stehe, und daß der Natur das letzte
Wort gehöre.

© **Beryl Chempin**
Übersetzung: Carl Ratcliff

Sonate Nr. 13 in Es-Dur op. 27 Nr. 1 von Beryl Chempin

Es ist nicht einfach, einem so überragenden
Komponisten wie Beethoven, dessen Werke
durchweg sein Genie bezeugen, eine frühe,
mittlere oder späte Periode zuzuordnen. Jedoch
ist man im Allgemeinen übereingekommen, daß
die Klaviersonaten von op. 26 bis op. 57 der
mittleren Phase angehören. Im op. 26 wendet
er sich zum ersten Mal von der üblichen Form
des ersten Satzes mit einer Reihe von
Variationen ab. Die nächsten zwei Sonaten von
op. 27 entsprechen auch nicht dem üblichen
Schema, und der Komponist fügte jeder von
ihnen den Untertitel "quasi una fantasia" hinzu.

Dies ist die erste der zwei Sonaten in
op. 27, die sich nicht dem Vorbild der üblichen
Sonatenform anpassen. Da hier eine
ungewöhnliche Anordnung von Sätzen ohne
Unterbrechung gespielt werden soll, wollte
Beethoven vielleicht die Sätze konsolidieren
und sie als ein Ganzes sehen, daher der
Untertitel "Sonata quasi una fantasia". Der
Komponist hatte seine Beherrschung der
Sonatenform schon so eindeutig bezeugt, daß
diese vorübergehende Loslösung davon
vorsätzlich, willkommen und verständlich war.

Dem traumhaften *Andante* folgt
erstaunlicherweise ein flottes *Allegro* im
6 / 8 Takt, eine einfache deutsche ländliche
Tanzweise. Das *Andante* kehrt kurzfristig
zurück und führt mit einer kurzen Coda auf der
Tonika in das *Allegro molto e vivace*, ein
dämonisches Scherzo, in dem die Noten der
Triaden über die Tastatur fliegen, manchmal
zusammen, manchmal einander auf dem Fuße
folgend. Das Trio ist voll brodelnder

Ausdruckskraft und die Rückkehr des Scherzo führt direkt in ein schönes, gelassenes *Adagio con espressione*. Eine kurze Kadenz bringt uns in den längsten und bedeutendsten Satz, *Allegro vivace*, in der Form eines Rondos. Hier zeigt sich Beethovens fachliches Können am besten. Das abschließende *Presto* von zwanzig Takten, auf das Hauptthema einer absteigenden Terz im Rondo gebaut, bringt das Werk zu einem brillanten Ende.

© **Beryl Chempin**

Übersetzung: Codex Translations

Sonate Nr. 14 in cis-Moll op. 27 Nr. 2 von Beryl Chempin

Dieser Sonate, der ganzen Welt als “Mondscheinsonate” bekannt, wurde dieser Name nicht von Beethoven gegeben, sondern von dem Dichter Rellstab, und nur der erste Satz könnte den Hörer möglicherweise an Mondschein erinnern. Dies ist sicherlich der der Allgemeinheit am besten bekannte Satz Beethovens von allen, und es gibt wohl kaum einen Pianisten, erfahren oder nicht, der dieses *Adagio sostenuto* nicht gespielt hat.

Die ersten und letzten Seiten der Originalhandschrift fehlen, aber Beethovens italienische Anweisungen in der ersten Ausgabe sind wie folgt: “Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini” – was übersetzt heißt: “Das ganze Stück muß mit der größten Zartheit und mit Pedal gespielt werden.” Dies ist manches Mal mißverstanden worden. “Senza sordini” heißt “ohne Schalldämpfer”, was als “mit Pedal” zu verstehen ist. Die Schwierigkeit für den Vortragenden liegt in dem Wissen, wieviel Pedal er benutzen soll. Beethoven hinterließ nur wenige Pedalangaben, und man muß den Unterschied zwischen seinem Instrument und den unseren in Betracht ziehen. Bei seinem Klavier konnte das Pedal wahrscheinlich durch den ganzen Satz gehalten werden, wodurch eine Verschleierung erzielt wurde, aber bei den heutigen Instrumenten würde dasselbe Manöver zuviel Verschwommenheit hervorbringen. Es ist aber wichtig, daß das

grelle Licht des Tages nicht hereingelassen wird. Die schöne, stille Melodie, die über den fortlaufenden Triolen erklingt, hat traurige Momente, wenn sie um eine verminderte Terz absteigt, und die in der Unterstimme der Coda wiederholten Noten erinnern uns an Glockengeläut, während die Triolen in die Baßstimme hernieder steigen.

Das *Allegretto* wurde von Liszt als “die Blume zwischen zwei Abgründen” beschrieben. Trotz ihrer Durtonart wird hier durch die Synkopierungen Unruhe erzeugt.

Der letzte Satz, *Presto agitato*, ist stürmisch und wild. Das erste Thema kann man nicht als Melodie bezeichnen, weil tobende Arpeggien die Tastatur beherrschen und kaum ein Schimmer einer Durtonart vorhanden ist – in der Tat ist die Entspannung, die man während der ersten drei Takte in G-Dur gefühlt hat, bald vergangen, wenn man zur Molltonart mit den sieben durchdringenden *sforzandos* der folgenden vier Takte zurückkehrt und *tremolando* geführte Läufe zu einer Reprise führen. Die wiederholten Akkorde und zerrissenen Sätze vermitteln Atemlosigkeit, welche die allgemeine Beunruhigung unterstreichen. Trotz der entfesselten Heftigkeit dieses Satzes ist Beethoven immer noch der Meister dieser Form und verliert nie die Kontrolle.

Die Coda entwickelt sich zu einem großartigen Höhepunkt, in den zwei Takten *Adagio* vor den Schlußtakten wird die düstere absteigende verminderte Terz ins Gedächtnis zurückgerufen, und die Schlußtake “eilen ihrem Verhängnis entgegen”, wie der verstorbene Sir Henry Wood gerne zu sagen pflegte.

© **Beryl Chempin**

Übersetzung: Codex Translations

Sonate Nr. 15 in D-Dur op. 28

von Beryl Chempin

In dieser Sonate kehrt Beethoven nach den freien Strukturen der zwei Sonaten op. 27 zur klassischen Form zurück. Die Sechste Sinfonie, die “Pastorale”, wurde vom Komponisten so

benannt. Dieses Werk ist als "Pastorale Sonate" bekannt geworden, wie sie der Verleger Cranz getauft hat, wahrscheinlich wegen ihrer sonnigen Beschaffenheit im Vergleich mit der mondbeschienenen Natur des ersten Satzes der vorhergehenden Sonate. Der Name "Pastorale" ist nicht unangemessen, weil die ersten und letzten Sätze über einen Musettenbass, einem wohlbekannten Kunstgriff in Verbindung mit ländlichen Themen, komponiert wurden. Beethoven schien bei guter Gesundheit und in guter Stimmung zu sein, und doch, nur ein Jahr später, in 1802, schrieb er jenes selbstmörderische Dokument, das "Heiligenstädter Testament".

Der erste Satz, *Allegro*, besteht aus langen Melodien eher als den typischen Kurzmotiven Beethovens. Der Beginn ist ruhig und heiter ohne *Crescendi* oder *Sforzandi*. Der Komponist liebte Wanderungen über Land, und so heißen Beethoven-Liebhaber den Gedanken einer Pastorale vielleicht aus zwei Gründen willkommen – wegen der Zwistigkeiten und den Mühen der letzten Werke, und wegen der verstörten Geständnisse im "Heiligenstädter Testament". Die Heiterkeit des wiederholten D in der Unterstimme dieses Satzes fixiert die ruhige Stimmung. Die Melodie steigt in kleinen Intervallen auf und ab, und ähnliche Perioden werden wiederholt. All diese Kunstgriffe vermitteln dem Werk einen Eindruck von Frieden. Mit der typischen Sparsamkeit Beethovens erwächst die ganze Durchführung aus einer der Phrasen des ersten Themas.

Der zweite Satz, *Andante*, in dreiteiliger Form, war dem Komponisten besonders lieb, und er hat ihn oft selbst gespielt. Es wird gesagt, daß er über die Entwicklung des Hammerklaviers hoch erfreut war, weil es dem Interpreten erlaubte, verschiedene Arten des Anschlags gleichzeitig vorzuführen. Dies bedeutet für den Pianisten ein Problem, denn die rechte Hand verlangt eine lange, *legato* geführte Notenlinie, während die Begleitung der linken Hand *staccato* ist, wodurch die längere Benutzung des Pedals ausgeschlossen wird und Einfallsreichtum beim Fingersatz erforderlich ist. Die Coda ist

improvisierbar und der Satz endet still mit einer zart seufzenden Figur.

Das kleine Scherzo ist voll dynamischer Gegensätze, und die gleiche kleine Phrase durchdringt das Trio.

Das Rondo hat eine lustige “Freiluftmelodie” mit einer trällernen Grundlage und ended mit einer brillanten Coda.

© **Beryl Chempin**

Übersetzung: Codex Translations

Sonate Nr. 16 in G-Dur op. 31 Nr. 1 von William Kinderman

Im Jahr 1802, als er an den drei Sonaten op. 31 arbeitete, äußerte Beethoven Unzufriedenheit mit seinem früheren Schaffen und beschloß, einen “neuen Weg” einzuschlagen. Um dieselbe Zeit versuchte er, sich mit seiner unheilbaren Taubheit abzufinden, und durchlebte eine persönliche Krise, die in dem “Heiligenstädter Testament” dokumentiert ist, in dem er seine Selbstmordgedanken mit Hilfe einer erneuerten Hingabe an seine Kunst überwindet. In der Tat beseelt die Sonatentrilogie op. 31 ein Geist rastloser Kreativität, der den Beginn von Beethovens zweiter Schaffensphase anzeigt. Dieser innovative Trend ist bereits in den einleitenden Gebärden der drei Sonaten zu spüren.

Der Beginn der Sonate in G-Dur op. 31 Nr. 1 ist in humorvoller Stimmung gehalten. Die die Aufmerksamkeit des Hörers fesselnden einleitenden Phrasen mit tonleiterartigen Figuren in der rechten Hand und nachschlagenden Akkorden in der linken werden bald einen Ganzton tiefer in F-Dur kraftvoll bestätigt, wodurch sich der harmonische Radius der Musik weitert und ein auffälliger Kontrast entsteht. In diesem Zusammenhang wählt Beethoven nicht die Dominante, sondern die farbigeren mediantischen Tonarten H-Dur und h-Moll als Domäne für das lebhafteste zweite Thema. Während der erste Satz in gleichsam paradoxen Gegensätzen schwelgt, ist dem nachfolgenden *Adagio grazioso* ein beinahe opernhafte Flair eigen, das sich in dekorativer Ornamentik

ergeht, die gelegentlich den Charakter sanfter Spöttelei annimmt. Das Finale hingegen ist ein graziöses Rondo, in dem Beethovens genialer Umgang mit der musikalischen Tradition auf wiederum andere Weise spürbar wird. Die innerhalb der Rondoform erwarteten Wiederholungen des Hauptthemas manipuliert er in unvorhersehbarer Weise durch Variieren der Satztechnik und rhythmische Intensivierung, die außergewöhnlichsten Einfälle jedoch reserviert er für die Coda. Zunächst erscheint der Kopf des Rondothemas, bricht dann aber ab und es folgt Stille; die anschließende zweite Phrase wird sodann zu einem *Adagio* ausgedehnt. Beethoven setzt diese Serie unterbrochener Phrasen fort, ohne daß die Musik die Tonika erreicht, und baut so Spannung auf. Sodann lenkt er die Musik in eine wilde *Presto*-Coda, in der die Doppelschlagfigur des Themenkopfes von ihrem früheren Zusammenhang losgelöst erscheint. Beethoven beendet seine Sonate, indem er die beschleunigte Doppel-schlagfigur in die tiefe Baßregion absteigen läßt, während aus dem Kopfsatz übernommene pointiert wiederholte Rhythmen in einem paradoxen Schluß aus kurzen Akkorden und bedeutungsvollen Pausen vergehen.

© **William Kinderman**

Übersetzung: Stephanie Wollny

Sonate Nr. 17 in d-Moll op. 31 Nr. 2 von William Kinderman

In seiner "Sturmsonate" in d-Moll op. 31 Nr. 2 platziert Beethoven gleich zu Anfang des Werks eine innovative Gebärde. Anstatt mit einem ausgeformten Thema in einem stabilen Tempo zu beginnen, fragmentiert er den Werkbeginn in Segmente mit den drei unterschiedlichen Tempobezeichnungen *Largo*, *Allegro* und *Adagio*. Die einleitende *Largo*-Figur auf der Dominante von d-Moll vermittelt einen verhaltenen, meditativen Ausdruck, die sich von dem vorwärts-treibenden, erregten Charakter der *Allegro*-Abschnitte, die den größten Teil des Satzes ausmachen, deutlich unterscheidet. Zugleich beansprucht dieses

eröffnende Motto – ein aufsteigender gebrochener Akkord A – Cis – E – A – in seiner Beziehung zu verschiedenen späteren Passagen eine besondere Bedeutung. In Takt 7 wird diese Geste in einer geänderten Harmonie wiederholt. In Takt 21 wird das Motiv kraftvoll in das *Allegro* eingebettet und fest in der Tonika d-Moll verankert. Stufenweise aufsteigende Sequenzen dieses Motivs werden sodann mit prägnanten Doppelschlagfiguren in einer höheren Lage gepaart, während die rhythmische Spannung durch die triolische Begleitfigur aufrechterhalten wird. Diese höchst dramatische Behandlung des eröffnenden aufsteigenden Dreiklangsmotivs beherrscht Teile der Exposition und fast die gesamte Durchführung dieses Satzes.

Zu Beginn der Reprise realisiert Beethoven die wichtigsten Implikationen der mysteriösen *Largo*-Figur. An dieser Stelle entfaltet sich die Musik in einer vom Pedal verhüllten Rezitativ-Passage. Man bemerkt eine etwas unheimliche Ähnlichkeit zwischen dem ersten Rezitativ-Abschnitt dieses Satzes und dem berühmten Bariton-Rezitativ “O Freunde, nicht diese Töne!” im Chorfinale der Neunten Sinfonie, die ebenfalls in d-Moll steht. Beethoven hat den Moment der Verinnerlichung und Reflektion, wie er in der rezitativischen Figur dieser Sonate verkörpert ist, gewissermaßen aufgegriffen und genutzt, um eine Brücke zu der utopischen Ebene der *Ode an die Freude* als Basis für das Chorfinale der Neunten Sinfonie zu schlagen.

In dem sich anschließenden *Adagio* der “Sturmsongate” beginnt Beethoven wiederum mit einem gebrochenen Akkord, diesmal auf einem stabilen Tonikadreiklang in B-Dur. Dieser Satz enthält eine besonders sensible Behandlung von kontrastierenden Registern, indem expressive, fast rezitativhafte Phrasen in punktierten Rhythmen geheimnisvollen Motiven im Baß gegenübergestellt werden, die an Trommelwirbel erinnern. Zum Ende des Satzes wird dieser Lagenkontrast in besonders eindrucksvoller Weise herausgestellt: Eine letzte kadenzierende Version der hohen punktierten Figur wird von dem in extrem tiefer Lage erklingenden einzelnen Ton B

beantwortet. In dem in Sonatenhauptsatzform stehenden *Allegretto*-Finale formt Beethoven die anhaltenden rhythmischen Satzstrukturen und arpeggierten Motive der *Allegro*-Teile des ersten Satzes um. Hier scheint der allumfassende *Perpetuum-mobile*-Rhythmus die dialogische Rhetorik hinwegzulegen, die für die vorangehenden Sätze so charakteristisch war.

© **William Kinderman**
Übersetzung: Stephanie Wollny

Sonate Nr. 18 in Es-Dur op. 31 Nr. 3
von William Kinderman

Im Gegensatz zu ihren Schwesterstücken enthält die Sonate in Es-Dur op. 31 Nr. 3 vier Sätze, wobei zwischen das eröffnende *Allegro* und das als *Presto con fuoco* bezeichnete Finale in Sonatenhauptsatzform ein Scherzo und ein Menuett eingebettet sind. Die Ecksätze dieser Sonate weisen eine kraftvolle Rhythmik auf, zeigen zudem aber auch humorige Züge, wie sich an der etwas mechanisch wirkenden *perpetuum-mobile*-artigen Figuration zeigt, die weite Strecken des Finales beherrscht. Das eröffnende *Allegro* enthält ein von mehrdeutigen Harmonien begleitetes, wiederholt erklingendes Signalmotiv; aus dieser Idee entsteht eine Reihe von zögernden Phrasen in kontrastierenden Lagen, bevor sich schließlich die für diesen Satz charakteristische rhythmische Energie nicht mehr unterdrücken läßt. Das Scherzo in As-Dur ist ungewöhnlich sowohl in seinem 2 / 4-Takt als auch in seiner Verwendung der Sonatenhauptsatzform. Auch hier finden sich auffällige zögernde Phrasen, die auf dem Ton Des verharren. Dieser Ton entwickelt sich kurz vor der Reprise zu einer kraftvollen Emphase und löst zudem im weiteren Verlauf des Satzes einen explosiven *Fortissimo*-Ausbruch in Oktaven aus. Der lyrische Brennpunkt dieser Sonate findet sich in dem graziösen Menuett, doch selbst dieser leuchtende Satz birgt einen dunklen harmonischen Kontrapunkt in dem Ton Ces – ein Ton, der besonders das Trio durchdringt und erneut in der Coda erscheint.

© **William Kinderman**
 Übersetzung: Stephanie Wollny

Sonate Nr. 19 in g-Moll op. 49 Nr. 1

von Beryl Chempin

Die zwei Sonaten op. 49 wurden vom Komponisten als "Leichte Sonaten" bezeichnet. Sie wurden zwischen 1795 und 1798 geschrieben, doch erst 1805 veröffentlicht. Es war Beethovens jüngerer Bruder Carl, der sie dem Verleger schickte. Diese Tat brachte Carl Schwierigkeiten und ärgerte Ludwig, erwies sich aber als Glücksfall für die Nachwelt. Obwohl sie klein sind, handelt es sich hier um entzückende Werke, die auch unter der Bezeichnung "Sonatinen" herausgegeben wurden. Jede hat nur zwei Sätze.

Der erste Satz des op. 49 Nr. 1 ist ein geruhssames *Andante* und in der Sonatenform geschrieben. In der Reprise wird die Melodie von der linken Hand übernommen, ein Merkmal des späten Stils des Komponisten.

Der zweite Satz ist ein lebhaftes Rondo, nicht ohne technische Schwierigkeiten.

© **Beryl Chempin**
 Übersetzung: Carl Ratcliff

Sonate Nr. 20 in G-Dur op. 49 Nr. 2

von Beryl Chempin

Der erste Satz, *Allegro, ma non troppo*, des op. 49 Nr. 2 hat eine sehr kurze Durchführung. Im ersten Satz hat der Komponist überhaupt keine Vortragszeichen eingesetzt und im zweiten nur zwei. Hätte Beethoven selbst diese Werke dem Verleger geschickt, so hätte er sie zweifelsohne noch vorher auf seine sorgfältige Art gründlich redigiert. Das autographische Manuskript wurde entweder verloren oder zerstört.

Das bekannte Menuett hat einen schwungvollen Mittelteil; eine Version des ersten Themas dieses Satzes kommt auch im Septett op. 20 vor.

© **Beryl Chempin**

Übersetzung: Carl Ratcliff

Sonate Nr. 21 in C-Dur op. 53

von Bryce Morrison

Die *Waldstein*-Sonate ist eine der vielen herrlichen Kompositionen aus Beethovens mittlerer Schaffensperiode. Sie wurde 1804 komponiert und ihre Größe wird durch ihre chronologische Position noch verstärkt. Sie folgt den beiden Sonaten op. 49, die in jeder Hinsicht, nur nicht dem Namen nach, Sonatinen sind, und geht der wiederum bescheiden angelegten Sonate in F-Dur op. 54 voraus.

Diese dem Grafen Waldstein gewidmete Sonate ist das Resultat eines nur zwölfjährigen Aufenthalts in Wien, wo Beethoven der Ansicht des Grafen nach den Geist Mozarts aus den Händen Haydns empfing. Später wurde Beethoven ein unbedarfter Walzer Diabellis zugesandt mit der Bitte, eine Variation beizusteuern. Er antwortete mit nicht weniger als dreiunddreißig Variationen und einem Werk von einzigartiger Größe und Tiefe. Wenn wir an Graf Waldsteins Worte zurückdenken, erkennen wir, in welchem Maße Beethoven unweigerlich die Erwartungen seines Mäzens oder seines Verlegers übertraf.

Die pulsierenden C-Dur-Achtel des einleitenden *Allegro con brio* der *Waldstein*-Sonate bilden die Kulisse für einen der am dichtesten verarbeiteten Sätze Beethovens. Und obwohl die choralhafte Folge von Halben und Vierteln einen kurzen Moment der Ruhe vermitteln, ist dieser Effekt nur eine Illusion, denn die Tonart E-Dur ist keine Auflösung für die Brillanz des einleitenden C-Dur. Die Durchführung ist außerordentlich ausgedehnt und komplex, doch die Konzentration des Satzes geht nie verloren und die ungewöhnlich lange Koda zieht die einzelnen Stränge des Satzes mit überragender Klarheit und Autorität zusammen.

Es gibt keinen langsamen Satz an sich. Beethoven änderte seine Meinung über seinen ursprünglichen Einfall – ein zierreiches *Andante favori* in F-Dur – hauptsächlich wohl wegen seiner Länge. Stattdessen fügte er eine

kurze *Introduzione* ein, die direkt zum abschließenden Rondo überleitet. Nach dem freizügigen Selbstbewußtsein des ersten Satzes erscheint dieses nachdenkliche, rätselhafte Spiel mit Ideen aus dem ersten und letzten Satz als gewagte Überraschung und hält die Spannung bis zum eigentlichen Beginn des Rondos aufrecht. Dieses setzt mit einem Thema ein, das eine gewisse Verwandtschaft mit dem ersten Thema des *Allegro con brio* aufweist, und seine heitere Ruhe mag durchaus den Beinamen *Sonate de l'aurore* inspiriert haben, unter dem die Sonate häufig in Frankreich bekannt ist. Dieses wird mit großem Einfallsreichtum ausgebaut, und die c-Moll-Durchführung leitet in eine *Prestissimo*-Koda über. Hier erseht das Thema in doppeltem Tempo, und eine Kette kaleidoskopischer Triller, die wiederum auf Beethovens späte Werke, insbesondere op. 111, vorausweisen, werden schließlich mit himmelstürmendem Schwung aufgelöst.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Sonate Nr. 22 in F-Dur op. 54

von William Kinderman

Der erste Satz der Sonate in F-Dur op. 54 ist vor allem eine Studie der Kontraste. Richard Rosenberg nannte das Werk "La Belle et la Bête", und Alfred Brendel hat beschrieben, wie seine beiden gegensätzlichen Themen – ein anmutiges, würdevoll "feminines", das einem Menuett ähnelt, und ein stampfendes, selbstbewusstes, "maskulines", das akzentuierte Oktavtrioen verwendet – im Verlauf des Satzes einander zunehmend beeinflussen, bis sie sich in den abschließenden Passagen miteinander verbinden und zu einer Einheit zusammenschließen. Hier ähnelt die Musik den konventionellen Formen von Menuett und Trio nur oberflächlich, und der dissonante Ausbruch unmittelbar vor der abschließenden Kadenz soll uns wohl an den gegensätzlichen Themenkomplex erinnern, der von dem Menuett schrittweise absorbiert wurde, während er es zugleich transformierte. In diesem Satz erkundet Beethoven mithin

einen zielgerichteten Prozess und eine fortwährende Synthese von Erfahrungen – Eigenschaften, die er in einigen seiner letzten Sonaten noch weiter entwickelte, wie Sie in der Arietta mit Variationen von op. 111 hören werden.

Das anschließende *Allegretto* in einem Perpetuum-mobile-Rhythmus ist bereits das Finale – Opus 54 ist die erste von Beethovens größeren Sonaten, die den Formplan in ein Satzpaar komprimiert. Diese Sonatenform entfaltet sich mit unwiderstehlicher Kraft in langen aufsteigenden Linien, die von synkopierten Orgelpunkten gegliedert sind. Der zweistimmige Satz erinnert an Bach, die dramatische Kraft hingegen ist unverwechselbarer Beethoven. Die Coda beschleunigt die ununterbrochene Bewegung in einem furiosen *Più allegro*, das alles vor sich hinwegfegt.

In dieser rhythmischen Getriebenheit erkennen wir einen Schlüssel zu der Beziehung zwischen den beiden ausgesprochen gegensätzlichen Sätzen von op. 54. Das anfängliche Menuett war nur zögerlich vorangeschritten, wobei es nach jeweils zwei oder vier Takten von durch Pausen abgesetzte Kadenzen unterbrochen wurde, das selbstbewusste kontrastierende Thema dieses Satzes hingegen verlieh der Musik eine Energie, die im Finale zu einer allumfassenden Kraft wird. Die Entdeckung, Integrierung und Verherrlichung dieser rhythmischen Energie sind ein zentraler Gedanke der Sonate insgesamt.

© 2010 William Kinderman
Übersetzung: Stephanie Wollny

Sonate Nr. 23 in f-Moll op. 57 von William Kinderman

Der ausgezeichnete Kritiker Donald Francis Tovey hat einmal bemerkt, dass die Sonate in f-Moll op. 57 das einzige Werk Beethovens sei, dessen sämtliche Sätze von einer tragischen Feierlichkeit geprägt sind. Der Titel *Appassionata* ist nicht unpassend. Trotzdem aber hatte Beethovens Schüler Carl Czerny

sicherlich Recht mit seiner Beobachtung, das Werk sei für seinen Titel “jedenfalls zu großartig”. Mit ihrer poetischen Kraft und Vielzahl von Anspielungen stellt diese Sonate eine große Leistung dar, die selbst für Beethoven herausragend ist.

Das eröffnende *Allegro assai* beginnt mit einer Phrase, deren zwei Hälften gegensätzliche Tendenzen verkörpern; die ersten Takte bestehen aus einer geheimnisvollen Dreiklangsfigur in zerklüfteten Oktaven, während die zweite Hälfte der Phrase eine um einen ausdrucksvollen Triller drapierte flehend-klagevolle harmonische Geste darstellt. Die in diesem motivischen Gegensatz implizierte Spannung konzentriert sich schon bald in einem aus vier Tönen bestehenden Motiv im Bass. Hierbei handelt es sich um eine Variante von Beethovens so genanntem “Schicksalsmotiv”, in dem sich Tonrepetitionen aneinanderreihen – der Figur also, die die Fünfte Sinfonie durchdringt.

In der Gesamtanlage der Sonate macht Beethoven sich die Verbindung zwischen einer heiter-lyrischen Stimmung in Des-Dur und einem stürmischen Idiom in f-Moll zunutze. Von besonderer Wichtigkeit ist die kontrastierende Rolle des langsamen Satzes, einer Variationenreihe in Des-Dur über ein fast statisches, hymnisches *Andante*-Thema. Die Variationen schmücken das Thema mittels einer Serie fortschreitender rhythmischer Diminutionen aus, die mit einem allmählichen Anstieg der Tonlage einhergehen; der gesamte Prozess vermittelt dabei einen nachdenklichen und verträumten Eindruck, der sich bei der ersten Andeutung von beginnender Aktivität jedoch abrupt zerschlägt. Diese Konfrontation ereignet sich in dem Moment, wo der Kadenzton Des, der unter anderen Umständen den Satz wohl geendet hätte, durch einen dissonanten arpeggierten Akkord ersetzt wird. Der Akkord erklingt ein zweites Mal eine Oktave höher und wird sodann in beschleunigtem Tempo noch weitere dreizehn Mal herausgehämmert. Die Eigenständigkeit des Variationssatzes wird damit aufgehoben, da Des nun zu einer wesentlichen Dissonanz im

Kontext von f-Moll wird und damit an eine ähnliche Behandlung im ersten Satz erinnert.

Nach Aussage seines Schülers Ferdinand Ries war diese Passage Beethoven während eines Spaziergangs auf dem Lande im Sommer 1804 eingefallen, als er sie “den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult” hatte. Was ihn an diesem Sommertag beschäftigte, war einer seiner unerbittlichsten Finalsätze. Beethoven verleiht den späteren Abschnitten des Finales ungewöhnliches Gewicht, indem er eine Wiederholung der Durchführung und Reprise vorsieht. Nach der Wiederholung hören wir eine *Presto*-Coda, die mit einem ekstatisch stampfenden Tanz beginnt, welcher sich in eine rasende Intensivierung der turbulenten Rhetorik aus dem *Allegro ma non troppo* des Hauptsatzes auflöst. Der Beginn der Coda hat eine losgelöste, schockierende Wirkung. Er scheint einen mutigen, doch vergeblichen Versuch darzustellen, dem Abwärtsrasen der mit einem Gespür tragischen Verhängnisses befrachteten Musik noch zu entkommen.

© 2010 William Kinderman
Übersetzung: Stephanie Wollny

Sonate Nr. 24 in Fis-Dur op. 78 von William Kinderman

Beethoven widmete seine zweisätzige Sonate in Fis-Dur op. 78 der Gräfin Therese von Brunswick, die bereits 1799 bei ihm Klavierstunden nahm. Der Komponist opferte für den Unterricht der jungen Therese und ihrer Schwester Josephine viele Stunden; wie die Gräfin sich später erinnerte, wurde er “nicht müde, meine Finger, die ich emporzustrecken und flachzuhalten gelehrt ward, niederzuhalten und zu biegen”. Beethovens Eifer mag eine Mischung aus Pflicht und Vergnügen gewesen sein (1804 verliebte der Komponist sich in Josephine, die als Kandidatin für die “Unsterbliche Geliebte” genannt worden ist, obwohl es sich bei dieser wohl eher um Antonia Brentano handelte). Die ungewöhnliche Wahl der Tonart Fis-Dur mit ihren vielen schwarzen Tasten könnte einen

pädagogischen Zweck verfolgt und Thereses Fähigkeit im Notenlesen wie auch die Haltung ihrer Hand gefördert haben, während die charakteristische pianistische Figuration und der intim-lyrische Charakter der Sonate von Bachs Stücken in dieser Tonart aus dem *Wohltemperierten Klavier* beeinflusst sein mögen.

Zu Beginn der Sonate wird ein *Adagio cantabile* zu spielendes viertaktiges Motto eingeführt. Mit ausdrucksvollen Vorschlägen verstärkte wohlklingende Akkorde erheben sich über einen tiefen Orgelpunkt im Bass; die Geste ist deklamatorisch, zugleich aber auch zärtlich und tiefempfunden. Das meiste musikalische Material des ersten Satzes bezieht sich auf diese knappe Geste.

Die zweite Themengruppe der Exposition präsentiert ein aus drei kräftigen Akkorden bestehendes Motiv, von denen der letzte mit *sforzando* bezeichnet ist; diese Akkorde sind mit sanfteren Figuren verknüpft, welche die Bezeichnung *piano* tragen. Dieses Motiv greift Beethoven im Hauptthema des Rondo-Finale verändernd auf, indem er die drei Akkorde mit einem aus dem anfänglichen *Adagio cantabile* abgeleiteten lebhaften Rhythmus versieht. Die ursprünglich stampfende Gangart dieses *Allegro vivace* wird nun zu ausgedehnten Passagen voller wirbelnder Energie intensiviert. Indem dieses verspielte und gelegentlich sogar übermütige Finale sich seinem Ende nähert, zieht Beethoven noch eine weitere Verbindung zwischen den beiden Sätzen, indem er das anfängliche Motto zitiert: Nachdem er das Rondo-Theme in einem Spiel kontrastierender Register noch einmal neu interpretiert hat, pausiert die Musik auf zwei sanften ausgehaltenen Akkorden, die mit dem Ende des *Adagio cantabile* aus dem ersten Satz korrespondieren. Eine überschwängliche abschließende Floskel vollendet sodann die aufsteigende melodische Kontur des Mottos in der hohen Lage und umrahmt so die gesamte Sonate mit einer einzigen brillanten Geste.

Sonate Nr. 25 in G-Dur op. 79

von William Kinderman

Die "Sonatine" in G-Dur op. 79 entstand 1809. Die Intensität des lebhaften Schwungs und der scharf profilierte, ausdrucksstarke Inhalt dieser Komposition führen die kompakten Dimensionen des Werks an seine Grenzen. Den rhythmischen Elan des ersten Satzes reflektiert die Anweisung *Presto alla tedesca*, die sich nicht auf die eher gemächliche Allemande bezieht, sondern auf den schnelleren Deutschen Tanz, der seit dem späten achtzehnten Jahrhundert bekannt ist.

Der mit *Andante* bezeichnete zweite Satz ist ein "Lied ohne Worte"; er weist metrische Mehrdeutigkeiten auf und ist von einer distanziert archaischen Qualität, die den Einfluss östlicher Folklore verrät. Das melancholische Eröffnungsthema mit seiner kargen Begleitung wechselt zu einer aufgehellteren Fortführung, doch gegen Ende des Satzes fällt die Musik wieder in ihre mythische Düsterei zurück.

Das Werk endet mit einem *Vivace* von lakonischer Kürze, dessen anfängliches Thema in seiner Struktur dem Beginn der später entstandenen E-Dur-Sonate op. 109 ähnelt. Eine viel engere charakterliche Affinität besteht jedoch zu dem lebhaften Finale von Beethovens ebenfalls in G-Dur stehenden Vierten Klavierkonzert.

© 2010 William Kinderman

Übersetzung: Stephanie Wollny

Sonate Nr. 26 in Es-Dur op. 81a

von Bryce Morrison

1802 schrieb Beethoven, daß er mit den Werken, die er bislang geschrieben hätte, unzufrieden sei und von nun an einen neuen Weg einschlagen wollte. Und in andauerndem Pioniergeist schrieb er 1809 seine erste und einzige programmatische Sonate, *Das Lebewohl* oder *Les Adieux*. Die Sätze "Das Lebewohl", "Abwesenheit" und "Das Wiedersehen" beschreiben die durch den

Einmarsch der napoleonischen Truppen bedingte Flucht und vorübergehende Abwesenheit des Erzherzogs Rudolf. Doch charakteristischerweise und trotz Beethovens Behauptung, daß sie sich um das Wohlergehen einer bestimmten Person drehe, läßt sich der flüchtige Inhalt der Sonate auch als Reflexion einer allgemeiner gesehenen Idee von Abwesenheit verstehen. Das Wort “Lebewohl” erscheint über dem einleitenden Dreitonmotiv und durchdringt die gesamte Sonate, verkürzt oder in frohen oder trostlosen Stimmungen und Formen. Die Schreibweise ist gleichzeitig komprimiert und ausladend, und im abschließenden *Vivacissimamente* hält eine *Poco andante*-Variation über das Hauptthema den Drang von Beethovens Energie und sein glühendes Gefühl der Heimkehr nur vorübergehend auf.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Sonate Nr. 27 in e-Moll op. 90 von William Kinderman

Beethoven komponierte die e-Moll-Sonate op. 90 im Jahre 1814 – der Periode seines Schaffens, in der er seinen *Fidelio* überarbeitete und während des Wiener Kongresses mit patriotischen Dauerbrennern wie der Kantate *Der glorreiche Augenblick* op. 136 und vor allem der “Schlachtensinfonie” *Wellingtons Sieg* op. 91 spektakuläre Erfolge feierte. Die Widmung der neuen Sonate an Graf Moritz von Lichnowsky stand mit dessen Hilfe bei der Sicherung finanzieller Unterstützung von den Briten für *Wellingtons Sieg* in Zusammenhang. Anton Schindler, Beethovens selbsternannter Sekretär und unzuverlässiger Biograph, hat eine Anekdote überliefert, die es sich hier anzuführen lohnt, da sie einen Eindruck von Beethovens typischem ironischem Witz vermittelt. Der Graf, der sich zu der Zeit mit Heiratsplänen trug, erkundigte sich nach der Bedeutung der Sonate, woraufhin Beethoven erwiderte, der erste Satz schildere einen “Kampf zwischen Kopf und Herz” und der zweite “eine Konversation mit der

Geliebten". Sollte diese Bemerkung Beethovens authentisch sein, so enthält sie nicht ein konkretes Programm für die Sonate, sondern ist ein Beispiel des trockenen Humors, mit dem er den allgemeinen Charakter seiner Musik auf die individuelle Perspektive des Fragenden abstimmt. Die Metapher lenkt die Aufmerksamkeit auf die kontrastierende Beziehung zwischen den paarigen Sätzen von op. 90, in denen auf ein gedrängtes Charakterstück in Moll ein weitschweifiges lyrisches Rondo in Dur folgt.

Der Eröffnungssatz ist überaus durchorganisiert, nicht nur in seinen motivischen und rhythmischen Beziehungen, sondern auch in seiner Form. Zwischen der Überleitung und der zweiten Themengruppe besteht keine deutliche strukturelle Unterteilung, und die Exposition wird nicht wiederholt. Die Durchführung entwickelt sich aus der mysteriösen Stille einzeln wiederholter Töne, die sich gerade noch an der Schwelle der Vernehmbarkeit befinden.

Das Finale ist Beethovens am stärksten an Schubert gemahnender Satz, ein verschwenderisches Rondo, das von zahlreichen Wiederholungen eines ausgedehnten gesanglichen Themas beherrscht wird. Die Hauptmelodie wird im Verlauf des Rondos kaum abgewandelt, ein sensibler Interpret kann jedoch die Wiederholungen des Themas mit immer neuen Schattierungen und Details versehen, wie dies etwa im Spiel von Beethovens herausragender Klavierschülerin, der Baroness Dorothea von Ertmann der Fall war. Ihre Darbietung entzückte den Meister dermaßen, dass er sie "meine liebe, wert Dorothea-Cäcilia" nannte. Schindlers Zeugnis ist in diesem Fall vertrauenswürdig:

Das oft wiederkehrende Hauptmotiv dieses Satzes nuancierte sie jedesmal anders, wodurch es bald einen schmeichelnden und liebkosenden, bald wieder einen melancholischen Charakter erhielt. In solcher Weise vermochte die Künstlerin mit ihrem Auditorium zu spielen.

Sonate Nr. 28 in A-Dur op. 101

von Bryce Morrison

Op. 101 ist ganz anders als die so häufig von Schmerz und Enttäuschung gekennzeichnete Musik des op. 106. Laut einem Musikschriftsteller sind Höter, die die Eröffnung dieser herrlich lyrischen, schwungvollen Sonate nicht als eine der schönsten der ganzen Literatur empfinden, ernsthaft defekt. Dem Anfangssatz, einem von echt beethovenscher Polyphonie und Synkopen erfüllten *Allegretto*, folgt ein anmutiger, lebhafter Marsch (seine punktierten Rhythmen dienten Schumann oft zum Vorbild, namentlich im Matsch seiner Fantasie in C-Dur), samt Trio, ein zweistimmiger Kanon. Im kurzen, kompakten *Adagio* sorgt Beethoven wieder kühn für Abwechslung: Aus tiefstem Kummer entfaltet sich die Reprise zur Wiederkehr der tröstlichen Stimmung des Kopfsatzes. Es folgt ein überschwengliches Finale, dessen Fugato Gedankengänge ausdrückt, die turmhoch über trockener Gelehrtheit stehen und einen sogar für den Meister ungewöhnlichen Elan betonen. Ein letztes Mal huschen die Kobolde vorbei (man denke an das geistreiche Kapitel über Beethoven im Roman *Wiedersehen in Howards End* von E.M. Forster), dann geht der Satz mit einer triumphalen Bekräftigung der Haupttonart zu Ende.

© **Bryce Morrison**

Übersetzung: Gery Bramall

Sonate Nr. 29 in B-Dur op. 106

von Bryce Morrison

Beethovens Sonate für das Hammerklavier ist fraglos die größte Klaviersonate der Literatur – eine einmalige Krönung des Repertoires, die sogar heute nur selten im Konzertsaal oder Aufnahmestudio auf dem Programm steht. Der Grund dafür ist einerseits ganz klar, andererseits nicht so leicht zu ermitteln. Die geweitete Dimension zu voller Viersätzigkeit stellt körperliche und geistige Ansprüche, denen sich nur die beherztsten Interpreten zu unterziehen gewillt sind. Obwohl die

Hammerklavier-Sonate aus dem Repertoire der großen Beethoven-Pianisten früherer Generationen, so Artur Schnabel, Wilhelm Backhaus oder Wilhelm Kempff, nicht wegzudenken war, wurde sie von anderen erstangigen Künstlern nur ab und zu gespielt. Artur Rubinstein, ein eher jovialer Pianist, der nicht nur auf die Haltung der Kritik, sondern auch auf das Wohlwollen des breiten Publikums großen Wert legte, kehrte der Sonate schon fast am Anfang seiner Laufbahn den Rücken, um sich den zugänglicheren Werken aus Beethovens mittlerer Schaffensperiode zu widmen. Es ist kaum vorstellbar, daß gefeierte romantische Virtuosen wie Rachmaninow oder Horowitz dieser so herrlich reichen wie schmucklosen Sonate eine zentrale Stellung in ihren Programmen eingeräumt hätten. Selbst Charles Rosen, ein besonders logisch gliedernder Pianist, dessen Buch *The Classical Style* sich ausführlich mit dieser Sonate befaßt, räumt ihr eine Elementargewalt und wilde Unruhe ein, die auch bei eingehender Analyse nicht ergründet werden kann. Das expressive Herzstück der Sonate, das *Adagio sostenuto*, das sogar mit dem eisigen Herzen eines fernen Bergsees verglichen worden ist, und die Schlußfuge mit ihren beharrlichen, bohrenden Trillern (die in op. 111 zur geradezu paradiesischen Aussage werden) entziehen sich jeder normalen Betrachtung. Eines steht fest: Op. 106 entstand zu einer Zeit, in der Beethoven eine zweite, große Krise durchmachte (die erste hatte er bereits mit entwaffnender Offenheit in seinem "Heiligenstädter Testament" 1802 dokumentiert); war es der Preis, den das Genie entrichten muß? Auf Familienglück durfte er kaum hoffen, seine Taubheit erweckte bei der Außenwelt den Eindruck von Arroganz, und Probleme mit seinem Neffen zehrten ihn auf. Kein Wunder, daß er sich nicht nur von der Menschheit verlassen fühlte, sondern auch von jenem Gott, um den seine ganze Existenz kreiste. Die Jahre 1817 / 18, in denen die *Hammerklavier*-Sonate entstand, zählten gewiß zu den bittersten seines Lebens.

Angesichts dieser Umstände ist die subtile, dramatische Struktur seines op. 106 umso erstaunlicher. Im Gegensatz zu Kreuzverweisen in früheren Sonaten (op. 27 Nr. 1, op. 81a und op. 101) ist die *Hammerklavier*-Sonate durch viel subtilere Kunstgriffe zusammengehalten, vor allem durch das rhythmisch-akkordische Motiv in B-Dur (an die das Kopfhema der C-Dur-Sonate von Brahms anklingt), und die Aufwärts- und Abwärtsterz. Auch die *Fughetta* des Kopfsatzes und die Schlußfuge sprengen den Rahmen der Klaviersonate, denn sie blicken einerseits in die Zukunft, zur *Großen Fuge* op. 133, andererseits werfen sie einen Rückblick auf die modernistische Kadenz im zweiten Klavierkonzert (beide Werke stehen in B-Dur). Charles Rosen betrachtet das Scherzo als eine Parodie der Eröffnung, und in dieser Hinsicht ist es auch ein Scherz – das Epische geht ins scheinbar Leichterzige über. Indes ist sich der Hörer des turbulent-grotesken Humors, der ja in Beethovens größten Werken stets eine Rolle spielt, wohl bewußt; hastige *Crescendi* und *Decrescendi* im Verlauf eines einzigen Taktes (die später auch im Streichquartett in B-Dur op. 130 eine Rolle spielen), der drängende *Presto*-Mittelteil und ein *Prestissimo* Blitzschlag, der beinahe über die ganze Klaviatur fegt, gemahnen an bedrohlichere Mächte, die sich durch die scheinbar harmlose Oberfläche ans Licht kämpfen.

Obwohl das *Adagio sostenuto* in regelrechter Sonatenform den ruhenden Punkt dieses Riesenwerks darstellt, ist es von ereignisreichen Einfällen erfüllt, die in ständig wandelndem Satz tiefsten Schmerz und tröstliche Stille ausdrücken. Der Wechsel von üppiger und karger Tonsprache, von reich verzierten Arien, die in freudloses Schweigen versinken, gestalten dieses *Adagio* zu einem der größten aller langsamen Sätze. Und wie weist Beethoven dem Hörer den Weg aus diesem langen, unendlich komplexen Gebilde? Ganz verstohlen bringt er einen zweiten langsamen Satz, ein *Largo*, das mit seinen improvisatorischen, thematischen Gestalten als Überleitung zur Schlußfuge fungiert, jener

unendlich langen, aufreibenden Schlacht, die,
so Strawinsky, in alle Ewigkeit zeitgerecht
bleiben wird.

© **Bryce Morrison**
Übersetzung: Gery Bramall

Sonate Nr. 30 in E-Dur op. 109
von William Kinderman

Im Frühjahr 1820 wandte Beethoven sich zum letzten Mal in seiner Laufbahn seinem bevorzugten Medium, der Klaviersonate zu. Zwischen 1820 und 1822 legte er die *Missa solemnis* wiederholt beiseite, um für den Verleger Adolf Schlesinger eine Trilogie von Klaviersonaten zu schreiben, die zu einer seiner herausragendsten Leistungen in seinem späten Stil werden sollten. Die kompositorischen Anfänge der Sonate in E-Dur op. 109 lagen eigentlich noch vor seinen Verhandlungen mit Schlesinger. Ein anderer Auftrag, von dem Herausgeber Friedrich Starke, hatte Beethoven anscheinend im April 1820 dazu angeregt, ein "neues kleines Stück" bzw. eine Bagatelle zu schreiben, aus der schließlich das *Vivace ma non troppo* der Sonate wurde. Beethoven scheint zunächst eine neue, aus zwei Sätzen bestehende Sonate in e-Moll erwogen zu haben (wie seine früher entstandene Sonate op. 90), losgelöst von dem unabhängig entwickelten Stück, das schließlich der erste Satz wurde. Letztlich aber verknüpfte er alle drei Sätze mittels eines Netzes von motivischen und thematischen Verbindungen.

Der erste Satz von op. 109 spiegelt Beethovens Interesse an parenthetischen Strukturen, die musikalische Passagen zwischen kontrastierende Abschnitte einbetten. Das musikalische Material des eröffnenden *Vivace* wird nach nur acht Takten von einem *Adagio*-Abschnitt unterbrochen, der genau an der Stelle der unvollständigen Kadenz platziert ist. Das *Vivace* taucht am wiedererreichten Kadenzpunkt erneut in der Dominanttonart auf, und die hieraus resultierende parenthetische Struktur hat die Wirkung, als sei die Zeit angehalten worden. Die kühne und unvorhersehbare Qualität der Musik wird noch

unterstrichen von Beethovens Vermeidung wörtlicher Wiederholungen im weiteren Verlauf des Satzes. Lediglich in der Coda werden verschiedene Aspekte der *Vivace*- und *Adagio*-Abschnitte miteinander kombiniert.

Das *Prestissimo* steht im 6 / 8-Takt und erinnert an ein Scherzo, es hat jedoch Sonatenform und enthält kein Trio. Seine gehetzte, aufgewühlte Stimmung beruhigt sich am Ende der kurzen kontrapunktischen Durchführung und leitet über zu einer sanften *una-corda*-Passage, die sich verlangsamt und sodann jegliches Empfinden einer Vorwärtsbewegung auflöst.

Das Thema der op. 109 beschließenden Variationen gleicht einer Sarabande, einem würdevollen barocken Tanz, dessen Rhythmus jeweils den zweiten Taktschlag eines Dreiertakts betont. Seine reflektive Stimmung kommt zum Teil von einem meditativen Verweilen auf E, dem Grundton der Tonika. Beethovens Anweisung, *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*, unterstreicht die sublime Lyrik, die das Ganze charakterisiert. Der Satz kulminiert in der außergewöhnlichen sechsten Variation und dem abschließenden *Da capo* des ursprünglichen Themas.

Nach dem überraschenden Kontrast der ersten fünf Variationen scheint die sechste uns zunächst zum Ausgangspunkt zurückzubringen, indem die anfängliche Sarabande wieder auftaucht; doch nun erkundet Beethoven das Thema von innen. Sein dominanter Orgelpunkt wird ausgehalten und wandelt sich schon bald in einen langsamen Triller; nach mehreren rhythmischen Verkleinerungen weitet er sich zu einem nicht taktgebundenen Pulsieren von in beiden Händen ausgeführten schnellen Trillern aus. Durch einen Prozess der rhythmischen Beschleunigung und Erweiterung der Register scheint das langsame *cantabile*-Thema geradezu zu explodieren und bringt durch eine Art radioaktiven Zerfall ein fantastisch komplexes Gefüge schimmernder, vibrierender Klänge hervor. Nach dem Höhepunkt löst sich ein allmähliches *diminuendo* schließlich in das leicht variierte *Da capo* der Sarabande auf, die

nun wie verklärt erscheint durch unsere Erfahrung der erneuten Annäherung.

© 2010 William Kinderman
Übersetzung: Stephanie Wollny

Sonate Nr. 31 in As-Dur op. 110 von William Kinderman

Am 6. Dezember 1821 verfasste Beethoven eine anrührende Widmung der E-Dur-Sonate op. 109 an Maximiliana Brentano, die Tochter von Antonia Brentano, der mutmaßlichen Adressatin seines Briefes aus dem Jahr 1812 an die „Unsterbliche Geliebte“. In der Widmung beschreibt der Komponist seine geistige Verbindung zur Familie Brentano als etwas, das „keine Zeit zerstören kann“, und schildert seine eigenen wertvollen Erinnerungen an die ein Jahrzehnt zurückliegenden gemeinsamen Erlebnisse. Beethoven war gerade von einer bedrückenden Phase der Krankheit genesen, die die Vollendung seiner Sonatentrilogie op. 109 – 111 verzögert hatte. Seine gesundheitliche Wiederherstellung beflügelte seinen Sinn für Humor und seine Schöpfungskraft und hatte die Entstehung der bemerkenswerten Sonate in As-Dur op. 110 zur Folge.

Humor ist im Mittelsatz von op. 110 allgegenwärtig – der Satz ist nicht nur formal, sondern auch dem Charakter nach ein Scherzo, obwohl er nur die Tempoangabe *Allegro molto* im 2 / 4-Takt trägt. Im Hauptteil dieses Satzes spielt Beethoven auf zwei populäre Lieder an – „Unsa Kätz häd Katzln ghabt“ und „Ich bin lüderlich, du bist lüderlich“.

Flankiert wird dieses komische *Allegro molto* von Sätzen, die eher reflektiv oder gar von transzendentelem Charakter sind. Sie sind durch ein Netz von thematischen Vorwagnahmen und Erinnerungen verbunden – ein Netz, das kaum weniger dicht gewoben ist als in der Neunten Sinfonie. Und wie in der Neunten baut Beethoven auch hier an der Schwelle zum Finale im *Adagio, ma non troppo*, eine rezitativische Überleitung ein. Das Gegenstück zu dem „Freude“-Thema der Neunten Sinfonie ist hier das lyrische

Fugenthema, vor allem in seiner abschließenden Apotheose, die sowohl als Alternative zu dem kummervollen *Arioso dolente* wie auch als Ziel verschiedener seit dem Beginn des Werks erklungener Vorausdeutungen fungiert. Die Anfangstakte des ersten Satzes zum Beispiel weisen eine hörbare Nähe zum Fugenthema des Finale auf.

Das gewichtige Finale enthält eine zweifache Abfolge des verzweifelnden *Arioso* und der Trost spendenden Fuge. Die erste Fuge erweist sich als nicht abschließbar, ihre stille Wiederkehr jedoch, *una corda* und in der Umkehrung, führt durch eine Reihe von komplexen Transformationspassagen zum ekstatischen Höhepunkt des gesamten Werks. Donald Francis Tovey hat behauptet, dass Beethoven in dieser abschließenden Fuge mit ihren asketischen Konnotationen einer “Negierung der Welt” einen “orgelartigen Höhepunkt” vermied:

Wie alle Visionen Beethovens absorbiert diese Fuge die Welt und lässt sie zugleich hinter sich zurück.

Es ist diesbezüglich wesentlich, dass die überleitende Passage in zweifacher Diminution an das frühere komische Zitat im *Allegro molto* erinnert. Die Entsprechung in Rhythmus und Register verdeutlicht die Anspielung auf “Ich bin lüderlich” zu Beginn des *Meno allegro*, was das Empfinden der Absorbierung der “Welt” noch verstärkt; die Ähnlichkeit ist durchaus hörbar, da Beethoven das Fugenthema komprimiert. Die Bedeutung von Beethovens Vermerk *nach und nach wieder auflebend* wird in dieser Passage veranschaulicht. Die mit dem umgekehrten Thema beginnende abstrakte kontrapunktische Matrix ist von neuer Energie belebt, die sich nicht automatisch aus traditionellen Fugentechniken ergibt, sondern nur durch eine Willensanstrengung, die solche Prozesse bis an ihre Grenzen belastet.

Die rhythmischen Entwicklungen, die den Weg aus Beethovens Fugen-Labyrinth weisen, verzerren somit das Thema und komprimieren es fast bis zur Unkenntlichkeit, während sie zugleich eine Verbindungsmöglichkeit zu den früheren Sätzen aufzeigen. Der Eintritt des

ursprünglichen Themas in As-Dur ist von schimmernden Sechzehntelnoten begleitet, die das Satzgewebe der doppelten Diminution fortsetzen, welches zur Wirkung hat, dass das Thema durch seine eigene Substanz verherrlicht wird. Der Übergang von der Dunkelheit und dem Pessimismus des *Arioso dolente* ist nun vollzogen; und in den abschließenden Momenten dehnt Beethoven das Fugenthema melodisch in die hohe Tonlage aus, bevor es endgültig in die Klangwelt des abschließenden As-Dur aufgelöst wird. Dieser strukturelle Abschlus repräsentiert ein Ziel, auf das das gesamte Werk hingewirkt zu haben scheint.

© 2010 William Kinderman
Übersetzung: Stephanie Wollny

Sonate Nr. 32 in c-Moll op. 111 von William Kinderman

Beethoven vollendete seine letzte Klaviersonate, op. 111 in c-Moll, im Jahre 1822 kurz bevor er die *Missa solemnis* abschloss und die Neunte Sinfonie komponierte. Der erste Satz von op. 111 ist das letzte Beispiel seiner “c-Moll-Stimmung”, die sich in einer langen Reihe von Werken manifestierte, darunter auch die Fünfte Sinfonie. Die langsame Einleitung mit ihren majestätischen doppelpunktierten Rhythmen und Trillern ähnelt der Vertonung des “Crucifixus” in der *Missa solemnis*. Das düstere Pathos des nachfolgenden *Allegro con brio ed appassionato* weicht für kurze Zeit einem kontrastierenden lyrischen zweiten Thema, welches das Tempo zu *Adagio* reduziert. Diese melodische Geste ist parenthetisch und suggeriert “Passagen melodischer Lieblichkeit, von denen der zerwühlte Sturmhimmel des Stückes zuweilen wie von zarten Lichtblicken erhellt ist”, um mit der Bildsprache der Figur des Wendell Kretzschmar in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* zu sprechen (von dem ein Kapitel diesem Werk gewidmet ist). In der Reprise lässt sich das lyrische Material nicht so leicht beiseite wischen; vielmehr weitet Beethoven

die Passage aus, um die erhabene Atmosphäre des Finale vorzubereiten, einer außergewöhnlichen Reihe von Variationen in C-Dur über ein lyrisches Thema, das er als „Arietta“ bezeichnete.

Indem die Variationen der Arietta sich im zweiten Satz entfalten, geht die rhythmische Entwicklung mit einer Verwandlung des musikalischen Charakters des Werks einher. Die zutiefst aufgewühlte Stimmung von Variation 3 lässt in den *piano* gespielten Phrasen zu Beginn der zweiten Hälfte Raum für eine subtile Vorwegnahme der ätherischen Qualitäten späterer Passagen; die in den abgerissenen, akzentuierten Rhythmen dieser Variation zum Ausdruck kommende extrovertierte Energie wird in Variation 4 umgeformt zu einem noch schnelleren, doch zugleich frei schwebenden inneren Pulsieren. Das Ergebnis dieses Prozesses rhythmischer Diminution wird in der Kadenz erreicht, die der reprisenartigen fünften Variation vorausgeht. Die Zeit scheint stillzustehen, während die Musik auf ausgedehnten Trillern innehält. Ein einziges Mal wird das konstante C-Dur der Musik aufgegeben; ein Cluster von Trillern zelebriert den Wechsel nach Es-Dur, und zwischen Diskant und Bass öffnet sich ein riesiges Registerloch (ein Aspekt, der Thomas Manns Kretzschmar faszinierte). In Variation 5 kehrt das ursprüngliche Thema wieder, zusammen mit dem rhythmischen Satzgewebe vorhergehender Variationen. Sein und Werden sind hier in einer einheitlichen Struktur verwoben.

Verschiedene Kritiker haben in diesem großartigen Werk zu Recht eine philosophische und sogar religiöse Dimension erkannt. Die in den beiden Sätzen von op. 111 verkörperte Dichotomie ist verschiedentlich mit Ausdrücken beschrieben worden wie „Samsara und Nirwana“ (von Bülow), „Diesseits und Jenseits“ (Edwin Fischer), „Widerstand und Ergebung“ (Wilhelm von Lenz) oder die reale und die mystische Welt. Der Symbolismus der Sonate hat drei zentrale Momente: die Annahme und Auflösung des im *Allegro* und in der Überleitung verkörperten Konflikts; die volle, dynamische Synthese der in den

nachfolgenden Variationen projizierten Erfahrung; und der unübertreffliche innere Höhepunkt in Es-Dur.

Die letzte Klaviersonate verkörpert ein Denkmal für Beethovens Überzeugung, dass die Lösungen zu den die Menschheit konfrontierenden Problemen immer in unserer Reichweite liegen, vorausgesetzt sie können in ihrem Wesen erkannt und mit Modellen menschlicher Transformation konfrontiert werden. Maynard Solomon hat argumentiert, dass

Meisterwerke der Kunst mit einem Überfluss an jederzeit erneuerbarer Energie ausgestattet sind – einer Energie, die eine motivische Kraft bereitstellt für Veränderungen in den Beziehungen zwischen menschlichen Wesen – da sie Projektionen menschlicher Wünsche und Ziele enthalten, die noch nicht erfüllt worden sind (und in der Tat unerfüllbar sein mögen).

Unter Beethovens Instrumentalwerken nimmt op. 111 eine besondere Stellung ein als “Symbol des Vortrefflichen” in Schillers Formulierung; und jede angemessene Aufführung muss aufs Neue etwas von diesem Prozess erfahrbar machen, indem sie über die lediglich ästhetischen Dimensionen hinausreicht, um die Sphäre des Moralischen und des Ethischen zu berühren.

© 2010 William Kinderman
Übersetzung: Stephanie Wollny

Zu William Kindermans Buchveröffentlichungen zählen *Beethoven's Diabelli Variations*, *Beethoven* und *Mozart's Piano Music*, sämtlich bei Oxford University Press erschienen.