

CHANDOS

BEETHOVEN

PIANO SONATAS

JEAN-EFFLAM BAVOUZET

1





Ludwig van Beethoven, 1802

Miniature on ivory by Christian Hornemann (1765 - 1844) / AKG Images, London / Beethoven-Haus, Bonn

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Piano Sonatas, Volume 1

COMPACT DISC ONE

Sonata, Op. 2 No. 1 19:26

in F minor • in f-Moll • en fa mineur

Joseph Haydn gewidmet

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Allegro | 5:21 |
| 2 | Adagio | 4:23 |
| 3 | Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto D.C. | 3:26 |
| 4 | Prestissimo | 6:16 |

Sonata, Op. 2 No. 2 25:22

in A major • in A-Dur • en la majeur

Joseph Haydn gewidmet

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Allegro vivace | 9:39 |
| 6 | Largo appassionato | 6:26 |
| 7 | Scherzo. Allegretto – Minore – Scherzo D.C. | 3:00 |
| 8 | Rondo. Grazioso | 6:13 |

	Sonata, Op. 2 No. 3	24:53
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
	Joseph Haydn gewidmet	
9	Allegro con brio	9:46
10	Adagio	6:43
11	Scherzo. Allegro – Trio – Scherzo D.C. e poi la Coda – Coda	3:14
12	Allegro assai	5:07
	TT 69:54	

COMPACT DISC TWO

	Sonata, Op. 7 ‘Grande Sonate’	28:30
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
	Der Gräfin Babette von Keglevics gewidmet	
1	Allegro molto e con brio	8:18
2	Largo, con gran espressione	8:11
3	Allegro – Minore – Allegro D.C.	5:20
4	Rondo. Poco allegretto e grazioso	6:40

	Sonata, Op. 13 ‘Grande Sonate pathétique’	18:26
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
	Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet	
5	Grave – Allegro di molto e con brio – Tempo I – Allegro molto e con brio – Grave – Allegro molto e con brio	8:40
6	Adagio cantabile	5:15
7	Rondo. Allegro	4:28
	 Sonata, Op. 14 No. 1	 13:19
	in E major • in E-Dur • en mi majeur	
	Der Baronin Josefine von Braun gewidmet	
8	Allegro	6:32
9	Allegretto – Maggiore – Allegretto D.C. e poi la Coda – Coda	3:26
10	Rondo. Allegro comodo	3:18
	 Sonata, Op. 14 No. 2	 14:59
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
	Der Baronin Josefine von Braun gewidmet	
11	Allegro	6:47
12	Andante (La prima parte senza replica)	4:44
13	Scherzo. Allegro assai	3:26
	TT 75:37	

COMPACT DISC THREE

	Sonata, Op. 10 No. 1	17:47
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
	Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet	
1	Allegro molto e con brio	5:31
2	Adagio molto	7:58
3	Finale. Prestissimo	4:18
	 Sonata, Op. 10 No. 2	 16:44
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
	Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet	
4	Allegro	8:27
5	Allegretto	4:20
6	Presto	3:54

	Sonata, Op. 10 No. 3	23:56
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet	
7	Presto	6:50
8	Largo e mesto	9:48
9	Menuetto. Allegro – Trio – Menuetto D.C., ma senza replica	3:02
10	Rondo. Allegro	4:13
11	Presto, WoO 52	4:13
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
	Original third movement discarded from Sonata, Op. 10 No. 1	
	Presto – Trio – Presto D.C.	
12	Prestissimo	5:07
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
	Original Finale, with longer development, of Sonata, Op. 10 No. 1	
	Reconstructed by William Drabkin	
		TT 68:15

Jean-Efflam Bavouzet piano



Jean-Efflam Bavouzet at his home in Paris

© Benjamin Ealovega

Beethoven: Piano Sonatas, Volume 1

Early Sonatas

Arriving in Vienna in November 1792 – in order to ‘receive Mozart’s spirit from Haydn’s hands’, as Count Ferdinand Waldstein prophetically wrote – Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) devoted himself to the study of counterpoint and the composition of, mainly, instrumental music. His output during the next eight years includes music in a variety of genres, but is dominated by music for, or with, the piano. It is not difficult to trace the influence of Mozart, who was highly revered in Beethoven’s home town of Bonn, especially in the piano concertos and chamber music; indeed, Mozart models have been mooted not only for the first three piano concertos but also for a number of chamber works by Beethoven dating from the 1790s. But the piano sonatas represent the young composer as an original voice in the Austrian capital.

The early sonatas are written on a larger scale than that of Beethoven’s predecessors: from the outset, Beethoven conceived them in symphonic proportions, with four movements rather than the conventional

three, and only gradually adopted the three-movement design as an alternative to the ‘grand sonata’, as the larger form was commonly named.

Work	Composition	Number of movements
Op. 2 No. 1	1793 – 95	4
Op. 2 No. 2	1794 – 95	4
Op. 2 No. 3	1794 – 95	4
Op. 7	1796 – 97	4
Op. 10 No. 1	1795 – 97	3 (originally conceived in four movements)
Op. 10 No. 2	1796 – 97	3 (no slow movement)
Op. 10 No. 3	1797 – 98	4
Op. 13	1797 – 98	3 (with slow introduction to first movement)
Op. 14 No. 1	1798	3 (no slow movement)
Op. 14 No. 2	1798	3 (no minuet / trio)
Op. 22	1800	4
Op. 26	1800 – 01	4

After 1800, the design of the Beethoven sonata becomes much more fluid: while three-movement works predominate, several sonatas are in two movements, others have movements running into one another, while a new form altogether emerges: the sonata 'quasi una fantasia' in which movement types are interlocked to create original, unique designs (Op. 27 No. 1; Op. 101; Op. 110). Beethoven would write only one more sonata in the four-movement form: Op. 106, the 'Hammerklavier'.

The piano writing in the early sonatas embraces a great number of textures. While a melodic right-hand part with harmonic support from the left is evident throughout the 1790s, Beethoven also borrows textures from other genres, including the unison writing of the symphonic style and the more 'obligato accompaniment' of the string quartet and other chamber music. One can hear the sound of the quartet in the opening bars of the first sonata: the response to the opening 'rocket' theme of Op. 2 No. 1 is a two-bar passage for the left hand alone, followed by a two-voice counterpoint within the right hand: in effect, a cello is responding to the first violin, and the first, along with the second, in turn reacting to this low-register intrusion:



It is almost as if Beethoven were using the piano sonata as a testing-ground for the string quartet, a genre on which he was not to embark until he had reached his twenty-eighth year. In the sonatas of the 1790s, the right- and left-hand parts are often in a dialogue more characteristic of a string duo than a keyboard work.

Three Sonatas, Op. 2 (1793–95, published 1796), dedicated to Joseph Haydn No. 1 in F minor

The Sonatas, Op. 2 are Beethoven's first solo keyboard works to be published with an opus number. Very little is known about their composition history, as the autograph manuscripts are lost and only a few sketches survive, including a lengthy draft for the first movement of Op. 2 No. 1. We also have an early source for two movements from these sonatas: a piano quartet in C major, one of a set of three works which Beethoven had composed in Bonn at the age of fourteen. The main theme of its slow movement, in F major, was refashioned for the *Adagio*

of Op. 2 No. 1. This in itself may not be surprising: the composer was simply rescuing a good tune from a juvenile work. And the *Adagio* is the lyrical centrepiece of the sonata, in which the tune is later subjected to elaborate ornamentation, almost in the manner of a *da capo* aria. The remaining movements of the sonata are terse, and tense: in the *Menuetto* Beethoven reintroduces the quartet textures, while the trio section reaches its climax in a remarkable passage of parallel chords, the effect of which was sufficiently novel for Beethoven to feel compelled to provide fingering for them. If the final *Prestissimo* is more idiomatically written for the piano, it also has the most special design: in place of the usual development section, Beethoven introduces a new theme – marked *Sempre piano e dolce* – which we get to hear twice on account of the repeat marks in the movement.

No. 2 in A major

The second sonata from Opus 2, in A major, is conceived on a still grander scale. Its opening *Allegro vivace*, built more from small motifs than from what one would conventionally call themes, was a particular favourite of the music theorist Donald Francis Tovey, who deprecated the idea that musical form

is made up of discrete spaces that have to be filled up: as he never tired of remarking, the extraordinary transition from the home key to its dominant, which is marked *espressivo* and takes in the keys of E minor, G major, B flat major, D major, E major, and F sharp minor along the way, is unified by a stepwise rising bass line. The *Largo appassionato*, which follows, creates the sound world of a string orchestra accompanying a solo cello (or double-bass), pizzicato: Beethoven marks the upper voices *tenuto sempre*, the bass line *staccato sempre*. What begins as a modest ternary form (a short middle section links the two ‘cello solos’) is unsettled by an explosive coda which enables the opening theme to reappear in a higher register, as if relieved of its bondage. The ensuing *Allegretto*, like the minuet of Op. 2 No. 1, comprises major- and minor-key sections of contrasting texture: a motivically worked-out Scherzo with much interplay between the hands, and a more flowing trio section. The finale, the tempo of which is given simply as *Grazioso*, is the first of a series of rondo movements marked to be played at moderate speed, which we find throughout Beethoven’s sonata œuvre (others appear in Op. 7, Op. 22, Op. 53 [‘Waldstein’], and Op. 90). As in the other rondos of this type, we find

that contrast is reserved for the stormy bipartite middle section (part C in an A – B – A – C – A – B' – A form), here in two halves, marked *fortissimo* and *staccato sempre*; but instead of ending this section as it began, Beethoven repeats the second half *pianissimo* and *ligato* [*sic*], so that the gentle rondo theme can resurface almost oblivious to the previous disturbance.

No. 3 in C major

The third sonata, the first movement of which is partly based on material from the early Piano Quartet in C referred to above, is the most consistently showy of the three works that make up Op. 2. Its rapid runs and octave passages convey both the soloistic and orchestral aspects of the concerto. It is a work that is nearly contemporaneous with the First Piano Concerto, also in C major, and it includes a written-out cadenza of about ten bars' length.

This is the first work in which Beethoven coordinates tonal structure with thematic recall in an effort to make the sonata seem greater than the sum of its parts. He does this initially within the exposition of the *Allegro con brio*, by using the same bravura figure – at the same pitch level – to reinforce the home key of the movement and, a little

later, to remind listeners that the newly won dominant, G major, is not all that far from home. More extraordinary, however, is the connection Beethoven draws between the opening theme of the *Allegro con brio* and that of the *Adagio*, set in the remote key of E major. Astute listeners may discern a connection between the two that results from the twofold presentation of the initial motif of each theme, though their contours are different. But at the very point at which a perfect cadence in E major is expected in the middle of the slow movement, the composer delivers his knockout punch by interrupting that cadence and refashioning the theme of the movement with a new contour, resulting in a near-quotation of the beginning of the first movement:



Sonata in E flat major, Op. 7 (1796–97, published 1797), dedicated to Countess Babette von Keglevics

From the lack of documentation in the sketches from the mid-1790s, it is believed that Beethoven's fourth sonata – published separately, under the title *Grande Sonate* – was composed quickly during the winter of 1796–97. The opening *Allegro molto e con brio*, Beethoven's longest first movement to date, maintains the virtuoso style of Op. 2 No. 3: it begins with rapid repeated notes in the left hand, which suggests that Beethoven was celebrating a feature of the piano action – a rapid escapement – which may not have functioned as well on instruments he had used earlier. But it is the second group of themes, in the dominant, that bears the weight of the exposition; this section focuses on a chorale, which provides a temporary respite from the insistent quavers and gradually gains in momentum; it leads to an even more bravura closing group comprising semiquaver runs, broken octaves, and arpeggios. The *Largo, con gran espressione* continues the course charted by early slow movements, revisiting the *sempre tenuto* / *sempre staccato* division of texture used in Op. 2 No. 2, providing surprise changes of harmonic direction, and fully

exploiting the piano's five-octave range. In the remaining two movements, Beethoven likewise recapitulates some of the procedures found in earlier sonatas, for instance textural contrasts in the *Allegro* (counterpoint in the main section, pianistic arpeggios in the trio) and the leisurely pacing of the concluding Rondo which, echoing its counterpart in Op. 2 No. 2, includes the word *grazioso* in its tempo marking. In this finale, in which Beethoven again exploits the 'cello voice' when developing his main theme, the only contrast in mood occurs in the *Minore* in the middle of the movement: not even the bold shift to the 'Neapolitan' key of F flat major (written as E major in the score) can ruffle its essential calmness.

Three Sonatas, Op. 10 (1795–98, published 1798), dedicated to Countess Anna Margarete von Browne No. 1 in C minor

Of all the piano sonatas prior to the 'Waldstein', of 1803–04, a sonata in C minor from the mid-1790s seems to have given Beethoven the most trouble, as can be seen from the sketches and other documentation. At one time it was conceived as a four-movement work, with a long scherzo and trio as its third movement, until the composer

noted among his sketches: 'zu der [Sonate] aus C moll bleibt das Presto weg' (the Presto is to be removed from the C minor sonata); this movement, which the composer kept in his portfolio of bagatelles, remained unpublished in his lifetime and today is identified as WoO 52 (work No. 52 without opus number). We also find sketches for the Finale of the C minor Sonata with a development section three to four times longer than what Beethoven ended up with. Something of the Op. 10 No. 1 'problem' can, perhaps, be discerned in performance: while the opening *Allegro molto e con brio* (in sonata form) and the *Adagio molto* (in the Mozartean sonata form without development) are big pieces, the diminutive *Prestissimo* does not quite offer a balanced C minor ending.

What motivated Beethoven to make these changes? He may have felt that the scherzo and trio, which run to three printed pages, were too long to occupy a middle position in the work: another sketchbook remark stipulates 'zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten' (very short minuets for the new sonatas), and it has been suggested that another, somewhat shorter, C minor minuet-type work composed around this time – an *Allegretto* in C minor, WoO 53 – briefly took its place. One cannot, of course, overlook the fact that the composer

was re-conceiving the form of his sonatas in more radical ways: work on Op. 10 No. 1 was interrupted by a trip to Berlin, during which Beethoven wrote two sonatas for cello and piano (Op. 5), both in two movements, with long slow introductions to the first. There is, moreover, evidence that work on this sonata and the next one in C minor – the *Grande Sonate pathétique* – overlapped, and the miniaturising of Op. 10 No. 1 would at least have made the two sonatas in the same key less like each other.

No. 2 in F major

If the dimensions of Op. 10 No. 1 proved troublesome to Beethoven, his next sonata was conceived at the outset as a short work, its brevity underscored by the absence of a slow movement. Op. 10 No. 2 is a work full of surprises: an unrealised modulation to a distant key in the exposition of the opening *Allegro*, a development section based simply on a three-note cadential figure, a 'false reprise' in the same development. The mercurial *Allegretto*, which follows, is tamed by a trio section that features the composer's assuredness in the handling of diminished seventh chords and their inexhaustible modes of resolution. In the trio of this movement, the conventional repeats have been varied and written out; in the *da*

capo of the *Allegretto*, Beethoven introduces further variation. The final *Presto* provides the perfect ending to Beethoven's wittiest piano sonata; it also presages another under-valued F major sonata, Op. 54, insofar as the first part of its form (a mere thirty-two bars in 2/4 time) is dwarfed by the second, which is nearly four times its length.

No. 3 in D major

Op. 10 No. 3 marks a return to the large-scale sonata, each of its four movements being substantial and original. If the main theme of the opening *Presto* is in itself unremarkable, the range of thematic development that Beethoven achieves is nothing short of astonishing. Tovey was, for once, wrong to deny a relationship between the opening four-note figure and the more lyrical second subject: it is not so much that the latter begins with a rhythmic diminution of that figure, D – C sharp – B – A in quavers instead of crotchets, but rather that the gap in the line that follows, i.e. A – G sharp – E, is soon filled in, A – G sharp – F sharp – E:



whereupon the figure initiates one of the longest series of sequences in the piano literature.

In following the *Presto* with a *Largo e mesto* of great pathos, Beethoven exceeds the emotional scope of anything he had yet produced. Much of the slow movement's effect comes from changes in texture: the thick chords at the start gradually yield to a melodic line of a vocal quality more commonly associated with the late style. (A companion piece to this *Largo e mesto* is the D minor slow movement of the String Quartet, Op. 18 No. 1, also composed in 1798.) The quiet *Menuetto* and its boisterous Trio restore the basically positive mood of the sonata; the final *Allegro*, a sonata rondo, not only maintains this atmosphere, its initial motif recalls the theme of the *Presto*, while the harmonic surprises that punctuate the development section pursue avenues of exploration hinted at in the previous sonata.

Grande Sonate pathétique in C minor,
Op. 13 (completed 1798, published 1799),
dedicated to Prince Carl von Lichnowsky

If the last of the Op. 10 set forecasts the deeper involvement of Beethoven with the piano sonata, his *Grande Sonate pathétique* represents a further step along this path. The weighty *Grave* that introduces the first movement will be recalled twice during the ensuing *Allegro di molto e con brio*: at the start of the development and the very end of the movement. This is no mere 'original touch': the development actually fuses the main motifs of the *Allegro* and *Grave* into a single idea. The *Adagio cantabile*, like the first movement of the 'Moonlight' Sonata, often enjoys the status of an independent piece, its justly famous opening theme serving as the frame supporting an A – B – A – C – A rondo design. The origins of this movement may be found among earlier sketches: a passage of great harmonic power in the C section can be seen to be based on a 'minor-mode section for the minuet in A flat' drafted in the mid-1790s, though no suitable minuet in that key has yet surfaced. The last movement of the *Pathétique* is also in rondo form; it is based on themes of great beauty, but lacks the contrasting textures characteristic of the finales of Beethoven's earlier sonatas.

Two Sonatas, Op. 14 (1799, published that year), dedicated to Baroness Josefine von Braun

No. 1 in E major

Contemporaneous with Opus 13, and published in the same month, are a pair of piano sonatas in major keys; although these have been overshadowed by the *Pathétique*, the three works may be understood as making up a set of piano sonatas, comparable with Opus 2 and Opus 10. In the opening *Allegro* of the first of the Sonatas, Op. 14, a conventional piano style – tune in the right hand, accompaniment in the left – soon gives way to more contrapuntal textures, which necessitate the crossing of the hands in performance. (These passages may have inspired Beethoven to arrange the work for string quartet a few years later, an achievement he felt to be incommensurate with the effort required.) The markings of the second movement call for some attention. The *Allegretto* is set in the tonic minor (E minor); the trio section is marked *Maggiore* but has a different tonic: C major. The movement was, however, Beethoven's first minuet to feature a structurally incomplete trio section, i.e. the *Maggiore* middle section is not a stand-alone piece in C major but makes sense only in relation to the main section. The lack of independence can be heard not only at the *da capo* of the *Allegretto* but also in the specially written-out Coda, in the final cadence of which the harmonic relationship between the two keys is clearly spelled out.

No. 2 in G major

While the *Allegro comodo* Rondo of Op. 14 No. 1 is full of rhythmic and harmonic surprises, with a great deal of variety in the restatement of the main theme, the sonata's companion – Op. 14 No. 2, in G – is noted even more for its rhythmic subtleties, as can be heard in the very opening figure of the *Allegro*. Without a score, it is impossible to tell just where the downbeats lie until the middle of the first phrase; and as soon as Beethoven reaches a cadence, he is already turning his attention to a new theme with a new rhythmic feature: the creation of an effect of acceleration by a reduction of note values rather than an actual change of tempo. The *Andante*, a theme with three variations, is an exercise in syncopation and cross-accentuation until the last of the variations, which sets up a final, abbreviated statement of the theme with its own – rhythmic – twist. The last of Beethoven's piano sonatas of the 1790s ends with an *Allegro assai* which, though entitled 'Scherzo' and full of wit, is another rondo finale; here the rhythmic ingenuities stem from a theme conceived in hemiola: a motif occupying two quavers in 3 / 8 time.

© 2012 William Drabkin

Performer's note

Why these days record the sonatas by Beethoven yet again?

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

The discographical history at our disposal these days is as rich and varied as it could possibly be. And thus, despite their age, there are some among the great Beethovenians of the past, whose performances continue to speak eloquently to us, and others whose readings seem less relevant today. The recordings of Schnabel and Gulda, although very different, have for example been a constant source of deep inspiration for me.

In concert, I still remember certain genuine musical revelations gleaned during my student days at the Conservatoire. The intensity (and the gestures!) of Richter in Op. 31 Nos 2 and 3, the exuberant and infectious joyfulness of Badura-Skoda as he electrified the First Concerto, and the extreme dynamic contrasts (those *sforzati*!) of Menahem Pressler of the Beaux Arts Trio in the 'Archduke' remain engraved in my memory and helped me better to understand the Beethovenian spirit.

But in addition to these numerous revelatory moments, the discovery of the fundamental creative impulses of the composer comes about in the first place from a reading of the musical text. And these sonatas present us with some intriguing questions. What to do, for instance, with the twenty-four *fortissimos* in the first movement alone of Op. 7? With the sixteen *fermate* and eleven

pianissimos in the finale of Op. 10 No. 3? And to begin with the very first note of the very first sonata, should it be played *staccato* even though it does not have a relevant marking?

As far as the tempos are concerned, the annotations of Czerny, with their carefully applied metronome indications, give us a quite accurate idea of how this close disciple of Beethoven viewed this point at different times of his life. The instruments of the day were certainly less powerful and their keyboards much lighter in touch than those of today, two factors which perhaps explain Czerny's sometimes astonishingly rapid tempos. But not only that. What these indications also show us is the almost outrageous virtuosity of this young composer, who right from his first works demanded from his interpreters a mastery of instrumental technique that was of the highest order.

Should it be necessary here to draw the attention of readers and listeners to the endless hours of work needed to master simply the double thirds which open the third sonata (Op. 2 No. 3)? Or the persistent left-hand arpeggios in the *Prestissimo* of the first sonata (Op. 2 No. 1)?

Oh, those left hand parts of Beethoven!! How much labour these accompaniments

demand, in which no formula ever repeats itself! Indeed, in each sonata he gave himself the goal of finding, within what is normally unassuming territory, something innovative, new.

To offer these sonatas in their chronological order is for me self-evidently appropriate. Probably influenced by my work on Haydn's sonatas and the questions surrounding the repetition of both halves of movements, I believe that it is not until we listen to the sonatas by Beethoven in their order of composition that we come to appreciate how the composer's desire for artistic freedom questioned that practice. Indeed, in his third sonata he, as it were, undermines the repeat of the second half by introducing a shocking modulation [to A flat] just before the end of the first movement (at 8'10"), the climax of the piece, following it with a virtuoso cadenza. One could not of course in any circumstance hear this passage to its full effect twice. On the other hand, in other sonatas (the *Allegro vivace* of Op. 2 No. 2 and the *Presto* of Op. 10 No. 2) the repeat of the second half is questionable because Beethoven gives us indications which might appear contradictory: two dots at the double bar clearly indicate a repeat, but at the same time could be a *fermata* sign, signalling the end. In these two instances I have opted for the repeat.

It is thanks to my friend Jeremy Hayes, that renowned and obsessively enquiring musical scholar, that my attention was drawn to the excellent work of William Drabkin and to the sketches of Beethoven's Op. 10 No. 1. Those among you who are curious, as was I, to listen to this sonata in its original form can do so by programming tracks 1, 2, 11, and 12 of disc three. This will allow you to hear for the first time the longer version in four movements, in which the *Prestissimo* Finale is more developed, and which Beethoven ultimately rejected. Thanks to this reconstruction, we are thus able to penetrate a little further into the mind of Beethoven, to follow his choices and the compositional processes which in this particular case were to lead him to refine and distil his brilliant musical thoughts.

© 2012 Jean-Efflam Bavouzet

Translation: Stephen Pettitt

The multi-award-winning recordings and dazzling concert performances of **Jean-Efflam Bavouzet** have long established him as one of the most outstanding pianists of his generation. He has worked with conductors such as Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons,

Krzysztof Urbański, Yan Pascal Tortelier, and Gianandrea Noseda. During the 2010 / 2011 season he also performed with Vladimir Jurowski and the London Philharmonic Orchestra at the BBC Proms, made his debut with the New York Philharmonic at Vail Valley Music Festival, and toured the US and Canada with Daniele Gatti and the Orchestre national de France.

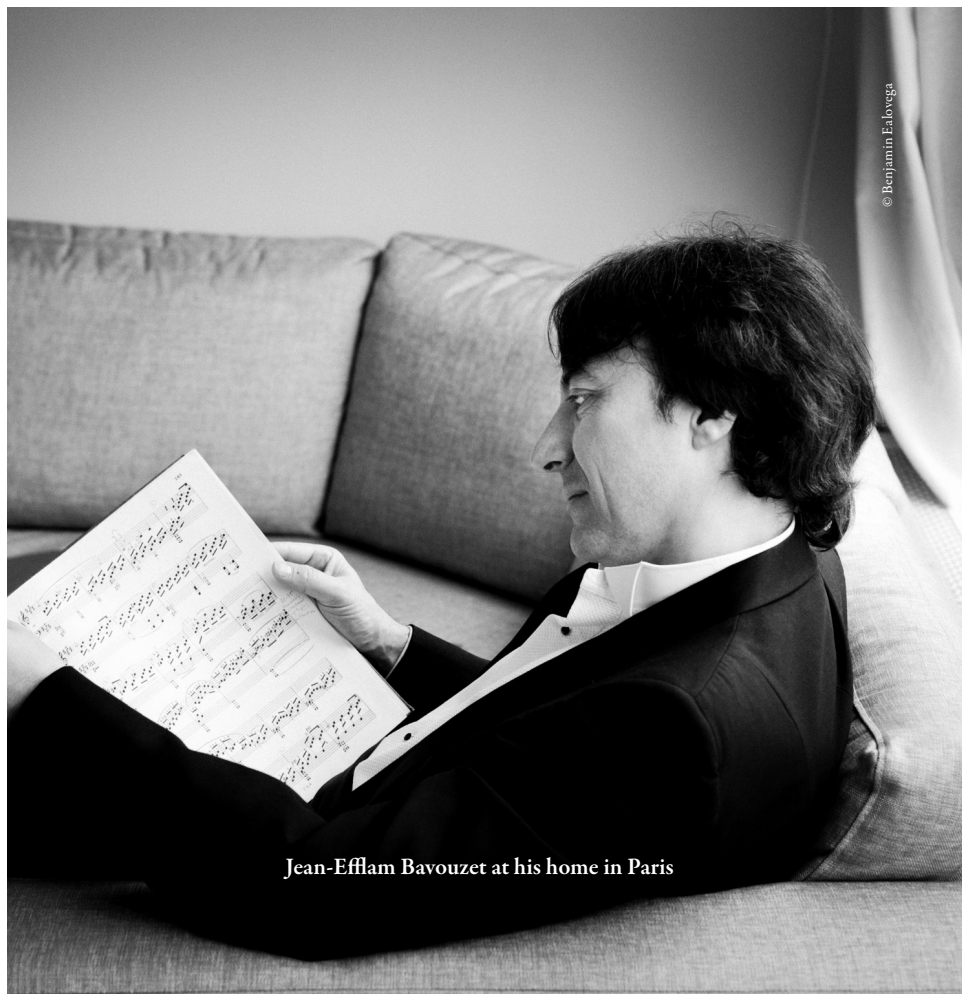
During the 2011 / 2012 season, he will return to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under Vladimir Ashkenazy and appear with the Budapest Festival Orchestra under Ivan Fischer, Orchestre national de Lyon under Leonard Slatkin, Finnish Radio Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Orchestre philharmonique de Strasbourg, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and a host of others.

An active recitalist, he regularly performs at the Southbank Centre's International Piano Series and at the Wigmore Hall in London, the Roque d'Anthéron and Piano aux Jacobins festivals in France, the Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, the Bozar in Brussels, and the Forbidden City Concert Hall in Beijing.

An exclusive recording artist for Chandos, Jean-Efflam Bavouzet has won multiple awards for his recording of the Complete Works for Solo Piano by Debussy, including a *BBC Music Magazine Award* for Volume 3 and a *Gramophone Award* for Volume 4. The first volume of his new series devoted to the Piano Sonatas by Haydn received the prestigious Choc de l'année in 2010 while his recent recording of Bartók's Piano Concertos with the BBC Philharmonic and his recording of works by Ravel and Debussy with the BBC Symphony Orchestra have both received great critical acclaim.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he was invited by Sir Georg Solti to make his debut with the Orchestre de Paris in 1995 and is widely considered as the Maestro's last discovery. As well as performing worldwide, Bavouzet has recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. He won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne as well as the Young Concert Artists Auditions in New York in 1986.

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



© Benjamin Ealovega

Jean-Efflam Bavouzet at his home in Paris

Beethoven: Klaviersonaten, Teil 1

Frühe Sonaten

Als er im November 1792 in Wien eintraf – um “durch Haydns Hände [...] Mozarts Geist” zu erhalten, wie Graf Ferdinand Waldstein es prophetisch formulierte –, widmete Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) sich dem Studium des Kontrapunkts und der Komposition vor allem von Instrumentalmusik. In den folgenden acht Jahren umfasste sein Schaffen Werke in einer Reihe verschiedener Gattungen, wobei Musik für oder mit Klavier dominierte. Es fällt nicht schwer, den Einfluss Mozarts, der in Beethovens Heimatstadt Bonn überaus geschätzt wurde, nachzuvollziehen, vor allem in den Klavierkonzerten und der Kammermusik; in der Tat wurden Mozartsche Vorbilder nicht nur für die drei ersten Klavierkonzerte vermutet, sondern auch für eine Reihe von Kammermusikwerken Beethovens aus den 1790er Jahren. Die Klaviersonaten hingegen zeigen den jungen Komponisten als eine ganz eigene Stimme in der österreichischen Hauptstadt.

Beethovens frühe Sonaten sind nach einem größeren Maßstab konzipiert als die seiner Vorläufer: Er legte sie von Anfang an in sinfonischen Proportionen an, mit vier Sätzen anstelle der üblichen drei; die dreisätzig Disposition übernahm er nur allmählich als Alternative zur “Großen Sonate”, wie die ausgedehntere Form gemeinhin genannt wurde.

Werk	Entstehungszeit	Anzahl der Sätze
op. 2 Nr. 1	1793 – 1795	4
op. 2 Nr. 2	1794 / 95	4
op. 2 Nr. 3	1794 / 95	4
op. 7	1796 / 97	4
op. 10 Nr. 1	1795 – 1797	3 (ursprünglich viersätzig angelegt)
op. 10 Nr. 2	1796 / 97	3 (ohne langsamen Satz)
op. 10 Nr. 3	1797 / 98	4
op. 13	1797 / 98	3 (mit langsamer Einleitung zum ersten Satz)
op. 14 Nr. 1	1798	3 (ohne langsamen Satz)

op. 14 Nr. 2	1798	3
		(ohne Menuett / Trio)
op. 22	1800	4
op. 26	1800 / 01	4

Nach 1800 wird die formale Anlage von Beethovens Sonaten wesentlich flexibler: Während dreisätzliche Werke vorherrschen, bestehen mehrere Sonaten aus lediglich zwei Sätzen, andere enthalten ineinander übergelende Sätze, und außerdem bildet sich eine ganz neue Form heraus – die Sonate „quasi una fantasia“, in der verschiedene Satztypen zu einzigartigen neuen Formen miteinander verknüpft werden (etwa op. 27 Nr. 1, op. 101 und op. 110). Beethoven sollte nur noch eine einzige Sonate in der viersätzigen Form schreiben – die „Hammerklavier“-Sonate op. 106.

Der Klavierstil der frühen Sonaten umfasst eine Vielzahl von Satztechniken. In den gesamten 1790er Jahren findet sich die Kombination einer melodischen Partie in der rechten Hand mit harmonischer Unterstützung in der linken, aber Beethoven bedient sich auch bei anderen Gattungen; so entlehnt er etwa die unisono-Schreibweise des sinfonischen Stils und die eher „obligate Begleitung“ des Streichquartetts und anderer kammermusikalischer Werke. In den Anfangstakten der ersten Sonate kann man den

Quartettklang unmittelbar heraushören – die Antwort auf das zu Beginn stehende „Raketenthema“ von op. 2 Nr. 1 ist eine zweitaktige Passage für die linke Hand allein, gefolgt von einem zweistimmigen Kontrapunkt in der rechten: Es entsteht der Eindruck, dass hier ein Cello auf die erste Violine antwortet, woraufhin diese wiederum – gemeinsam mit der zweiten – auf diesen Einwurf im tiefen Register reagiert:



Es scheint fast, als benutze Beethoven die Klaviersonate als Versuchsgelände für das Streichquartett, eine Gattung, die er erst in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahr aufgriff. In den Sonaten der 1790er Jahre stehen die Partien der rechten und linken Hand oft in einem Dialog, der eher für ein Streichduo charakteristisch ist als für ein Tastenwerk.

Drei Sonaten op. 2 (1793 – 1795, veröffentlicht 1796), Joseph Haydn gewidmet

Nr. 1 in f-Moll

Die Sonaten op. 2 sind Beethovens erste

solistische Klavierwerke, die mit einer Opuszahl veröffentlicht wurden. Über ihre Entstehungsgeschichte ist kaum etwas bekannt, da die autographen Handschriften verloren und nur einige wenige Skizzen überliefert sind, darunter ein ausgedehnter Entwurf zum ersten Satz von op. 2 Nr. 1. Außerdem besitzen wir eine frühe Quelle für zwei Sätze aus diesen Sonaten – ein Klavierquartett in C-Dur, das zu einer Gruppe von drei Werken gehört, die Beethoven im Alter von vierzehn Jahren in Bonn komponiert hatte. Das Hauptthema des langsamen Satzes in F-Dur wurde für das *Adagio* von op. 2 Nr. 1 überarbeitet. Diese Tatsache an sich dürfte kaum überraschen – der Komponist rettete hier letztlich nur eine gute Melodie aus einem Jugendwerk. Und das *Adagio* ist das lyrische Mittelstück der Sonate, in der diese Melodie später mit ausgedehnten Verzierungen bedacht wird, fast in der Art einer Da-Capo-Arie. Die übrigen Sätze der Sonate sind knapp und konzentriert: im *Menuetto* führt Beethoven ein weiteres Mal die Satzstruktur des Quartetts ein, während der Trioabschnitt seinen Höhepunkt mittels einer bemerkenswerten Passage von parallelen Akkorden erreicht, deren Wirkung Beethoven so neuartig erschien, dass er sich veranlasst sah, Fingersätze für sie anzugeben.

Das abschließende *Prestissimo* ist einerseits stärker dem Klavieridiom verpflichtet, andererseits hat es eine einzigartige formale Anlage: Anstelle der üblichen Durchführung stellt Beethoven ein neues Thema vor, das die Anweisung *Sempre piano e dolce* trägt und das wir aufgrund des Wiederholungszeichens in dem Satz zweimal zu hören bekommen.

Nr. 2 in A-Dur

Die zweite Sonate aus Opus 2 steht in A-Dur und ist noch geräumiger angelegt. Das zu Beginn erklingende *Allegro vivace* setzt sich eher aus einer Reihe kleiner Motive zusammen als aus konventionellen „Themen“; der Satz war ein besonderer Favorit des Musiktheoretikers Donald Francis Tovey, der den Gedanken ablehnte, dass die musikalische Form sich aus einer Reihe separater Plateaus zusammensetzt, die es auszufüllen gilt. Wie er immer wieder betonte, wird die außergewöhnliche Überleitung von der Grundtonart zu ihrer Dominante, die die Anweisung *espressivo* trägt und auf ihrem Weg die Tonarten e-Moll, G-Dur, B-Dur, D-Dur, E-Dur und fis-Moll berührt, von einer schrittweise aufsteigenden Basslinie zusammengehalten. Das sich anschließende *Largo appassionato* entwickelt die Klangwelt eines Streichorchesters, das ein

pizzicato spielendes Solo-Cello (oder einen Kontrabass) begleitet: Beethoven versieht die oberen Stimmen mit der Anweisung *tenuto sempre* und die Bassstimme mit *staccato sempre*. Was als bescheidene dreiteilige Form beginnt (zwei durch einen kurzen mittleren Abschnitt verbundene "Cello-Soli"), wird mittels einer explosiven Coda aufgerüttelt, die eine Wiederkehr des Anfangsthemas in einem höheren Register ermöglicht – fast als sei dieses seinem beengenden Zwang entronnen. Wie das Menuett aus op. 2 Nr. 1 enthält auch das anschließende *Allegretto* kontrastierende Dur- und Mollabschnitte – ein motivisch ausgearbeitetes Scherzo mit ausgiebigem Wechselspiel zwischen den Händen und ein eher fließender Trioabschnitt. Das Finale, dessen Tempo schlicht mit *Grazioso* angegeben ist, ist das erste einer Reihe von Rondo-Sätzen mit moderaten Tempoanweisungen, die uns in Beethovens Sonatenschaffen immer wieder begegnen (etwa in op. 7, op. 22, op. 53 ["Waldstein"] und op. 90). Wie in den übrigen Rondos dieses Typus fällt auf, dass kontrastierende Elemente auf den stürmischen zweiteiligen Mittelabschnitt beschränkt sind (Teil C im Formschema A – B – A – C – A – B' – A), dessen beide Hälften hier die Anweisungen *fortissimo* und *staccato sempre* tragen; doch

anstatt diesen Abschnitt so enden zu lassen, wie er begann, wiederholt Beethoven den zweiten Teil *pianissimo* und *ligato* [sic], so dass das sanfte Rondo-Thema fast unberührt von der vorherigen Störung wiederkehren kann.

Nr. 3 in C-Dur

Die dritte Sonate, deren erster Satz zum Teil auf musikalischem Material aus dem bereits erwähnten frühen Klavierquartett in C-Dur basiert, ist durchwegs die prätentöseste der drei Stücke von op. 2. Ihre schnellen Läufe und Oktavpassagen betonen sowohl die solistischen als auch die orchestralen Aspekte des Konzerts. Das Werk entstand ungefähr zur selben Zeit wie das ebenfalls in C-Dur stehende Erste Klavierkonzert und enthält eine ausgeschriebene Kadenz von etwa zehn Takten Länge.

Dies ist die erste Komposition, in der Beethoven die tonale Struktur mit Themenwiederholungen koordiniert, um die Sonate größer erscheinen zu lassen als die Summe ihrer Bestandteile. Auf diese Weise verfährt er in der Exposition des *Allegro con brio*, wo er dieselbe Bravourfigur – in derselben Tonhöhe – zunächst verwendet, um die Grundtonart des Satzes zu verankern, und ein wenig später, um die Hörer daran zu erinnern, dass die neugewonnene Dominante

G-Dur gar nicht so weit von der Tonika entfernt ist. Außergewöhnlicher ist allerdings die Verknüpfung, die Beethoven zwischen dem Eröffnungsthema des *Allegro con brio* und dem Thema des in der entfernten Tonart E-Dur stehenden *Adagio* herstellt. Dem aufmerksamen Hörer dürfte eine Verbindung zwischen den beiden auffallen, die auf der zweimaligen Präsentation des Anfangsmotivs jedes Themas beruht, auch wenn ihre Konturen sich unterscheiden. Doch genau in dem Augenblick, in dem in der Mitte des langsamen Satzes eine perfekte Kadenz in E-Dur erwartet wird, liefert der Komponist seinen Überraschungscoup, indem er diese Kadenz unterbricht und das Thema des Satzes mit neuen Konturen ausstattet, woraus sich ein Beinahezitat des Beginns des ersten Satzes ergibt:



Sonate in Es-Dur op. 7 (1796/97, veröffentlicht 1797), Gräfin Babette von Keglevics gewidmet

Aufgrund mangelnder Präsenz in den überlieferten Skizzen aus den mittleren 1790er Jahren wird angenommen, dass Beethovens vierte Sonate – die einzeln unter dem Titel *Grande Sonate* veröffentlicht wurde – im Winter 1796/97 innerhalb kurzer Zeit entstand. Das zu Beginn der Sonate stehende *Allegro molto e con brio*, bis dahin Beethovens ausgedehntester Kopsatz, greift den virtuoson Stil von op. 2 Nr. 3 auf: Der Satz beginnt mit raschen Tonrepetitionen in der linken Hand, was darauf hindeutet, dass Beethoven sich einer Klaviermechanik bediente – der sogenannten Repetitionsmechanik –, die auf früher von ihm benutzten Instrumenten nicht so gut funktioniert haben mag. Doch es ist vor allem die zweite Themengruppe in der Dominante, die das Gewicht der Exposition trägt; dieser Abschnitt konzentriert sich auf einen Choral, der innerhalb der insistierenden Achtelnoten eine kurze Atempause bietet und langsam an Schwung zunimmt, bis er zu einer noch bravouröseren Schlussgruppe überleitet, die Sechzehntelläufe, gebrochene Oktaven und Arpeggien enthält. Das *Largo, con gran espressione* entwickelt sich ähnlich wie andere frühe langsame Sätze; auch hier findet

sich wieder die aus op. 2 Nr. 2 bekannte Aufspaltung in *sempre tenuto* und *sempre staccato*, außerdem gibt es überraschende harmonische Wendungen und der Tonumfang des Klaviers von fünf Oktaven wird voll ausgeschöpft. Auch in den übrigen zwei Sätzen greift Beethoven wieder einige der in früheren Sonaten anzutreffenden Verfahrensweisen auf, zum Beispiel satztechnische Kontraste im *Allegro* (Kontrapunkt im Hauptteil, pianistische Arpeggien im Trio) und das gelassene Daherschreiten des abschließenden Rondo, das genau wie sein Gegenstück in op. 2 Nr. 2 das Wort *grazioso* in seine Tempoangabe aufnimmt. In diesem Finale, in dem Beethoven bei der Entwicklung seines Hauptthemas erneut die „Cellostimme“ einsetzt, findet sich der einzige Stimmungskontrast im *Minore*-Abschnitt in der Mitte des Satzes: Selbst der kühne Wechsel in die „neapolitanische“ Tonart Fes-Dur (im Notentext als E-Dur geschrieben) kann seine grundsätzliche Ruhe nicht stören.

**Drei Sonaten op. 10 (1795 – 1798, veröffentlicht 1798), Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet
Nr. 1 in c-Moll**

Von allen vor der „Waldstein“-Sonate (1803 / 04) entstandenen Sonaten scheint eine c-Moll-Sonate aus den 1790er Jahren

Beethoven die größte Mühe bereitet zu haben, wie aus den Skizzen und anderen Dokumenten ersichtlich wird. Zu einem Zeitpunkt war die Sonate als viersätziges Werk angelegt, mit einem ausgedehnten Scherzo und Trio als drittem Satz, bis der Komponist in seinen Skizzen notierte: „zu der [Sonate] aus C moll bleibt das Presto weg“; dieser Satz, den Beethoven in seiner Mappe mit Bagatellen aufbewahrte, blieb zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht und wird heute unter der Bezeichnung WoO 52 (Werk ohne Opuszahl Nr. 52) geführt. Zudem gibt es Skizzen zum Finale der c-Moll-Sonate mit einer Durchführung, die drei bis vier Mal länger ist als die Fassung, der Beethoven schließlich den Vorzug gab. Eine Ahnung von dem „Problem“ von op. 10 Nr. 1 gewinnt man vielleicht bei der Aufführung des Werks: Während das zu Beginn stehende *Allegro molto e con brio* (in Sonatenform) und das *Adagio molto* (in der Mozartschen Sonatenform ohne Durchführung) großangelegte Stücke sind, gelingt es dem ausgesprochen kurzen *Prestissimo* nicht wirklich, ein ausgewogenes c-Moll-Finale darzustellen.

Was bewog Beethoven, diese Änderungen vorzunehmen? Er mag gespürt haben, dass das Scherzo und Trio, die zusammen drei

Druckseiten ausmachen, für einen Mittelteil dieses Werks zu lang waren – eine andere Notiz in den Skizzen fordert, “zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten”; und in der Tat ist vermutet worden, dass ein anderes, etwas kürzeres Menuett-artiges Stück in c-Moll, das ebenfalls um diese Zeit entstand – das *Allegretto* in c-Moll WoO 53 –, es zeitweilig ersetzte. Es lässt sich natürlich auch nicht übersehen, dass der Komponist die Form seiner Sonaten auch in anderen, radikaleren Aspekten überdachte: Seine Arbeit an op. 10 Nr. 1 wurde durch eine Reise nach Berlin unterbrochen, während der Beethoven zwei Sonaten für Cello und Klavier schrieb (op. 5), beide in zwei Sätzen, deren erster jeweils eine ausgedehnte langsame Einleitung erhielt. Außerdem ist belegt, dass die Arbeit an dieser Sonate und an der nächsten in c-Moll – der *Grande Sonate pathétique* – sich zeitlich überschneiden; und die Verkleinerung von op. 10 Nr. 1 hätte zumindest bewirkt, dass die beiden in derselben Tonart stehenden Werke sich weniger ähnelten.

Nr. 2 in F-Dur

Während die Dimensionen von op. 10 Nr. 1 sich für Beethoven als schwierig erwiesen, war seine nächste Komposition von vornherein als kurzes Werk konzipiert, dessen Knappheit durch das Fehlen eines langsamen Satzes noch

unterstrichen wurde. Op. 10 Nr. 2 steckt voller Überraschungen – in der Exposition des einleitenden *Allegro* gibt es eine nicht realisierte Modulation in eine entfernte Tonart, die Durchführung basiert schlicht auf einer aus drei Noten bestehenden Kadenzfigur und das Werk enthält – ebenfalls in dieser Durchführung – eine Scheinreprise. Das anschließende launenhafte *Allegretto* wird von einem Trioabschnitt gezähmt, der Beethovens sichere Handhabung von verminderten Septakkorden ebenso wie deren unerschöpfliche Auflösungsmöglichkeiten unter Beweis stellt. Im Trio dieses Satzes sind die üblicherweise zu erwartenden Wiederholungen variiert und ausgeschrieben, und im Da Capo des *Allegretto* stellt Beethoven noch weitere Variationen vor. Das abschließende *Presto* liefert ein perfektes Ende für diese geistreichste von Beethovens Klaviersonaten; zugleich deutet es insofern auf eine weitere unterschätzte F-Dur-Sonate voraus (op. 54), als der erste Teil seiner Formdisposition (der aus lediglich zweiunddreißig Takten im 2/4-Takt besteht) von dem zweiten weit übertroffen wird, da dieser fast viermal so lang ist.

Nr. 3 in D-Dur

Op. 10 Nr. 3 markiert die Rückkehr zur großformatigen Sonate; alle vier Sätze sind von

beträchtlichem Umfang und durchaus originär. Während das Hauptthema des zu Beginn stehenden *Presto* als solches eher unauffällig ist, erweist sich die Palette der von Beethoven erzielten thematischen Entwicklungen als wirklich erstaunlich. Tovey irrte ausnahmsweise einmal, als er abstritt, dass zwischen der einleitenden viertönigen Figur und dem eher lyrischen zweiten Thema eine Beziehung bestehe: Es geht weniger darum, dass das zweite Thema mit einer rhythmischen Diminution eben dieser Figur beginnt (D – Cis – H – A in Achtel- anstelle von Viertelnoten), als darum, dass die Lücke in der folgenden Zeile, also A – Gis – E, schon bald zu A – Gis – Fis – E ergänzt wird:



Anschließend initiiert diese Figur eine der längsten Sequenzreihen in der gesamten Klavierliteratur.

Indem er auf das *Presto* ein *Largo e mesto* von großem Pathos folgen ließ, überschritt Beethoven den emotionalen Rahmen von allem bis dahin Geschaffenen. Die Wirkung des langsamen Satzes beruht vor allem auf Veränderungen der Satztechnik – die anfänglichen vollstimmigen Akkorde weichen allmählich einer melodischen Linie, deren Sanglichkeit eher mit dem späten Stil des Komponisten assoziiert wird. (Ein Schwesterwerk dieses *Largo e mesto* ist der in d-Moll stehende langsame Satz des ebenfalls 1798 entstandenen Streichquartetts op. 18 Nr. 1.) Das ruhige *Menuetto* und sein lebhaftes Trio stellen die im Grunde positive Stimmung der Sonate wieder her; und das abschließende *Allegro*, ein Sonatenrondo, bekräftigt diese Atmosphäre nicht nur, sein Anfangsmotiv erinnert zudem an das Thema des *Presto*, während die Durchführung auflockernden harmonischen Überraschungen experimentelle Pfade erkunden, die in der zuvor komponierten Sonate bereits angedeutet werden.

Grande Sonate pathétique in c-Moll op. 13
(vollendet 1798, veröffentlicht 1799), Fürst Carl von Lichnowsky gewidmet
Während das letzte Werk von op. 10 Beethovens vertiefte Beschäftigung mit der

Gattung der Klaviersonate bereits erkennen ließ, stellt seine *Grande Sonate pathétique* einen weiteren Schritt in diese Richtung dar. Das den ersten Satz einleitende gewichtige *Grave* wird im anschließenden *Allegro di molto e con brio* zweimal wieder aufgegriffen – zu Beginn der Durchführung und ganz am Schluss des Satzes. Das ist nicht nur einfach ein origineller Zug, denn eigentlich verknüpft die Durchführung die Hauptmotive von *Allegro* und *Grave* zu einem einzigen musikalischen Gedanken. Das *Adagio cantabile* wird häufig gleich dem ersten Satz der „Mondschein“-Sonate wie ein eigenständiges Werk behandelt, wobei sein zu Recht berühmtes Anfangsthema als Rahmen für ein Rondo mit dem Formschema A – B – A – C – A dient. Die Ursprünge dieses Satzes finden sich in früherem Skizzenmaterial: Eine Passage von großer harmonischer Kraft im C-Teil basiert anscheinend auf einem Mitte der 1790er Jahre entworfenen „*Mineur* zum Menuett in as“, wobei allerdings bisher noch kein passendes Menuett in dieser Tonart aufgetaucht ist. Der letzte Satz der *Pathétique* steht ebenfalls in Rondoform; er basiert auf thematischem Material von großer Schönheit, es fehlt jedoch die für die Schlusssätze von Beethovens früheren Sonaten charakteristische kontrastierende Faktur.

Zwei Sonaten op. 14 (1799, im selben Jahr veröffentlicht), Baroness Josefine von Braun gewidmet

Nr. 1 in E-Dur

Zur selben Zeit wie op. 13 entstanden und im selben Monat veröffentlicht ist ein Paar von Klaviersonaten in Durtonarten; obwohl die beiden von der *Pathétique* in den Schatten gestellt wurden, konnte man diese drei Werke als eine mit op. 2 und op. 10 vergleichbare Gruppe von Klaviersonaten ansehen. In dem die erste der beiden Sonaten op. 14 eröffnenden *Allegro* weicht der konventionelle Klavierstil – Melodie in der rechten Hand, Begleitung in der linken – schon bald einer eher kontrapunktischen Behandlung des musikalischen Materials, die bei der Ausführung das Überkreuzen der Hände erforderlich macht. (Möglicherweise haben diese Passagen Beethoven dazu inspiriert, das Werk einige Jahre später für Streichquartett zu bearbeiten, allerdings war er der Meinung, dass das Ergebnis die hierzu notwendigen Anstrengungen nicht rechtfertigte.) Die Anweisungen zum zweiten Satz sind von besonderem Interesse. Das *Allegretto* steht in der Molltonika (e-Moll), während der Trioabschnitt mit der Bezeichnung *Maggiore* eine andere Tonika hat, nämlich C-Dur. Allerdings war dieser Satz Beethovens erstes

Menuett mit einem strukturell unvollständigen Trioabschnitt, das heißt, es handelt sich bei dem als *Maggiore* bezeichneten Mittelteil nicht um ein eigenständiges Werk in C-Dur, sondern er erscheint nur in Bezug auf den Hauptteil sinnvoll. Diese mangelnde Unabhängigkeit ist nicht nur im Da Capo des *Allegretto* zu hören, sondern auch in der eigens ausgeschrieben Coda, in deren abschließender Kadenz die harmonische Beziehung zwischen den beiden Tonarten deutlich herausgearbeitet ist.

Nr. 2 in G-Dur

Während das *Allegro comodo*-Rondo von op. 14 Nr. 1 voller rhythmischer und harmonischer Überraschungen steckt und vor allem auch die Wiederholung des Hauptthemas große Variabilität aufweist, wird das Schwesterwerk dieser Sonate – op. 14 Nr. 2 in G-Dur – ganz besonders wegen seiner rhythmischen Feinheiten bewundert, wie bereits in der Eröffnungsfigur des *Allegro* zu hören ist. Bis zur Mitte der ersten Phrase ist es ohne Einblick in die Partitur praktisch unmöglich festzustellen, wo die Taktschwerpunkte liegen, und sobald der Komponist eine Kadenz erreicht, wendet er seine Aufmerksamkeit bereits einem neuen Thema mit einer neuen rhythmischen Figur zu – dem Kreieren

eines Beschleunigungseffekts mittels der Verminderung der Notenwerte anstelle eines tatsächlichen Tempowechsels. Das aus einem Thema mit drei Variationen bestehende *Andante* ist eine Etüde in Synkopierung und wechselnder Taktbetonung, bis schließlich die letzte Variation ein abschließendes verkürztes Zitat des Themas mit seiner eigenen – rhythmischen – Wendung präsentiert. Diese letzte von Beethovens Klaviersonaten aus den 1790er Jahren endet mit einem *Allegro assai*, bei dem es sich, obwohl es mit „Scherzo“ betitelt ist und in der Tat voller Esprit steckt, eigentlich um ein weiteres Rondo-Finale handelt; hier entstammen die rhythmischen Einfälle einem auf Hemiolen basierenden Thema – einem Motiv, das aus zwei Achtelnoten im 3 / 8-Takt besteht.

© 2012 William Drabkin
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Solisten

Warum heutzutage eine weitere Aufnahme der Beethoven-Sonaten?

Vor etwa zehn Jahren hätte ich zweifellos geantwortet, dass es vielleicht nicht notwendig sei, einer bereits umfassenden Liste von Gesamteinspielungen eine weitere hinzuzufügen, die, selbst wenn man

annimmt, dass sie nicht völlig unbeachtet bliebe, doch kaum den Vergleich mit den zahllosen Interpretationen der großen Pianisten der Vergangenheit vermeiden könnte. Und dann spann ich diesen Gedanken bis zu seinem logischen Schluss und zwang mich, mir eine – letztlich absurde – Welt vorzustellen, in der kein Pianist für sich das Recht beanspruchen könnte, diese Musik auf eine CD zu bannen, da bereits alles über sie gesagt worden ist und dies auf jede erdenkliche Weise. Heute würde ich diese Frage daher nicht mehr in genau dieser Form stellen. Eher: Ist es nicht von gerechtfertigtem Interesse, zu untersuchen, wie unsere Sicht auf ein bestimmtes Repertoire sich im Laufe der Zeit entwickelt hat? Wäre es nicht eine Bereicherung, als aktiver Zeuge an dieser Entwicklung zu partizipieren? Und wenn Beethovens Musik in uns noch immer lebendig ist und uns weiterhin inspiriert und Einfluss darauf hat, wie wir uns zu der uns umgebenden Welt in Bezug setzen, ist es dann nicht absolut wesentlich, dass wir uns ihrer beständigen Vitalität und Modernität bewusst sind? Und warum sollte Liebhabern der Musik die Möglichkeit verwehrt sein, die neuen Erkenntnisse zeitgenössischer Musiker mit diesem unsterblichen Repertoire in Beziehung zu setzen?

Die uns gegenwärtig zur Verfügung stehende historisch gewachsene Diskographie ist so reichhaltig und vielseitig wie nur irgend möglich. Und somit gibt es unter den großen Beethoven-Interpreten der Vergangenheit einige Meister, deren Darbietungen uns ungeachtet ihres Alters auch heute noch unmittelbar ansprechen, während andere heute weniger relevant erscheinen. Die Aufnahmen von Schnabel und Gulda zum Beispiel waren mir trotz ihrer Verschiedenartigkeit beide eine stete Quelle tiefer Inspiration.

Was meine persönlichen Erfahrungen im Konzert betrifft, so erinnere ich mich noch lebhaft an bestimmte genuine musikalische Offenbarungen, die sich mir in meiner Studentenzeit am Conservatoire auftraten. Die Intensität (und die Gestik!) von Richter in op. 31 Nr. 2 und 3, die überschäumende und ansteckende Freude, mit der Badura-Skoda das Erste Klavierkonzert beseelte, und die extremen dynamischen Kontraste (diese *sforzati*!), die Menahem Pressler vom Beaux Arts Trio im "Erzherzog" herausarbeitete, sind mir eine dauerhafte Erinnerung und haben mir geholfen, den Beethovenschen Geist besser zu verstehen.

Doch neben diesen zahlreichen Momenten der Erkenntnis erwächst die Entdeckung der fundamentalen schöpferischen Impulse eines

Komponisten vor allem aus dem Studium des musikalischen Texts. Und diese Sonaten konfrontieren uns mit einer Reihe von interessanten Fragen. Was ist zum Beispiel mit den vierundzwanzig *fortissimos* allein im ersten Satz von op. 7 anzufangen? Mit den sechzehn Fermaten und elf *pianissimos* im Finale von op. 10 Nr. 3? Und, um mit der allerersten Note der allerersten Sonate zu beginnen, soll diese *staccato* gespielt werden, obwohl sie keine entsprechende Anweisung trägt?

Was die Tempi betrifft, so vermitteln uns die Anmerkungen von Czerny mit ihren sorgfältig gesetzten Metronom-Angaben eine recht genaue Vorstellung davon, wie dieser dem Meister nahestehende Beethoven-Schüler diesen Aspekt zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens betrachtete. Die Instrumente seiner Zeit waren sicherlich weniger kraftvoll und die Klaviere von leichterem Anschlag als heute – zwei Faktoren, die vielleicht Czernys manchmal erstaunlich schnelle Tempi erklären. Doch nicht nur das. Was diese Angaben uns auch zeigen, ist die fast unerhörte Virtuosität dieses jungen Komponisten, der von seinen ersten Werken an seinen Interpreten die höchste Meisterschaft der Instrumentaltechnik abverlangte.

Ist es notwendig, an dieser Stelle die Aufmerksamkeit der Leser und Hörer auf die endlosen Übungsstunden zu lenken, deren es bedarf, um auch nur die Terzenketten zu beherrschen, mit denen die dritte Sonate (op. 2 Nr. 3) beginnt? Oder die anhaltenden Arpeggien der linken Hand im *Prestissimo* der ersten Sonate (op. 2 Nr. 1)?

O diese Partien für die linke Hand bei Beethoven!! Wie viel Arbeit diese Begleitungen verlangen, in denen keine einzige Formel sich jemals wiederholt! Tatsächlich setzte Beethoven sich in jeder Sonate das Ziel, innerhalb dieses normalerweise anspruchslosen Territoriums etwas Neues und Innovatives zu finden.

Diese Sonaten in ihrer chronologischen Abfolge einzuspielen, versteht sich meines Erachtens von selbst. Ich glaube – wohl unter dem Eindruck meiner Arbeit an den Haydn-Sonaten und den im Zusammenhang mit der Wiederholung beider Satzhälften aufgetauchten Fragen –, dass wir erst, wenn wir Beethovens Sonaten in der Reihenfolge ihrer Entstehung anhören, einen Sinn dafür entwickeln, wie sehr sein Wunsch nach künstlerischer Freiheit diese Praxis in Frage stellte. Tatsächlich unterminiert er in seiner dritten Sonate die Wiederholung der zweiten Hälfte geradezu, indem er kurz vor dem Ende

des ersten Satzes (bei 8'10"), dem Höhepunkt des Werks, eine überraschende Modulation (nach As-Dur) einführt und auf diese eine virtuose Kadenz folgen lässt. Natürlich könnte man diese Passage unter keinen Umständen mit der gleichen Wirkung zweimal hören. In anderen Sonaten hingegen (dem *Allegro vivace* von op. 2 Nr. 2 und dem *Presto* von op. 10 Nr. 2) ist die Wiederholung der zweiten Hälfte fraglich, da Beethoven uns Anweisungen gibt, die widersprüchlich erscheinen könnten: Die zwei Punkte am Doppelstrich weisen eindeutig auf eine Wiederholung hin, könnten aber auch als Fermatenzeichen gelesen werden, das das Ende signalisiert. Ich habe mich in beiden Fällen für die Wiederholung entschieden.

Meinem Freund Jeremy Hayes, dem renommierten, obsessiv wissbegierigen Musikgelehrten, verdanke ich den Hinweis auf die ausgezeichnete Arbeit von William Drabkin und die Skizzen zu Beethovens op. 10 Nr. 1. Sollten Sie gleich mir daran interessiert sein, diese Sonate in ihrer ursprünglichen Form zu hören, so programmieren Sie Track 1, 2, 11 und 12 von CD 3. Auf diese Weise können Sie zum ersten Mal die längere Fassung in vier Sätzen hören, in der das *Prestissimo*-Finale weiter entwickelt ist und die Beethoven schließlich verwarf. Dank dieser Rekonstruktion können wir nun ein

wenig tiefer in Beethovens Geist eindringen, seine Entscheidungen nachvollziehen und die kompositorischen Prozesse verfolgen, die ihn in diesem spezifischen Fall dazu brachten, seine brillanten musikalischen Gedanken zu verfeinern und herauszufiltern.

© 2012 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Er hat mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Yan Pascal Tortelier und Gianandrea Noseda zusammengearbeitet. In der Spielzeit 2010 / 11 ist er zudem mit Vladimir Jurowski und dem London Philharmonic Orchestra im Rahmen der BBC Proms aufgetreten, hat mit dem New York Philharmonic sein Debüt auf dem Vail Valley Music Festival gefeiert und auf einer Tournee mit Daniele Gatti und dem Orchestre national de France die USA und Kanada bereist.

In der Spielzeit 2011 / 12 wird er erneut mit dem Deutschen Symphonie-Orchester

Berlin unter Vladimir Ashkenazy gastieren und mit dem Budapest Festival-Orchester unter Ivan Fischer, dem Orchestre national de Lyon unter Leonard Slatkin, dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester, dem Boston Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Strasbourg, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sowie einer Vielzahl weiterer Ensembles auftreten.

Auch als Recitalist ist Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Rahmen der internationalen Klaviermusikreihe im Londoner Southbank Centre und in der Londoner Wigmore Hall, auf den französischen Festivals Roque d'Anthéron und Piano aux Jacobins, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im Bozar in Brüssel und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos. Für seine Einspielung sämtlicher Soloklavierwerke von Debussy hat er zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und einen *Gramophone Award* für Teil 4. Die erste Folge seiner neuen

CD-Reihe mit sämtlichen Klaviersonaten von Joseph Haydn wurde 2010 mit dem renommierten Choc de l'année ausgezeichnet, während seine jüngst eingespielten Aufnahmen von Bartóks Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic und seine Einspielung von Werken Ravels und Debussys mit dem BBC Symphony Orchestra von der Kritik mit großer Begeisterung aufgenommen wurden.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire feierte 1995 auf Einladung von Sir Georg Solti sein Debüt mit dem Orchestre de Paris und gilt gemeinhin als die letzte künstlerische Entdeckung des Maestro. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat Bavouzet jüngst eine Transkription von Debussys Poème dansé *Jeux* für zwei Klaviere fertiggestellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist. 1986 gewann er den ersten Preis beim Internationalen Beethoven-Wettbewerb in Köln und ging zudem als Sieger aus den "Young Concert Artists Auditions" in New York hervor.

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



© Benjamin Elouega

Jean-Efflam Bavouzet

Beethoven: Sonates pour piano, volume 1

Sonates de jeunesse

Lorsqu'il arriva à Vienne en novembre 1792 – afin de “recevoir l'esprit de Mozart des mains de Haydn”, comme l'écrivit prophétiquement le comte Ferdinand Waldstein – Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) se consacra à l'étude du contrepoint et à la composition de musique essentiellement instrumentale. Sa production des huit années suivantes touche à divers genres, mais reste dominée par la musique pour ou avec piano. Il n'est pas difficile de trouver des traces de l'influence de Mozart, qui était vénéré à Bonn, la ville natale de Beethoven, surtout dans les concertos pour piano et dans la musique de chambre; en effet, on a pu trouver des modèles mozartiens non seulement pour les trois premiers concertos pour piano, mais aussi pour plusieurs œuvres de musique de chambre de Beethoven des années 1790. Mais avec ses sonates pour piano, le jeune compositeur représente une voix originale dans la capitale autrichienne.

Les premières sonates sont écrites à plus grande échelle que celles des prédécesseurs de Beethoven: dès le début, Beethoven les

conçut dans des proportions symphoniques, avec quatre mouvements plutôt que les trois mouvements conventionnels, et il n'adopta que peu à peu le plan tripartite comme alternative à la “grande sonate”, expression communément réservée à la forme plus vaste.

Œuvre	Composition	Nombre de mouvements
Op. 2 no 1	1793 – 1795	4
Op. 2 no 2	1794 – 1795	4
Op. 2 no 3	1794 – 1795	4
Op. 7	1796 – 1797	4
Op. 10 no 1	1795 – 1797	3 (conçue à l'origine en quatre mouvements)
Op. 10 no 2	1796 – 1797	3 (pas de mouvement lent)
Op. 10 no 3	1797 – 1798	4
Op. 13	1797 – 1798	3 (avec introduction lente au premier mouvement)
Op. 14 no 1	1798	3 (pas de mouvement lent)
Op. 14 no 2	1798	3 (pas de menuet / trio)

Op. 22	1800	4
Op. 26	1800 – 1801	4

Après 1800, le plan de la sonate beethovénienne devient beaucoup plus fluide: si les œuvres en trois mouvements prédominent, plusieurs sonates n'en comptent que deux, d'autres ont des mouvements qui s'enchaînent, alors que, tout compte fait, une nouvelle forme voit le jour: la sonata "quasi una fantasia" dans laquelle les types de mouvement sont intimement liés pour créer des modèles originaux et uniques (op. 27 no 1; op. 101; op. 110). Beethoven n'allait écrire qu'une seule autre sonate de forme quadripartite: l'op. 106, la "Hammerklavier".

Dans les sonates de jeunesse, l'écriture pianistique englobe un grand nombre de textures. Si une partie mélodique à la main droite avec soutien harmonique de la main gauche est évidente tout au long des années 1790, Beethoven emprunte aussi des textures à d'autres genres, notamment l'écriture à l'unisson du style symphonique ou l'accompagnement plus "obbligato" du quatuor à cordes et d'autres formes de musique de chambre. On peut entendre le son du quatuor dans les premières mesures de la première sonate: la réponse au thème initial de l'op. 2 no 1, un accord parfait

ascendant en arpège qui s'élance comme une flèche tierce par tierce, est un passage de deux mesures pour la main gauche seule, suivi d'un contrepoint à deux voix à la main droite: somme toute, un violoncelle répond au premier violon et le premier, accompagné du second, réagit à son tour à cette intrusion dans le registre grave:



C'est presque comme si Beethoven utilisait la sonate pour piano comme terrain d'essai pour le quatuor à cordes, genre qu'il n'allait pas aborder avant d'avoir atteint l'âge de vingt-sept ans. Dans les sonates des années 1790, les parties de main droite et de main gauche s'engagent souvent dans un dialogue plus caractéristique d'un duo à cordes que d'une œuvre pour clavier.

Trois Sonates, op. 2 (1793 – 1795, publiées en 1796), dédiées à Joseph Haydn No 1 en fa mineur

Les sonates de l'Opus 2, sont les premières œuvres pour clavier seul de Beethoven publiées avec un numéro d'opus. On sait très peu de choses sur l'histoire de leur

composition, car les manuscrits autographes sont perdus et seules quelques esquisses nous sont parvenues, notamment un assez long brouillon du premier mouvement de l'op. 2 no 1. Nous disposons aussi d'une source ancienne pour deux mouvements de ces sonates: un quatuor avec piano en ut majeur, figurant dans un recueil de trois œuvres que Beethoven avait composées à Bonn à l'âge de quatorze ans. Le thème principal de son mouvement lent, en fa majeur, fut refaçonné pour l'*Adagio* de l'op. 2 no 1, ce qui en soi n'est peut-être pas surprenant: le compositeur récupérait simplement un bon thème d'une œuvre de son adolescence. Et l'*Adagio* est la clé de voute lyrique de la sonate, où le thème est ensuite soumis à une ornementation élaborée, presque à la manière d'une aria *da capo*. Les autres mouvements de la sonate sont succincts et tendus: dans le *Menuetto*, Beethoven réintroduit les textures de quatuor, alors que le trio atteint son point culminant dans un remarquable passage d'accords parallèles, dont l'effet était suffisamment nouveau pour qu'il se sente obligé d'ajouter des doigtés. Si le *Prestissimo* final est écrit de façon plus idiomatique pour le piano, il relève aussi de la conception la plus spéciale: au lieu du développement habituel, Beethoven introduit un nouveau thème – marqué *Sempre piano e*

dolce – que l'on entend deux fois à cause des indications de reprise dans le mouvement.

No 2 en la majeur

La deuxième sonate de l'Opus 2, en la majeur, est conçue sur une échelle encore plus grande. Son *Allegro vivace* initial, davantage construit sur des petits motifs que sur ce que l'on appellerait par convention des thèmes, était particulièrement apprécié du théoricien de la musique Donald Francis Tovey, qui désapprouvait l'idée selon laquelle la forme musicale se compose d'espaces distincts qui doivent être remplis: comme il ne se lassait jamais de le faire remarquer, l'extraordinaire transition de la tonalité de base vers sa dominante, qui est marquée *espressivo* et passe en chemin par les tonalités de mi mineur, sol majeur, si bémol majeur, ré majeur, mi majeur et fa dièse mineur, est unifiée par une ligne de basse montant par degré. Le *Largo appassionato* qui suit crée l'univers sonore d'un orchestre à cordes accompagnant un violoncelle solo (ou une contrebasse), pizzicato: Beethoven marque les voix supérieures *tenuto sempre*, la ligne de basse *staccato sempre*. Ce qui commence comme une modeste forme ternaire (une courte section centrale relie les deux "solos de violoncelle") est troublé par une coda explosive qui permet

au thème initial de réparaître dans un registre plus aigu, comme s'il était délivré de son asservissement. L'*Allegretto* suivant, comme le menuet de l'op. 2 no 1, comprend des sections en majeur et en mineur de texture contrastée: un scherzo à base de motifs, riche d'interactions entre les mains, avec un trio plus fluide. Le finale, dont l'indication de tempo se limite simplement à la mention *Grazioso*, est le premier d'une série de rondos destinés à être joués dans un mouvement modéré, que l'on retrouve tout au long des sonates de Beethoven (d'autres figurent dans l'op. 7, l'op. 22, l'op. 53 ["Waldstein"] et l'op. 90). Comme dans les autres rondos de ce type, on découvre que le contraste est réservé à la section centrale bipartite houleuse (partie C de forme A – B – A – C – A – B' – A), ici en deux moitiés, marquées *fortissimo* et *staccato sempre*; mais au lieu de conclure cette section comme elle a commencé, Beethoven reprend la seconde moitié *pianissimo* et *ligato* [*sic*], si bien que le thème doux du rondo peut refaire surface presque oubliée de la perturbation précédente.

No 3 en ut majeur

La troisième sonate, dont le premier mouvement repose en partie sur du matériau tiré du Quatuor avec piano en ut majeur de jeunesse

précédemment mentionné, est la plus constamment tape-à-l'œil des trois œuvres qui constituent l'op. 2. Ses traits et passages en octaves rapides traduisent à la fois les aspects solistes et orchestraux du concerto. Cette œuvre est presque contemporaine du Premier Concerto pour piano, également en ut majeur, et comprend une cadence écrite d'environ dix mesures.

C'est la première œuvre où Beethoven coordonne la structure tonale avec le rappel thématique pour essayer de donner à la sonate une dimension apparente supérieure à la somme de ses parties. Il utilise d'abord ce procédé au sein de l'exposition de l'*Allegro con brio*, en se servant de la même figure de bravoure – dans le même registre – pour renforcer la tonalité de base du mouvement et, un peu plus tard, pour rappeler aux auditeurs que la dominante à laquelle il vient de parvenir, sol majeur, n'est pas si éloignée de la tonalité de base. Toutefois, le lien que fait Beethoven entre le thème initial de l'*Allegro con brio* et celui de l'*Adagio*, écrit dans la tonalité éloignée de mi majeur, est encore plus extraordinaire. Les auditeurs astucieux discerneront peut-être une relation entre les deux qui résulte de la double présentation du motif initial de chaque thème, malgré leurs contours différents. Mais juste à l'endroit où

l'on attend une cadence parfaite en mi majeur au milieu du mouvement lent, le compositeur donne son coup terrible en interrompant cette cadence et en refaçonnant le thème du mouvement avec un nouveau contour, ce qui conduit à une quasi citation du début du premier mouvement:



**Sonate en mi bémol majeur, op. 7
(1796 – 1797, publiée en 1797), dédiée à
la Comtesse Babette von Keglevics**

En raison du manque de documentation dans les esquisses du milieu des années 1790, on estime que la quatrième sonate de Beethoven – publiée séparément, sous le titre *Grande Sonate* – fut composée rapidement au cours de l'hiver 1796 – 1797. L'*Allegro molto e con brio* initial, le plus long premier mouvement de Beethoven jusqu'alors, conserve le style

virtuose de l'op. 2 no 3: il commence par des notes répétées rapides à la main gauche, ce qui laisse penser que Beethoven voulait tirer parti d'une caractéristique du mécanisme du piano – l'échappement rapide – qui ne fonctionnait peut-être pas aussi bien sur les instruments qu'il avait utilisés auparavant. Mais c'est le second groupe de thèmes, à la dominante, qui porte le poids de l'exposition; cette section se concentre sur un choral, qui fournit un répit provisoire aux croches persistantes et prend peu à peu de l'élan; elle mène à un groupe conclusif d'une bravoure encore supérieure avec des traits de doubles croches, des octaves brisées et des arpèges. Le *Largo, con gran espressione* poursuit le cours tracé par les mouvements lents antérieurs, revisitant la division de texture *sempre tenuto / sempre staccato* utilisée dans l'op. 2 no 2, avec des changements de direction harmonique inattendus et exploitant à fond l'étendue de cinq octaves du piano. Dans les deux autres mouvements, Beethoven reprend de même certains procédés trouvés dans les sonates antérieures, notamment les contrastes de texture de l'*Allegro* (contrepoint dans la section principale, arpèges pianistiques dans le trio) et le tempo tranquille du Rondo qui, rappelant son homologue de l'op. 2 no 2, comporte le mot *grazioso* dans l'indication

de tempo. Dans ce finale, où Beethoven exploite à nouveau la “voix du violoncelle” lorsqu’il développe son thème principal, le seul contraste d’atmosphère se présente dans le *Minore* au milieu du mouvement: même le glissement audacieux dans la tonalité “napolitaine” de fa bémol majeur (écrite en mi majeur dans la partition) ne peut entamer son calme intrinsèque.

Trois Sonates, op. 10 (1795 – 1798, publiée en 1798), dédiée à la Comtesse Anna Margarete von Browne
No 1 en ut mineur

De toutes les sonates pour piano antérieures à la “Waldstein” (1803 – 1804), une sonate en ut mineur du milieu des années 1790 semble avoir posé à Beethoven le plus de problèmes, comme en témoignent les esquisses et autres documents. À une certaine époque, elle fut conçue comme une œuvre en quatre mouvements, avec un long scherzo et trio comme troisième mouvement, jusqu’à ce que le compositeur note dans ses esquisses: “zu der [Sonate] aus C moll bleibt das Presto weg” (le Presto doit être retiré de la sonate en ut mineur); ce mouvement, que le compositeur conserva dans son dossier de bagatelles, resta inédit de son vivant et est identifié de nos jours sous la référence

WoO 52 (œuvre no 52 sans numéro d’opus). On trouve aussi des esquisses pour le finale de la Sonate en ut mineur avec un développement trois à quatre fois plus long que celui auquel Beethoven a fini par aboutir. Peut-être est-il possible de discerner une partie du “problème” de l’op. 10 no 1 à l’exécution: si l’*Allegro molto e con brio* initial (en forme sonate) et l’*Adagio molto* (dans la forme sonate mozartienne sans développement) sont des morceaux importants, le minuscule *Prestissimo* n’offre guère une conclusion équilibrée en ut mineur.

Qu’est-ce qui motiva ces changements chez Beethoven? Il eut peut-être l’impression que le scherzo et le trio, qui font trois pages imprimées, étaient trop longs pour occuper une position centrale dans l’œuvre: une autre remarque dans les carnets d’esquisses stipule “zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten” (menuets très courts pour les nouvelles sonates) et on pense qu’une autre œuvre de type menuet en ut mineur, un peu plus courte, composée vers cette époque – un *Allegretto* en ut mineur, WoO 53 –, en aurait pris brièvement la place. On ne peut bien sûr négliger le fait que le compositeur était en train de repenser la forme de ses sonates de manière plus radicale: le travail sur l’op. 10 no 1 fut interrompu par un voyage à Berlin, au

cours duquel Beethoven écrivit deux sonates pour violoncelle et piano (op. 5), toutes deux en deux mouvements, avec de longues introductions lentes pour les premiers d'entre eux. En outre, il est prouvé que Beethoven a travaillé simultanément sur cette sonate et sur la suivante en ut mineur – la *Grande Sonate pathétique* –, et la miniaturisation de l'op. 10 no 1 a au moins différencié quelque peu les deux sonates de même tonalité.

No 2 en fa majeur

Si les dimensions de l'op. 10 no 1 causèrent des problèmes à Beethoven, sa sonate suivante fut conçue d'emblée comme une œuvre courte, brièveté soulignée par l'absence de mouvement lent. L'op. 10 no 2 est une sonate pleine de surprises: une modulation non réalisée dans une tonalité éloignée au cours de l'exposition de l'*Allegro* initial, un développement fondé simplement sur une figure cadentielle de trois notes, une "fausse reprise" dans le même développement. L'*Allegretto* versatile qui suit est dompté par un trio qui montre l'assurance du compositeur dans le maniement des accords de septième diminuée et de leurs modes inépuisables de résolution. Dans le trio de ce mouvement, les reprises conventionnelles font l'objet de variations entièrement écrites; au *da capo*

de l'*Allegretto*, Beethoven introduit d'autres variations. Le *Presto* final constitue la conclusion parfaite de la sonate pour piano la plus spirituelle de Beethoven; il laisse aussi présager une autre sonate sous-estimée en fa majeur, op. 54, dans la mesure où la première partie de sa forme (seulement trente-deux mesures à 2 / 4) est éclipsée par la seconde, près de quatre fois plus longue.

No 3 en ré majeur

L'op. 10 no 3 marque un retour à la grande sonate, dont chacun des quatre mouvements est substantiel et original. Si le thème principal du *Presto* initial est en lui-même assez quelconque, l'étendue du développement thématique qu'en tire Beethoven est vraiment incroyable. Pour une fois, Tovey a eu tort de nier une relation entre la figure initiale de quatre notes et le second sujet plus lyrique: ce n'est pas tant le fait que ce dernier commence par une diminution rythmique de cette figure (ré – ut dièse – si – la), en croches au lieu de noires, mais plutôt que le trou de la ligne suivante (la – sol dièse – mi) est vite comblé (la – sol dièse – fa dièse – mi):





après quoi la figure entame l'une des plus longues séries de séquences de la littérature pianistique.

En faisant suivre le *Presto* d'un *Largo e mesto* très pathétique, Beethoven dépasse la portée émotionnelle de tout ce qu'il a écrit jusqu'alors. Une grande partie de l'effet du mouvement lent vient des changements de texture: les accords épais du début font peu à peu place à une ligne mélodique d'une qualité vocale plus généralement associée au style de la fin de sa vie (il y a un pendant de ce *Largo e mesto*, le mouvement lent en ré mineur du Quatuor à cordes, op. 18 no 1, également composé en 1798). Le calme *Menuetto* et son trio virevoltant rétablissent l'atmosphère fondamentalement positive de la sonate; l'*Allegro* final, un rondo-sonate, garde non seulement cette atmosphère, mais son motif initial rappelle le thème du *Presto* et les surprises harmoniques qui ponctuent le développement recherchent des possibilités d'exploration auxquelles il fut fait allusion dans la précédente sonate.

Grande Sonate pathétique en ut mineur, op. 13 (achevée en 1798, publiée en 1799),

dédiée au Prince Carl von Lichnowsky

Si la dernière sonate de l'op. 10 laisse entrevoir l'engagement plus profond de Beethoven dans le domaine de la sonate pour piano, sa *Grande Sonate pathétique* représente une autre étape dans cette voie. Le *Grave* monumental qui introduit le premier mouvement sera rappelé deux fois au cours de l'*Allegro di molto e con brio* suivant: au début de développement et à la fin du mouvement. Ce n'est pas simplement une "touche originale": le développement fait vraiment fusionner les principaux motifs de l'*Allegro* et du *Grave* en une seule idée. L'*Adagio cantabile*, comme le premier mouvement de la Sonate "Au Clair de lune", jouit souvent du statut de pièce indépendante, son thème initial, célèbre à juste titre, servant de cadre pour soutenir une forme en rondo A – B – A – C – A. On peut trouver l'origine de ce mouvement dans des esquisses antérieures, où un passage d'une grande puissance harmonique dans la section C repose sur une "section en mode mineur pour le menuet en la bémol" esquissée au milieu des années 1790, bien qu'aucun menuet dans cette tonalité n'ait encore fait surface. Le dernier mouvement de la *Pathétique* est aussi en forme rondo; il repose sur des thèmes d'une grande beauté, mais manque des textures contrastées caractéristiques des finales des précédentes sonates de Beethoven.

Deux Sonates, op. 14 (1799, publiées la même année), dédiées à la Baronne Josefine von Braun

No 1 en mi majeur

Deux sonates pour piano dans des tonalités majeures, contemporaines de l'Opus 13, furent publiées au cours du même mois; même si elles sont éclipsées par la *Pathétique*, on peut considérer que les trois œuvres forment un recueil de sonates pour piano comparable à l'Opus 2 et à l'Opus 10. Dans l'*Allegro* initial de la première des sonates, op. 14, un style de piano conventionnel – mélodie à la main droite, accompagnement à la main gauche – s'efface bientôt derrière des textures plus contrapuntiques qui nécessitent des croisements de mains au cours de l'exécution (ces passages inspirèrent peut-être à Beethoven l'arrangement de cette œuvre pour quatuor à cordes quelques années plus tard, un travail qu'il trouva disproportionné par rapport à l'effort requis). Les indications portées sur le deuxième mouvement méritent attention. L'*Allegretto* est écrit à la tonique mineure (mi mineur); le trio est marqué *Maggiore*, mais a une tonique différente: ut majeur. Ce mouvement fut néanmoins le premier menuet de Beethoven à présenter un trio incomplet sur le plan structurel: la section centrale *Maggiore* n'est pas une pièce

autonome en ut majeur, mais n'a de sens que par rapport à la section principale. Le manque d'indépendance se perçoit non seulement au *da capo* de l'*Allegretto*, mais encore dans la Coda écrite spécialement, dans la cadence finale où les relations harmoniques entre les deux tonalités sont clairement explicitées.

No 2 en sol majeur

Si le Rondo *Allegro comodo* de l'op. 14 no 1 regorge de surprises rythmiques et harmoniques, avec beaucoup de diversité dans la réexposition du thème principal, le pendant de cette sonate – op. 14 no 2, en sol majeur – est encore plus réputé pour ses subtilités rythmiques, comme on peut l'entendre dans la toute première figure de l'*Allegro*. Sans partition, il est impossible de dire exactement où sont les temps forts avant le milieu de la première phrase; et dès que Beethoven atteint une cadence, il tourne déjà son attention vers un nouveau thème avec une nouvelle caractéristique rythmique: la création d'un effet d'accélération par une réduction des valeurs des notes plutôt qu'un réel changement de tempo. L'*Andante*, un thème avec trois variations, est un exercice de syncopes et de contre-temps jusqu'à la dernière variation, qui présente une dernière exposition abrégée du thème avec sa propre

tournure – rythmique. La dernière sonate pour piano composée par Beethoven dans les années 1790 s'achève par un *Allegro assai* qui, même s'il s'intitule "Scherzo" et ne manque pas d'esprit, n'en constitue pas moins un autre finale en rondo; ici les ingéniosités rythmiques proviennent d'un thème conçu en hémiole: un motif d'une durée de deux croches, à 3 / 8.

© 2012 William Drabkin

Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

Pourquoi enregistrer encore les sonates de Beethoven aujourd'hui?

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

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

L'héritage discographique dont nous disposons aujourd'hui est aussi riche et varié que possible. Pourtant il y a parmi les grands beethoveniens du passé certains dont les interprétations continuent malgré le temps à nous parler et d'autres moins. Par exemple, les enregistrements de Schnabel et Gulda, bien que très différents, ont toujours été pour moi une grande source d'inspiration.

Au concert je me rappelle encore certaines véritables révélations musicales vécues pendant mes années d'études au Conservatoire. L'intensité (et les gestes!) de Richter dans l'op. 31 no 2 et no 3, la joie exubérante et communicative de Badura-Skoda électrisant le Premier Concerto et les contrastes dynamiques

extrêmes (les *sforzati*!) de Menahem Pressler du Beaux Arts Trio dans l'«Archiduc» sont restés gravés dans ma mémoire et m'ont aidé à mieux saisir le geste beethovénien.

Mais en plus de ces chocs nombreux et révélateurs, retrouver l'impulsion créatrice initiale du compositeur passe d'abord par une lecture du texte. Or ces sonates posent des interrogations: que faire, par exemple, des vingt-quatre *fortissimos* dans le seul premier mouvement de l'op. 7? Des seize points d'orgue et onze *pianissimos* du finale de l'op. 10 no 3? Et à commencer par la première note de la première sonate, doit-elle être jouée *staccato* alors qu'elle n'a pas de point?

En ce qui concerne les tempos, les commentaires de Czerny, avec leurs indications métronomiques systématiques, nous donnent une idée assez précise de comment ce disciple proche de Beethoven voyait la chose à différentes périodes de sa vie. Les instruments d'époques étaient certes moins puissants, et possédaient un clavier bien plus léger, que ceux d'aujourd'hui, deux facteurs qui peuvent peut-être expliquer les tempos parfois étonnamment rapides de Czerny. Mais pas seulement. Ce que ces tempos nous montrent c'est aussi cette virtuosité presque provocante chez ce jeune compositeur qui, dès ces premiers opus, exige de ses interprètes une maîtrise technique instrumentale de haut vol.

Est-il nécessaire d'attirer ici l'attention de nos lecteurs / auditeurs sur les dizaines d'heures de travail requises pour maîtriser ne serait-ce que les doubles tierces qui ouvrent la troisième sonate (op. 2 no 3)? Ou les arpèges incessants de la main gauche du *Prestissimo* de la première (op. 2 no 1)?

Ah! Ces mains gauches de Beethoven!! Quel travail demandent ces accompagnements dont pas une formule ne se répète! Comme si à chaque sonate, il s'était donné le but de trouver dans ce domaine normalement discret, quelque chose d'innovant.

Présenter ces sonates dans leur ordre chronologique est pour moi une évidence. Sans doute influencé par mon travail sur les sonates de Haydn et la problématique des doubles reprises, ce n'est qu'en écoutant celles de Beethoven dans leur ordre de composition que l'on peut se rendre compte du désir d'émancipation du compositeur par rapport à cette pratique. En effet, dès sa troisième sonate, en introduisant peu avant la fin du premier mouvement une surprenante modulation (à 8'10"), point culminant du morceau suivi d'une cadence virtuose, il «sape», pour ainsi dire, la seconde reprise car on ne pourrait bien sûr en aucun cas entendre deux fois cette cadence à grand effet. Dans d'autres sonates par contre (l'*Allegro vivace* de l'op. 2 no 2 et le

Presto de l'op. 10 no 2) les secondes reprises sont questionnables car Beethoven nous donne des indications qui pourraient paraître contradictoires: à savoir à la fois deux points à la double barre indiquant clairement de faire la reprise, mais également un point d'orgue signalant que c'est une fin. Dans ces deux cas j'ai opté pour la reprise.

C'est à mon ami Jeremy Hayes, grand érudit musical à la curiosité incessante, que je dois d'avoir attiré mon attention sur l'excellent travail de William Drabkin et les sketches de Beethoven de l'op. 10 no 1. Pour ceux d'entre vous qui sont curieux, comme je l'ai été, d'entendre cette sonate dans sa première mouture, vous pourrez en programmant les plages 1, 2, 11 et 12 du troisième disque compact écouter pour la première fois la version "longue" en quatre mouvements dont le *Prestissimo* est plus développé et à laquelle, finalement, Beethoven a renoncé. Grâce à cette reconstitution, nous pouvons ainsi "rentrer" un peu plus dans le cerveau de Beethoven, suivre ses choix et son processus compositionnel qui le conduiront dans ce cas précis à condenser et raccourcir sa géniale pensée musicale.

© 2012 Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam Bavouzet s'est affirmé depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et d'éblouissantes prestations en concert. Il travaille avec des chefs d'orchestre tels Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Yan Pascal Tortelier et Gianandrea Noseda. Au cours de la saison 2010 / 2011, il a également joué avec Vladimir Jurowski et le London Philharmonic Orchestra aux Proms de la BBC, fait ses débuts avec le New York Philharmonic au Festival de musique de Vail Valley, et effectué des tournées aux États-Unis et au Canada avec Daniele Gatti et l'Orchestre national de France

Au cours de la saison 2011 / 2012, il jouera à nouveau avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin sous la direction de Vladimir Ashkenazy et se produira avec l'Orchestre du Festival de Budapest sous la baguette d'Ivan Fischer, l'Orchestre national de Lyon sous la direction de Leonard Slatkin, l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise, le Boston Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, l'Orchestra

Sinfônica do Estado de São Paulo et bien d'autres encore.

En récital, il est très actif et joue régulièrement dans l'International Piano Series du Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, au Festival de la Roque d'Anthéron et dans le cadre de Piano aux Jacobins en France, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au Bozar de Bruxelles et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Jean-Efflam Bavouzet, qui enregistre exclusivement chez Chandos, a remporté de multiples récompenses pour son intégrale de la musique pour piano seul de Debussy; il a notamment été couronné par le *BBC Music Magazine* pour le volume 3 et par la revue *Gramophone* pour le volume 4. Le premier volume de cette nouvelle série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a été l'un des prestigieux "Chocs de l'année" 2010 du *Monde de la musique*. En outre, son récent

enregistrement des concertos pour piano de Bartók avec le BBC Philharmonic et celui des œuvres de Ravel et Debussy avec le BBC Symphony Orchestra ont tous deux reçu un accueil très favorable de la critique.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a été invité par Sir Georg Solti à faire ses débuts à l'Orchestre de Paris en 1995 et est généralement considéré comme la dernière découverte du maestro. Tout en jouant dans le monde entier, Bavouzet a récemment achevé une transcription pour deux pianos de *Jeux*, le poème dansé de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez. Il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne, ainsi que les Young Concert Artists Auditions de New York en 1986.

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

Also available



CHAN 10421

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1



Also available



CHAN 10443

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 2



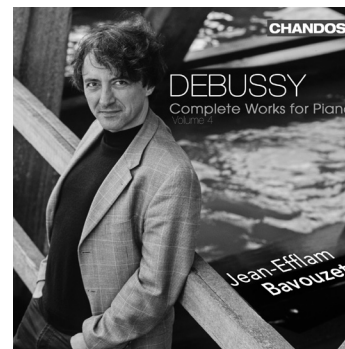
Also available



CHAN 10467

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 3
—

Also available



CHAN 10497

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 4
—

Also available

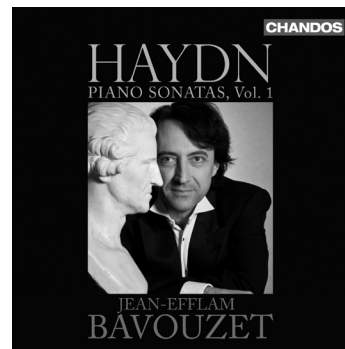


CHAN 10545

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 5



Also available

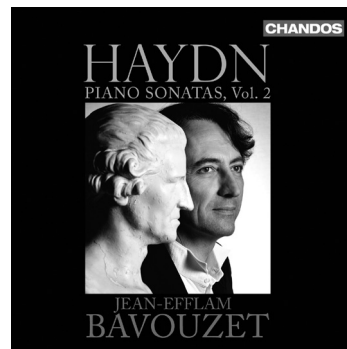


CHAN 10586

Haydn
Piano Sonatas, Volume 1



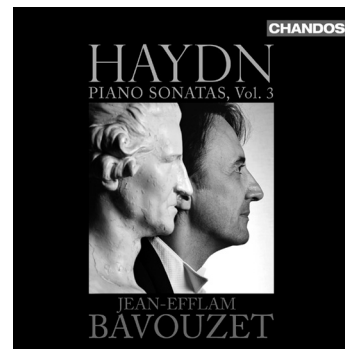
Also available



CHAN 10668

Haydn
Piano Sonatas, Volume 2
—

Also available



CHAN 10689

Haydn
Piano Sonatas, Volume 3
—

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

Steinway Model D (587462) concert grand piano hired from Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 28 – 30 October 2008 (Sonatas, Op. 2),
28 – 30 September 2010 (Sonatas, Opp. 7, 13, and 14), and 14 – 16 December 2011 (Sonatas, Op. 10)

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega

Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 1 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10720(3)

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10720(3)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)
PIANO SONATAS, VOLUME 1

COMPACT DISC ONE

1–4	SONATA, OP. 2 NO. 1	19:26
5–8	SONATA, OP. 2 NO. 2	25:22
9–12	SONATA, OP. 2 NO. 3	24:53
		TT 69:54

COMPACT DISC TWO

1–4	SONATA, OP. 7 'GRANDE SONATE'	28:30
5–7	SONATA, OP. 13 'GRANDE SONATE PATHÉTIQUE'	18:26
8–10	SONATA, OP. 14 NO. 1	13:19
11–13	SONATA, OP. 14 NO. 2	5:59
		TT 75:37

COMPACT DISC THREE

1–3	SONATA, OP. 10 NO. 1	17:47
4–6	SONATA, OP. 10 NO. 2	16:44
7–10	SONATA, OP. 10 NO. 3	23:56
11	PRESTO, WoO 52 (DISCARDED FROM OP. 10 NO. 1)	4:13
12	PRESTISSIMO (ORIGINAL FINALE OF OP. 10 NO. 1)	5:07
		TT 68:15

JEAN-EFFLAM
BAVOUZET
PIANO

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 1 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10720(3)

CHANDOS

BEETHOVEN

PIANO SONATAS

2

JEAN-EFFLAM BAVOUZET





Brunsvik version of a painting by Isidor Neugass (c. 1780 – after 1847) / AKG Images, London / Beethoven-Haus Bonn

Ludwig van Beethoven, 1806

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Piano Sonatas, Volume 2

COMPACT DISC ONE

Sonata, Op. 22 24:31

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

Dem Grafen Johann Georg von Browne gewidmet

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | Allegro con brio | 7:29 |
| [2] | Adagio con molta espressione | 7:27 |
| [3] | Minuetto – Minore – Minuetto D.C. senza replica | 3:27 |
| [4] | Rondo. Allegretto | 6:08 |

Sonata, Op. 26 ‘Grande Sonate’ 19:57

in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet

- | | | |
|-----|------------------------|------|
| [5] | Andante con Variazioni | |
| | [Andante –] | |
| | Variazione I – | |
| | Variazione II – | |
| | Variazione III – | |
| | Variazione IV – | |
| | Variazione V | 8:23 |

[6]	Scherzo. La prima parte senza ripetizione. Allegro molto – Trio – Scherzo D.C. senza ripetizione	2:57
[7]	Marcia funebre sulla morte d'un Eroe	5:37
[8]	Allegro	2:54
	Sonata quasi una fantasia, Op. 27 No. 1	15:50
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur Der Fürstin Josephine von Liechtenstein gewidmet	
[9]	Andante – Allegro – Tempo I –	4:52
[10]	Allegro molto e vivace –	2:09
[11]	Adagio con espressione –	3:03
[12]	Allegro vivace – Tempo I – Presto	5:43
	Sonata quasi una fantasia, Op. 27 No. 2 'Moonlight'	15:54
	in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur Der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet	
[13]	Adagio sostenuto. Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino –	5:46
[14]	Allegretto. La prima parte solamente una volta – Trio – Allegretto D.C.	2:34
[15]	Presto agitato – Adagio – Tempo I	7:33
		TT 76:10

COMPACT DISC TWO

	Sonata, Op. 31 No. 1	23:24
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
1	Allegro vivace	6:39
2	Adagio grazioso	9:59
3	Rondo. Allegretto – Adagio – Tempo I – Adagio – Presto	6:46
	 Sonata, Op. 31 No. 2 ‘Tempest’	 23:06
	in D minor • in d-Moll • en ré mineur	
4	Largo – Allegro – Adagio – Largo – Allegro – Largo – Allegro – Largo – Allegro – Adagio – Largo – Allegro	8:27
5	Adagio	7:50
6	Allegretto	6:47
	 Sonata, Op. 31 No. 3	 22:35
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
7	Allegro	8:12
8	Scherzo. Allegretto vivace	5:22
9	Menuetto. Moderato e grazioso – Trio – Coda	4:27
10	Presto con fuoco	4:32
		TT 69:07

COMPACT DISC THREE

Sonata, Op. 28 'Pastoral'

24:33

in D major • in D-Dur • en ré majeur

Joseph Edlem von Sonnenfels gewidmet

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro – Adagio – Tempo I | 10:30 |
| 2 | Andante | 6:16 |
| 3 | Scherzo. Allegro vivace – Trio. La seconda parte una volta – Scherzo D.C. | 2:28 |
| 4 | Rondo. Allegro ma non troppo – Più Allegro quasi Presto | 5:18 |

Sonata, Op. 49 No. 1 'Sonate facile'

7:33

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

- | | | |
|---|----------------|------|
| 5 | Andante | 4:00 |
| 6 | Rondo. Allegro | 3:31 |

Sonata, Op. 49 No. 2 'Sonate facile'

7:51

in G major • in G-Dur • en sol majeur

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 7 | Allegro, ma non troppo | 4:22 |
| 8 | Tempo di Menuetto | 3:27 |

	Sonata, Op. 53 'Waldstein'	24:06
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
	Dem Grafen Ferdinand von Waldstein gewidmet	
9	Allegro con brio	10:27
10	Introduzione. Adagio molto –	3:38
11	Rondo. Allegretto moderato – Prestissimo	10:00
12	Andante, WoO 57 'Andante favori'	8:16
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
	Andante grazioso con moto	
		TT 72:22

Jean-Efflam Bavouzet piano

Jean-Efflam Bavouzet
at his home in Paris

© Benjamin Eakovega



Beethoven: Piano Sonatas, Volume 2

Sonata in B flat major, Op. 22 (1800, published 1802), dedicated to Count Johann Georg von Browne

The twentieth-century British music theorist Donald Tovey chose the first movement of the Sonata in B flat major, Op. 22 to exemplify the early period of Beethoven at its best, noting that the composer himself was particularly proud of what he achieved here: 'Die Sonate hat sich gewaschen,' Beethoven had proclaimed to his publishers.¹ And while none of its themes is as memorable as that of the slow movement of the *Pathétique* (Op. 13) or as striking as the opening of the near-contemporary 'Moonlight' (Op. 27 No. 2), the composer is able to develop his material logically and imaginatively, sustaining interest throughout without confounding our

expectations. In the opening *Allegro con brio*, there is no letup in Beethoven's inventiveness from the opening bars until the end of the development section, where a brief pause allows the listeners to catch their breath.

The *Adagio con molta espressione*, set in the unusual metre of 9 / 8 (which Beethoven would use again two years later, in Op. 31 No. 1), is remarkable for the way in which unusual harmonies are created from the appoggiatura of the principal motive, particularly at the beginning of the development section where entire chords are the result of multiple appoggiaturas. (The sound of a D flat dominant seventh over a G pedal is followed by an even more extraordinary E dominant seventh over the same pedal note; both sonorities are merely embellishments of the dominant of C.)

The techniques employed in the last two movements are more conservative. The lyrical theme of the *Minuetto* acts as a foil to the vigorously running semiquavers in the bass line of the trio section. The *Allegretto* finale recalls the halcyon mood of its antecedents,

¹ Literally, 'The sonata has washed itself'. Beethoven is probably alluding to the common expression, 'mit allen Wassern gewaschen sein', by which he would be implying that the new sonata shows the depth of his experience and his mastery of every 'trick of his trade'. He is thus warning his publishers of the complexity of the work, which may at first be hard to perform and difficult to understand.

in Op. 2 No. 2 and Op. 7; the word *grazioso* is not part of the tempo indication, but it is implied by the character of the themes.

Sonata in A flat major, Op. 26 (1800–01, published 1802), dedicated to Prince Carl von Lichnowsky

Although his next three sonatas fall within what is generally reckoned as his early period, they show the thirty-year-old Beethoven attempting to change the external shape of the sonata without abandoning the basic classical principles of thematic development and harmony-defined form.

Op. 26 is a four-movement sonata, and all four movements are substantial enough for the piece to earn the title *Grande Sonate* under which it was published. Yet the mood established at the beginning forecasts something different. Instead of assigning the bulk of musical development or innovation to the first or first two movements (as, for instance, in the *Pathétique*), which would have given it the front-heavy quality normally associated with late eighteenth-century music, Beethoven deliberately relaxes at the outset, with a quiet theme and variations which has an even quieter ending. In its peaceful-to-brilliant trajectory, Op. 26 anticipates the late sonatas, Op. 101, Op. 102 No. 1 (for cello),

and especially Op. 110 with which it shares the key of A flat major.

The Scherzo has close links with its counterpart in the 'Moonlight'. Both begin off the tonic, thus providing harmonic interest from the outset and promoting continuity of phrase structure. It is also notable that, in this sonata, the scherzo is placed, uncharacteristically, before the slow movement; in this way, the finale assumes greater importance as a 'stand-alone' fast movement following the funeral march.

The setting of the *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* in the tonic minor is enough to give this movement a particularly dark quality; this is heightened by a harmonic sequence ascending in minor thirds, thus from A flat to C flat to E double-flat. (To make the music readable, Beethoven respells C flat as B and E double-flat as D, respectively.) The brief *maggiore* middle section incorporates an unusual programmatic effect: the tremolos represent the drum-rolls that would have been performed in a military funeral procession, and the subsequent chords portray the volley of shots fired over the hero's coffin. (In his 1815 orchestral arrangement of this movement, Beethoven appropriately makes the wind instruments and timpani stand out.)

The *Allegro* is based on a theme that could be taken for a finger exercise; this becomes the basis of brilliant, unrelenting counterpoint and thematic development. It is a far cry from the leisurely rondos of the previous sonatas, and looks ahead to the *moto perpetuo* finales of the Sonatas, Op. 54 and Op. 57, and the Fourth Symphony.

Two Sonatas ‘quasi una fantasia’, Op. 27 (1801, published 1802), dedicated to Princess Josephine of Liechtenstein and Countess Giulietta Guicciardi, respectively
No. 1 in E flat major

Of all the early sonatas, Op. 27 No. 1 has the most unusual design: it is more a *fantasia quasi una sonata* than a *sonata quasi una fantasia*. Apart from its scherzo and trio, which are cast in traditional bipartite forms, nothing here corresponds to a ‘movement’ in the conventional eighteenth-century understanding of the term. The opening *Andante* is cast as an A – B – A – C – A rondo, but the C-section is in a different tempo, and metre, and it is tonally remote from the home key of E flat. The form of the finale is still more unusual. It starts with an *Adagio con espressione* in the subdominant key of A flat, i.e. as if it were the sonata’s slow movement, but this is merely the introduction to the

Allegro vivace in the home key. And there is another surprise yet to come: shortly before the movement ends, Beethoven recalls the *Adagio*, now marked simply ‘Tempo I’, this time in the ‘correct’ key of E flat.

Op. 27 No. 1 offers an early and unusual example of what is sometimes called ‘progressive tonality’: the middle section of one movement provides the starting-point for the next. Thus the internal C major in the first movement prepares C minor in the second; and the A flat major of the trio anticipates the tonality at the start of the *Adagio*:

I

Andante – Allegro – Andante
 E flat C E flat

II

Allegro molto e vivace
 C minor – A flat – C minor

III

Adagio con espressione – Allegro vivace
 A flat E flat

No. 2 in C sharp minor ‘Moonlight’

The first movement of the ‘Moonlight’ – the sonata acquired its nickname in 1832, when the poet and critic Ludwig Rellstab recalled

the music during a moonlit night over Lake Lucerne – is far freer in form than anything Beethoven had previously included in a sonata; yet the more famous of his two sonatas *quasi una fantasia* also conforms more closely to traditional overall sonata design. Its three movements are distinct – though the performer is instructed to play these without a break – and in the same key (C sharp / D flat). What makes this sonata ‘like’ (or ‘almost’) a fantasia has less to do with overall formal structure than with the absence of contrast within each of its constituent parts. The *Adagio sostenuto* unfolds more like a prelude from the baroque era than a sonata movement, even though its tonal structure has a good deal in common with sonata form; the emphasis on triplet figuration suggests as much, the occasional appearance of a melodic idea contributing to the character (if not the design) of a chorale prelude. The *Allegretto* is also atypical of Beethoven’s minuet-scherzo combinations in that essentially the same mood prevails in both parts. The final *Presto agitato* is in sonata form; but here, too, the emphasis is on continuity rather than contrast; only in a couple of bars of octave texture – near the end, and marked *Adagio* – do listeners have a moment to reflect on what has gone before,

perhaps to recall the stillness of the opening bars of the sonata.

Sonata in D major, Op. 28 ‘Pastoral’ (1801, published 1802), dedicated to Joseph Edler von Sonnenfels

With its clear, spacious four-movement design and its placement of most of the musical development nearer the beginning, the Sonata in D major, Op. 28 evokes – almost for the last time – the world of Beethoven’s *grandes sonates* of the 1790s. It has its counterpart among the orchestral works in the Second Symphony, which Beethoven would compose a year later and in the same key; one also thinks of the composer’s Violin Concerto (1806), likewise in D major and set in motion by those same repetitions of low D. Indeed, what distinguishes Op. 28 is an almost total lack of aggression. A few passages are marked *forte*, but these are of limited duration; and it is not until the middle of the finale that a *fortissimo* appears in the score. The sonata acquired its nickname from the title *Sonate pastorale*, which was used when the sonata was published by Crazz of Hamburg, in 1838; though this cannot be traced back to Beethoven, it well captures the overall character of the piece.

There is an almost mock-serious element in the central *Andante*, a counterpart to the near-contemporary *Marcia funebre* from Op. 26. Its jaunty bass line in the main sections and chirpy triplets in the 'trio' return at the end of the movement, in minor, as if to insist that they, too, are capable of being taken seriously.

The main theme of the Scherzo comprises four F sharps, descending in octaves without accompaniment. This is unremarkable in itself, as the note is quickly explained as the third of a D major chord. But at the *da capo* following a trio section in B minor, they provide a moment of harmonic uncertainty, as F sharp is now heard as the fifth of that key. (One wonders whether Beethoven may have been paying tribute to Haydn, who exploits a similar opposition of B minor and D major in two of his string quartets.)

The Rondo finale, like many others from the period, has an amiable momentum that is gently interrupted each time the main theme returns. This movement is Beethoven's first piano sonata finale marked by an accelerated final page; its *Più Allegro quasi Presto* anticipates the even more virtuosic coda of the 'Waldstein' and 'Appassionata' sonatas that lay some years in the future.

Three Sonatas, Op. 31 (composed 1801 – 02, first published as a set in 1804)

No. 1 in G major

The publication history of Op. 31 is somewhat unusual. The first two sonatas were first issued together as the fifth volume of the *Répertoire des Clavecinistes* of the Zürich publishing house of Hans Georg Nägeli, in April 1803. A year later, Nägeli brought out two more sonatas by Beethoven to form the eleventh volume in the series: Op. 31 No. 3, and a reprint of the *Pathétique*. These editions were so riddled with errors – Nägeli actually took the liberty of adding several bars of music to the first sonata – that Beethoven approached the Bonn publisher Nikolaus Simrock, with the help of his pupil Ferdinand Ries, to prepare a new edition of the sonatas; Simrock's 'very correct edition' of the first two sonatas appeared before the end of 1803; No. 3 was included in Simrock's edition of Op. 31 in the following year.

Apart from its unusual tonal scheme – its second subject begins in the remote key of B major instead of the usual dominant – the main interest in the *Allegro vivace* of the first sonata of the set lies in the nervous rhythms of its opening theme. Working out this idea reaches a climax at the end of the development, where the opposition of

on-the-beat and just-off-the-beat chords is transformed into the opposition of a full chord and a single note. The *Adagio grazioso*, with its stately 9/8 metre and regular phrase structure, recalls Beethoven's early slow movements; its most dramatic passage is withheld until after the reprise of the main theme, so that what begins life as a small ternary form turns into something more like a five-part rondo. The finale begins life as a leisurely *Allegretto*, but the closing *Presto* seems to brush aside what has preceded it – a technique that Beethoven borrowed from Op. 28 and would exploit more fully in the 'Waldstein' Sonata.

No. 2 in D minor 'Tempest'

It is often said that minor keys offered classical composers much greater scope for emotional expression and that, in a given opus, the work written in a minor key usually stands out from the others. Nowhere does this generalisation seem more applicable than to the Violin Sonatas, Op. 30 and their contemporary Piano Sonatas, Op. 31. Integrating new harmonic and formal ideas in the first movement of No. 2 in D minor (the nickname 'Tempest' derives from Beethoven's notoriously unreliable chronicler Anton Schindler), Beethoven takes a leap forward

in sonata style: as has often been noted, the opening idea, comprising a slow first-inversion arpeggio and rapid continuation in quavers, is not quite an introduction, and not yet a first theme either; but the first arrival in the home key has taken the form well past the point where such a theme might be found. As in the case of the earlier *Pathétique* Sonata, and several string quartets that lay in the future, these slow and fast ideas are developed together throughout the first movement: in the recapitulation, for instance, the arpeggio sets up a passage of intense vocal expressivity. By comparison with this extraordinary movement, which has claimed the lion's share of attention given to the sonata, the ensuing *Adagio* and *Allegretto* are laid out along more conventional lines, perhaps to illustrate that movements in sonata form (without and with a development section, respectively) do not always defy the conventions of the day.

No. 3 in E flat major

The last of the Op. 31 set is Beethoven's only four-movement work without a slow movement. In the *Allegretto vivace* which occupies second position, interest is focused on texture and articulation rather than on thematic contrast. The *Menuetto*, which may be based on a discarded 'Eroica' variation,

puts distance between this mercurial Scherzo and the even more vivacious final *Presto con fuoco*.

Although Beethoven himself spoke of the Op. 31 sonatas, along with the variation sets for piano dating from this period, as representing the start of a 'new way' of composing, they are now generally viewed more as occupying a transitional role in his development as a composer than marking the start of a new creative period. The quirkiness or profundity of individual movements aside, this set marks the end of Beethoven's composition of piano sonatas in groups of three for nearly twenty years. What follows after 1802 is a succession of individual works – some in three movements, many in only two, and just one clearly designed as a four-movement *grande sonate* – from which it will no longer be possible to define the genre in a normative way.

Two Sonatas, Op. 49 (No. 1 composed c. 1797, No. 2 composed 1795–96, set published 1805)

No. 1 in G minor

In many respects, the two slender Op. 49 sonatas stand apart from the rest of the sonatas by Beethoven. It is possible that he regarded them at one time as discarded works, as he recycled the minuet from No. 2 in his

Septet, Op. 20 (1800). They are short, and not difficult to learn (they are designated as *Sonates faciles* in the first edition), and may have served as teaching pieces for Beethoven's pupils in the late 1790s. Moreover, the sonatas are the only works in the canon to have been first published many years after their composition.

The first movement of No. 1 has a number of features associated with the music of Haydn: a string-quartet-like opening texture, a brief modulation to the relative key, and the use of variants of the initial rhythmic figure in subsequent themes. The unison writing at the start of the development may be a further tribute by Beethoven to his former teacher.

No. 2 in G major

By contrast, the second sonata suggests the influence of Mozart in its reliance upon the right hand for the melody, the left hand for the accompaniment. In the layout of its form, the first movement has often been compared to the well-known Sonatina in C major, KV 545, which Mozart wrote 'for beginners' in 1788, though the work did not appear in print until 1805.

Each of these two-movement sonatas ends with a rondo in G major. For No. 1 Beethoven chose a highly unusual route for modulating

to the second subject, and an unusual point of arrival (B flat major): it is as if he were writing a movement that was simultaneously in G major and G minor. The harmonic plan of the second finale is altogether more straightforward:

A-section	B-section	first reprise of A
G major	modulation to D	G major
C-section	second reprise of A	
C major	G major	

But it is too short: the C-section merely comprises a pair of eight-bar phrases and a two-bar turnaround to G, where one would normally expect a considerably expanded episode and a lengthy transition back to the home key.

Sonata in C major, Op. 53 ‘Waldstein’ (1803 – 04, published 1805), dedicated to Count Ferdinand von Waldstein

Like the *Eroica* among the symphonies and the first ‘Razumovsky’ among the string quartets of Beethoven, the ‘Waldstein’ may be said to mark the inauguration of his middle period in the composition of piano sonatas: his ‘crossing the Rubicon’, in Tovey’s words. The composer’s conception of sonata form has

now grown substantially larger: the second group of themes is generously provided for, and each theme is developed extensively within the exposition; the development section unfolds in two broad phases, each marked with distinctly different treatments of the thematic material; and the coda is extended to accommodate new development, rather than merely reinforce the home key. And Beethoven’s first thoughts were to repeat each of the two halves of the opening *Allegro con brio* – exposition, development plus recapitulation; at a late stage, he deleted the second pair of repeat signs.

Much has been made of the unusual tonal plan of the exposition: the arrival in the remote key of E major is even underscored thematically: when a chorale initiates the second group of themes, we have reached a truly different world from the wrist exercise with which the sonata had opened. And it is this enormous contrast which gives rise to the expansions in form just described; in this respect, the ‘Waldstein’ differs from its more light-hearted tonal cousin, Op. 31 No. 1.

Originally, Beethoven planned a lengthy, formalised slow movement for the ‘Waldstein’, but he removed it at a very late stage (see below) and replaced it with a terse, harmonically probing *Adagio molto*.

This 'Introduction', as Beethoven titled it, is unprecedented in the literature – Beethoven may be imagining a piano-sonata equivalent to two moments in the music of Mozart: the famous opening of the 'Dissonance' Quartet, or the introduction to the finale of the Quintet in G minor (he knew both these works well). The ensuing *Allegretto moderato* is a work no less original than its preparation: instead of relying on tonal contrast, Beethoven shapes the work mainly on the basis of texture and pattern, almost blurring the distinction between rondo and variations. (Again, the *Eroica* comes to mind, on account of its hybrid form.) Uncannily, he is able to make extraordinarily beautiful transitions back to the home key without really ever leaving it.

Andante in F major, WoO 57 'Andante favori' (1803–04, published 1805)

The *Andante* in F was originally conceived as the slow movement of the 'Waldstein' Sonata. As Beethoven's pupil Ferdinand Ries reported,

A friend of his suggested to Beethoven that the sonata was too long, for which he was most sternly rebuked. When he was alone, calmer reflection soon convinced my teacher of the correctness of the remark. He then

published the grand Andante in F, in $\frac{3}{4}$ metre, on its own and later composed the interesting introduction to the rondo, which we now find there.

The autograph manuscript of the Sonata corroborates Ries's story: a heavily corrected score of the *Introduzione* now occupies the place where a slow movement had once stood.

A thoroughly charming piece in its own right, the *Andante* was published in the autumn of 1805 and quickly became one of Beethoven's most popular works; and when it was republished two years later, in 1807, it acquired the title *Andante favori*. It is similar in design to Beethoven's other middle-movement rondos of the period, in that its theme undergoes ever more elaborate embellishment each time it reappears: one thinks of the slow movements of the near-contemporary 'Kreutzer' Sonata, and also of the Fifth Symphony. It is not an easy piece to perform, as it contains many passages in octaves and some rapid figuration; the piece that took its place is technically easier but musically much more searching, and it provides the ideal backdrop to the ray of light that seems to shine out at the start of the sonata's finale.

There is one point at which the *Andante* intersects with the piece that took its place:

towards the end, there is a six-fold repetition of F (in 1803, the lowest note on Beethoven's piano) reinforced in octaves, which slides up to G flat to initiate the rondo's single moment of darkness. This same octave F initiates the *Introduzione*, though here – with a greater sense of mystery – it moves not up but down by a semitone. It is as if the opposing choices of slow movement (cheerful self-contained rondo versus brooding open-ended introduction) were played out at the level of a single move in the bass line.

© 2014 William Drabkin

Performer's note

Why these days record the sonatas by Beethoven yet again?

Ten years ago or so I would doubtless have replied that perhaps it is not necessary to add, to what is an already ample list of complete recordings, another interpretation which, even presuming that it would not pass entirely unnoticed, could not avoid being compared with numerous accounts given by the great pianists of the past. And then, pursuing this line of thought to its logical conclusion, I forced myself to imagine a world, ultimately absurd, in which no pianist would be able to claim a right to commit this music to disc,

because everything would have already been said about it, and in every possible way. So these days I would no longer pose the question in quite the same way. Rather, is it not rightly of interest to examine how our views of a particular body of work have evolved across time? Would it not be more enriching to bear active witness to this evolution? And if Beethoven's music is still alive within us and continues to inspire and inform us about how we relate with the world, is it not absolutely crucial that we should be alert to its enduring vitality and modernity? And why should music lovers be denied the opportunity to associate the new insights of living musicians with this immortal repertoire?

The discographical history at our disposal these days is as rich and varied as it could possibly be. And thus, despite their age, there are some among the great Beethovenians of the past, whose performances continue to speak eloquently to us, and others whose readings seem less relevant today. The recordings of Schnabel and Gulda, although very different, have for example been a constant source of deep inspiration for me.

In concert, I still remember certain genuine musical revelations gleaned during my student days at the Conservatoire. The intensity (and the gestures!) of Richter

in Op. 31 Nos 2 and 3, the exuberant and infectious joyfulness of Badura-Skoda as he electrified the First Concerto, and the extreme dynamic contrasts (those *sforzati!*) of Menahem Pressler of the Beaux Arts Trio in the 'Archduke' remain engraved in my memory and helped me better to understand the Beethovenian spirit.

But in addition to these numerous revelatory moments, the discovery of the fundamental creative impulses of the composer comes about in the first place from a reading of the musical text. And these sonatas present us with some intriguing questions. What does one do, for example, with the seven *crescendi*, each followed by a *piano subito*, in the single theme of the finale of Op. 26? With the last note, marked *staccato*, of the motive repeated throughout the finale of Op. 31 No. 2? Or with the pedal markings in the finale of Op. 53, which blend all the harmonies?

As far as the tempos are concerned, the annotations of Czerny, with their carefully applied metronome indications, give us a quite accurate idea of how this close disciple of Beethoven viewed this point at different times of his life. The instruments of the day were certainly less powerful and their keyboards much lighter in touch than

those of today, two factors which perhaps explain Czerny's sometimes astonishingly rapid tempos. But not only that. What these indications also show us is the almost outrageous virtuosity of this young composer, who right from his first works demanded from his interpreters a mastery of instrumental technique that was of the highest order.

Should it be necessary here to draw the attention of readers and listeners to the endless hours of work needed to master simply the octave *glissandi* in the coda of Op. 53? A coda, furthermore, in which it is notable that Beethoven, who used a triple *piano* indication no more than half a dozen times in the entire corpus of his sonatas, employs the marking twice in these final pages. As if to remind those pianists preoccupied with impressing their public with their power in this monumental sonata that they must also find yet greater contrasts within gentler, softer passages.

To offer these sonatas in their chronological order is for me self-evidently appropriate. Probably influenced by my work on Haydn's sonatas and the questions surrounding the repetition of both halves of movements, I believe that it is not until we listen to the sonatas by Beethoven in

their order of composition that we come to appreciate how the composer's desire for artistic freedom questioned that practice. And we already notice that in this group of eleven sonatas not one of them still adheres to this form.

© 2014 **Jean-Efflam Bavouzet**
Translation: Stephen Pettitt

The multi-award-winning recordings and dazzling concert performances of **Jean-Efflam Bavouzet** have long established him as one of the most outstanding pianists of his generation. Named Artist of the Year at the 2012 ICMA, he has worked with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda, and Louis Langrée. In recent years, he has performed a number of times at the BBC Proms and also at the Mostly Mozart Festival in New York. He works regularly with orchestras such as the San Francisco Symphony, Orchestre symphonique de Montréal, Sydney Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC

Philharmonic, and Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. Recently he has also collaborated with the Boston Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra, New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and Orchestre national de France.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine

Classica. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne and in 1987 made his American debut, through Young Concert Artists, in

New York. As well as performing worldwide, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez.

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



Jean-Efflam Bavouzet
at his home in Paris

© Benjamin Falovega

Beethoven: Klaviersonaten, Teil 2

Sonate in B-Dur op. 22 (1800, veröffentlicht 1802), Graf Johann Georg von Browne gewidmet

Zur Veranschaulichung der Errungenschaften von Beethovens früher Schaffensphase wählte der im zwanzigsten Jahrhundert wirkende britische Musiktheoretiker Donald Tovey den ersten Satz der Sonate in B-Dur op. 22, wobei er bemerkte, dass der Komponist selbst auf das hier Geleistete besonders stolz war: "Die Sonate hat sich gewaschen" (d.h. sie hat es in sich), hatte Beethoven seinen Verlegern gegenüber geäußert. Und während keines ihrer Themen so eingängig ist wie das des langsamen Satzes der *Pathétique* (op. 13) oder so überraschend wie der Beginn der etwa zur gleichen Zeit entstandenen "Mondscheinsonate" (op. 27 Nr. 2), gelingt es dem Komponisten, sein musikalisches Material logisch und phantasievoll zu entwickeln und unser Interesse dauerhaft zu fesseln, ohne unsere Erwartungen in die Irre zu leiten. Im zu Beginn stehenden *Allegro con brio* lässt Beethovens Erfindungsgabe von den ersten Takten bis zum Ende der

Durchführung nicht auch nur für einen einzigen Augenblick nach; erst dann erlaubt eine kurze Pause den Zuhörern, Atem zu schöpfen.

Das *Adagio con molta espressione* weist die ungewöhnliche Taktart 9/8 auf (die Beethoven zwei Jahre später erneut in op. 31 Nr. 1 verwenden sollte) und ist bemerkenswert für die Art und Weise, auf die hier aus dem Vorhalt des Hauptmotivs ungewöhnliche Harmonien entwickelt werden, besonders zu Beginn der Durchführung, wo ganze Akkorde aus mehrfachen Vorhalten resultieren. (Auf einen Dominantseptakkord auf Des über einem Orgelpunkt auf G folgt ein noch ungewöhnlicherer Dominantseptakkord auf E über demselben Orgelpunkt, wobei beide Klänge lediglich Ausschmückungen der Dominante von C sind.)

Die in den beiden letzten Sätzen verwendeten Techniken sind konservativer. Das lyrische Thema des *Minuetto* kontrastiert die lebhaften Sechzehntelläufe in der Basslinie des Trioabschnitts. Das

abschließende *Allegretto* ruft die heitere Stimmung seiner Vorläufer in op. 2 Nr. 2 und op. 7 in Erinnerung; das Wort *grazioso* ist nicht Teil der Tempoanweisung, vielmehr wird es durch den Charakter der Themen impliziert.

Sonate in As-Dur op. 26 (1800/01, veröffentlicht 1802), Fürst Carl von Lichnowsky gewidmet

Obwohl seine nächsten drei Sonaten ebenfalls allgemein der frühen Periode Beethovens zugerechnet werden, zeigen sie den dreißigjährigen Komponisten bei dem Versuch, die äußere Form der Sonate zu verändern, ohne die zugrunde liegenden klassischen Prinzipien der thematischen Entwicklung und harmoniebegründeten Form aufzugeben.

Op. 26 besteht aus vier Sätzen, die alle so gewichtig sind, dass der Titel *Grande Sonate*, unter dem das Werk veröffentlicht wurde, durchaus angemessen ist. Die zu Beginn des Stücks etablierte Stimmung erweckt allerdings andere Erwartungen. Anstatt das Hauptgewicht der musikalischen Entwicklung oder Innovation dem ersten oder den ersten beiden Sätzen zuzuweisen (wie zum Beispiel in der *Pathétique*), was dem Stück die gewöhnlich mit dem späten

achtzehnten Jahrhundert assoziierte typische kopflastige Qualität verliehen hätte, lässt Beethoven die Komposition ausgesprochen entspannt beginnen, mit einem ruhigen Thema mit Variationen, die noch ruhiger ausklingen. Mit seiner Entwicklung von friedlich nach brillant nimmt op. 26 die späten Sonaten op. 101, op. 102 Nr. 1 (für Cello) und besonders op. 110 vorweg, mit dem es die Tonart As-Dur gemein hat.

Das Scherzo weist enge Parallelen mit seinem Gegenstück in der „Mondscheinsonate“ auf. Beide beginnen nicht in der Tonika; damit wecken sie gleich zu Beginn das Interesse des Zuhörers an den harmonischen Entwicklungen und gewährleisten die Kontinuität der Phrasenstruktur. Auffällig ist auch, dass das Scherzo in dieser Sonate vor dem langsamen Satz steht; damit fällt dem Finale als separat stehendem schnellem Satz nach dem Trauermarsch größeres Gewicht zu.

Schon die Wahl der Moll-Tonika verleiht der *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* eine besonders düstere Qualität; diese wird noch verstärkt durch eine harmonische Sequenz in aufsteigenden kleinen Terzen, also von As über Ces nach Eses. (Um die Musik lesbar zu machen, notiert Beethoven Ces als H und Eses als D.) Der knappe *maggiore*

Mittelteil enthält einen ungewöhnlichen programmatischen Effekt: Die Tremoli repräsentieren die Trommelwirbel, die in einer militärischen Trauerprozession zu hören gewesen wären, und die anschließenden Akkorde stehen für die Gewehrsalven, die man über dem Sarg des Helden abgefeuert hätte. (In seiner 1815 entstandenen Orchesterbearbeitung dieses Satzes hob Beethoven entsprechend die Bläser und Pauken besonders hervor.)

Das *Allegro* basiert auf einem Thema, das man für eine Fingerübung halten könnte; dieses dient als Grundlage für brillante kontinuierliche kontrapunktische und thematische Entwicklungen. Dies ist ein großer Unterschied zu den gemächlichen Rondos der vorhergehenden Sonaten und verweist zugleich bereits auf die *moto perpetuo* Finalsätze der Sonaten op. 54 und op. 57 sowie der Vierten Sinfonie.

**Zwei Sonaten “quasi una fantasia”
op. 27 (1801, veröffentlicht 1802), mit
Widmungen an Fürstin Josephine von
Liechtenstein und Gräfin Giulietta
Guicciardi**

Nr. 1 in Es-Dur

Von allen frühen Sonaten hat op. 27 Nr. 1 die ungewöhnlichste Form – eigentlich handelt

es sich eher um eine *fantasia quasi una sonata* als um eine *sonata quasi una fantasia*. Abgesehen von dem Scherzo und Trio, die in der traditionellen zweiteiligen Form stehen, korrespondiert hier nichts mit einem “Satz” in der konventionellen Begriffsdefinition des achtzehnten Jahrhunderts. Das zu Beginn stehende *Andante* folgt der Form eines Rondos mit dem Schema A – B – A – C – A; allerdings steht der C-Abschnitt in einem anderen Tempo und einer anderen Taktart und entfernt sich auch in der Tonart sehr weit von der Grundtonart Es-Dur. Noch ungewöhnlicher ist die Form des Schlusssatzes. Dieser beginnt mit einem *Adagio con espressione* in der Subdominante As-Dur, als handele es sich hier um den langsamen Satz der Sonate; tatsächlich aber ist dies lediglich die Einleitung zum *Allegro vivace* in der Grundtonart. Und es findet sich noch eine weitere Überraschung: Kurz bevor der Satz endet, ruft Beethoven uns noch einmal das *Adagio* in Erinnerung, das nun einfach die Bezeichnung “Tempo I” trägt und in der “korrekten” Tonart Es-Dur steht.

Op. 27 Nr. 1 ist ein frühes und ungewöhnliches Beispiel für das, was gelegentlich “progressive Tonalität” genannt wird: Der Mittelteil des einen Satzes liefert den Beginn des nächsten. Auf diese Weise

bereitet das interne C-Dur des ersten Satzes das c-Moll des zweiten vor; und das As-Dur des Trios nimmt die Tonart vom Beginn des *Adagio* vorweg:

I

Andante – Allegro – Andante

Es-Dur C-Dur Es-Dur

II

Allegro molto e vivace

c-Moll – As-Dur – c-Moll

III

Adagio con espressione – Allegro vivace

As-Dur Es-Dur

Nr. 2 in cis-Moll, “Mondscheinsonate”

Der erste Satz der “Mondscheinsonate” – das Werk erwarb diesen Beinamen im Jahre 1832, als der Dichter und Kritiker Ludwig Rellstab sich die Musik in einer mond hellen Nacht am Vierwaldstätter See ins Gedächtnis rief – ist aus formaler Sicht wesentlich freier als alles, was Beethoven bis dahin in dieser Gattung geschaffen hatte; andererseits aber entspricht diese berühmtere seiner beiden Sonaten *quasi una fantasia* insgesamt viel eher der traditionellen Anlage einer Sonate. Die drei Sätze des Werks heben sich deutlich

voneinander ab – auch wenn der Spieler angewiesen ist, sie ohne Unterbrechung aufzuführen – und stehen in derselben Tonart (Cis / Des). Was diese Sonate einer Fantasie ähneln (oder fast entsprechen) lässt, hat weniger mit ihrer formalen Gesamtstruktur zu tun als mit dem Mangel an Kontrasten innerhalb ihrer einzelnen Bestandteile. Das *Adagio sostenuto* entfaltet sich eher in der Art eines Präludiums aus der Barockzeit als wie ein Sonatensatz, auch wenn seine tonale Struktur vieles mit der Sonatenform gemein hat; dies wird durch die Betonung der Triolenfiguration suggeriert, wobei das gelegentliche Auftauchen eines Melodiegedankens zum Charakter (wenn nicht der Anlage) eines Choralvorspiels beiträgt. Auch das *Allegretto* ist untypisch für Beethovens Menuett-Scherzo-Kombinationen, da in beiden Teilen im Wesentlichen dieselbe Stimmung vorherrscht. Das abschließende *Presto agitato* steht in Sonatenform; doch auch hier wird eher die Kontinuität betont als der Gegensatz. Lediglich in zwei Takten mit leeren Oktaven – gegen Ende des Satzes und als *Adagio* bezeichnet – haben die Zuhörer einen Augenblick der Muße, um das bisher Gehörte zu reflektieren und sich vielleicht die ruhige Stimmung der Anfangstakte der Sonate ins Gedächtnis zu rufen.

Sonate in D-Dur op. 28, "Pastorale" (1801, veröffentlicht 1802), Joseph Edler von Sonnenfels gewidmet

Mit ihrer großzügigen viersätzigen Anlage und dem Schwerpunkt der musikalischen Entwicklung auf dem ersten Teil des Werks erinnert die Sonate in D-Dur op. 28 – fast zum letzten Mal – an die Welt von Beethovens *Grandes Sonates* aus den 1790er Jahren. Ein Schwesterstück unter den Orchesterwerken ist die Zweite Sinfonie, die Beethoven ein Jahr später komponierte und die in derselben Tonart steht; außerdem kommt einem das Violinkonzert (1806) in den Sinn, das ebenfalls in D-Dur steht und mit denselben Wiederholungen des tiefen D beginnt. Was op. 28 auszeichnet, ist die nahezu völlige Abwesenheit von Aggression. Einige Passagen enthalten die Anweisung *forte*, diese sind allerdings recht kurz; und erst in der Mitte des Finales taucht in der Partitur ein *fortissimo* auf. Der Beinamen entstammt dem Titel *Sonate pastorale*, den der Hamburger Verleger Cranz 1838 für seine Veröffentlichung des Werks wählte; auch wenn dieser Titel nicht auf Beethoven zurückgeht, fängt er treffend den Gesamtcharakter der Komposition ein.

Das zentrale *Andante*, ein Gegenstück zu der fast gleichzeitig entstandenen *Marcia*

funebre aus op. 26, enthält ein gewissermaßen pseudo-ernsthaftes Element. Seine muntere Basslinie in den Hauptabschnitten und vergnügten Triolen im "Trio" kehren am Ende des Satzes in Moll zurück, als wollten sie darauf bestehen, dass auch sie ernst zu nehmen sind.

Das Hauptthema des Scherzo hebt mit einem ohne Begleitung in Oktaven absteigenden viermaligen Fis an. Dieser Sachverhalt wäre für sich genommen nicht weiter bemerkenswert, da besagter Ton sich rasch als die Terz eines D-Dur-Akkords erklären lässt. Doch in dem auf einen Trioabschnitt in h-Moll folgenden Da capo bedeutet das viermalige Fis einen Moment harmonischer Unsicherheit, da es hier als die Quinte dieser Tonart gehört wird. (Man fragt sich, ob Beethoven hier einen Tribut an Haydn intendierte, der in zwei seiner Streichquartette einen ähnlichen Gegensatz zwischen h-Moll und D-Dur auslotet.)

Das Finale, ein Rondo, hat wie viele andere Rondos der Zeit einen liebenswerten Schwung, der bei jeder Wiederkehr des Hauptthemas sanft unterbrochen wird. Dieser Satz ist Beethovens erstes Finale einer Klaviersonate, das sich durch eine beschleunigte letzte Seite auszeichnet; sein *Più Allegro quasi Presto* nimmt die sogar noch

virtuoseren Cudas der “Waldstein”-Sonate und der “Appassionata” vorweg, die einige Jahre später entstanden.

**Drei Sonaten op. 31 (komponiert 1801 / 02, als Sammlung erstmals 1804 veröffentlicht)
Nr. 1 in G-Dur**

Die Geschichte der Veröffentlichung von op. 31 ist recht ungewöhnlich. Die beiden ersten Sonaten erschienen gemeinsam im April 1803 als fünfter Band des *Répertoire des Clavecinistes* im Zürcher Verlag von Hans Georg Nägeli. Ein Jahr später gab Nägeli zwei weitere Sonaten von Beethoven heraus, die den elften Band der Serie bildeten – op. 31 Nr. 3 und einen Wiederabdruck der *Pathétique*. Diese Ausgaben steckten so voller Fehler – tatsächlich nahm Nägeli sich die Freiheit heraus, die erste Sonate um mehrere Takte Musik zu ergänzen –, dass Beethoven sich unter Vermittlung seines Schülers Ferdinand Ries an den Bonner Verleger Nikolaus Simrock wandte und diesen beauftragte, eine Neuausgabe der Sonaten zu besorgen. Simrocks “sehr korrekte Ausgabe” der ersten beiden Sonaten erschien vor Ende des Jahres 1803 und Nr. 3 war in seiner im folgenden Jahr besorgten Ausgabe von op. 31 enthalten.

Abgesehen von seinem ungewöhnlichen Tonartenplan – das zweite Thema beginnt

in der entlegenen Tonart B-Dur anstelle der zu erwartenden Dominante – besteht die Besonderheit des *Allegro vivace* der ersten Sonate dieser Reihe in den nervösen Rhythmen seines ersten Themas. Die Verarbeitung dieses musikalischen Gedankens erreicht einen Höhepunkt am Ende der Durchführung, wo der Kontrast von Akkorden auf der Taktzeit und solchen knapp neben der Taktzeit in einen Kontrast zwischen einem vollen Akkord und einem einzelnen Ton transformiert wird. Das *Adagio grazioso* mit seinem majestätischen 9 / 8-Takt und regelmäßiger Phrasenstruktur erinnert an Beethovens frühe langsame Sätze; seine dramatischste Passage wird bis nach der Wiederholung des Hauptthemas hinausgezögert, so dass aus einer anfänglichen kleinen dreiteiligen Form eine einem fünfteiligen Rondo ähnelnde Struktur entsteht. Das Finale beginnt als gemächliches *Allegretto*, das abschließende *Presto* scheint jedoch alles Vorhergehende hinwegzulegen – eine Technik, die Beethoven aus op. 28 übernahm und später in der “Waldstein”-Sonate noch gründlicher ausloten sollte.

Nr. 2 in d-Moll, “Der Sturm”

Es wird häufig behauptet, dass Molltonarten den klassischen Komponisten größeren

Spielraum für den Ausdruck von Gefühlen boten und dass in einer Werksammlung das in einer Molltonart komponierte Werk sich gewöhnlich von den anderen Stücken abhebt. Nirgendwo erscheint diese Verallgemeinerung angemessener als in den Violinsonaten op. 30 und den zur gleichen Zeit entstandenen Klaviersonaten op. 31. Der erste Satz von Nr. 2 in d-Moll (der Beiname "Der Sturm" stammt von Beethovens notorisch unzuverlässigem Biographen Anton Schindler) verwirklicht neuartige harmonische und formale Konzepte, mit denen Beethoven den Sonatenstil einen gewaltigen Schritt nach vorne bringt: Wie schon häufig bemerkt wurde, handelt es sich bei dem das Werk eröffnenden musikalischen Gedanken, der einen langsam arpeggierten Sextakkord und dessen rasche Weiterführung in Achtelnoten umfasst, nicht eigentlich um eine Einleitung und auch noch nicht um ein erstes Thema; die erste Manifestation der Grundtonart hat das Werk jedoch formal weit über den Punkt hinausgeführt, wo ein solches Thema angesiedelt sein könnte. Wie auch in der früher entstandenen *Pathétique* und einigen späteren Streichquartetten werden diese langsamen und schnellen Gedanken im Verlauf des gesamten ersten Satzes gemeinsam entwickelt – in der Reprise zum Beispiel leitet

das Arpeggio eine Passage von intensiver vokaler Expressivität ein. Verglichen mit diesem außergewöhnlichen Satz, der seit jeher besonders große Aufmerksamkeit beansprucht, sind das nachfolgende *Adagio* und das *Allegretto* konventioneller gehalten – vielleicht um zu demonstrieren, dass Sätze in Sonatenform (ohne bzw. mit einer Durchführung) sich nicht grundsätzlich den zeitgenössischen Konventionen widersetzen.

Nr. 3 in Es-Dur

Die letzte Komposition in der Sammlung op. 31 ist Beethovens einziges viersätziges Werk ohne langsamen Satz. In dem an zweiter Stelle stehenden *Allegretto vivace* liegt das Interesse eher auf Satztechnik und Artikulation als auf thematischem Kontrast. Das *Menuetto*, das möglicherweise auf einem verworfenen Satz aus den "Eroica"-Variationen basiert, schafft Distanz zwischen diesem launenhaften Scherzo und dem noch lebhafteren abschließenden *Presto con fuoco*.

Obwohl Beethoven von den Sonaten op. 31 und den aus dieser Zeit stammenden Variationsreihen für Klavier als dem Anfang einer "neuen Art" des Komponierens sprach, hält man sie heute gemeinhin eher für Zeugnisse einer Übergangsphase in seiner kompositorischen Entwicklung

als für den Beginn einer neuen kreativen Periode. Abgesehen davon, dass sie einige eigenwillige und tiefgründige Sätze enthält, signalisiert diese Reihe für die nächsten annähernd zwanzig Jahre das Ende einer Zeit, in der Beethoven Klaviersonaten in Dreiergruppen schrieb. Was nach 1802 kam, war eine Abfolge einzelner Werke – einige in drei Sätzen, viele in nur zwei und nur eines eindeutig als viersätzig *Grande Sonate* konzipiert –, auf deren Basis es nicht länger möglich sein wird, die Gattung auf normative Weise zu definieren.

Zwei Sonaten op. 49 (Nr. 1 komponiert um 1797, Nr. 2 komponiert 1795 / 96, als Sammlung 1805 veröffentlicht)

Nr. 1 in g-Moll

In vielerlei Hinsicht heben die beiden kleinen Sonaten op. 49 sich von den übrigen Sonaten Beethovens ab. Möglicherweise hatte er sie zu einem bestimmten Zeitpunkt verworfen, da er das Menuett aus Nr. 2 in seinem Septett op. 20 aus dem Jahr 1800 wiederverwendete. Die beiden Stücke sind kurz und nicht allzu schwierig (in der Erstausgabe werden sie als *Sonates faciles* bezeichnet) und könnten in den späten 1790er Jahren Beethovens Schülern als Unterrichtsstücke gedient haben. Zudem sind diese beiden Sonaten die einzigen Werke

im Beethoven-Kanon, die erst viele Jahre nach ihrer Entstehung veröffentlicht wurden.

Der erste Satz von Nr. 1 weist eine Reihe von Eigenschaften auf, die mit der Musik von Haydn in Verbindung gebracht werden – zu Beginn eine an ein Streichquartett erinnernde Satzstruktur, eine kurze Modulation in die Paralleltonart und der Einsatz von Varianten der anfänglich eingeführten rhythmischen Figur in nachfolgenden Themen. Die Unisono-Passagen zu Beginn der Durchführung könnten ein weiterer Tribut Beethovens an seinen ehemaligen Lehrer sein.

Nr. 2 in G-Dur

Die zweite Sonate hingegen suggeriert den Einfluss Mozarts, indem sie den Schwerpunkt der rechten Hand auf die Melodie und den der linken auf die Begleitung legt. Mit Bezug auf seinen formalen Plan ist der erste Satz oft mit der bekannten Sonatina in C-Dur KV 545 verglichen worden, die Mozart 1788 “für Anfänger” schrieb; allerdings wurde das Werk erst 1805 gedruckt.

Die beiden zweisätzigen Sonaten enden jeweils mit einem Rondo in G-Dur. Für Nr. 1 wählte Beethoven einen höchst ungewöhnlichen Weg der Modulation zum zweiten Thema sowie auch einen höchst ungewöhnlichen Ankunftspunkt (B-Dur);

das hat die Wirkung, als habe er einen Satz geschrieben, der gleichzeitig in G-Dur und g-Moll steht. Der Tonartenplan des zweiten Finales ist insgesamt geradliniger:

A-Teil	B-Teil	erste Reprise von A
G-Dur	Modulation nach D	G-Dur
C-Teil	zweite Reprise von A	
C-Dur	G-Dur	

Doch es ist zu kurz: Der C-Teil umfasst lediglich zwei achttaktige Phrasen und eine zweitaktige Überleitung nach G-Dur, wo man normalerweise eine wesentlich längere Episode und eine ausgedehnte Überleitung zurück in die Grundtonart erwartet hätte.

Sonate in C-Dur op. 53, “Waldstein” (1803 / 04, veröffentlicht 1805), Graf Ferdinand von Waldstein gewidmet

Wie über die *Eroica* unter Beethovens Sinfonien und das erste “Razumovsky“-Quartett unter den Streichquartetten könnte man über die “Waldstein“-Sonate sagen, dass sie in der Komposition von Klaviersonaten den Beginn seiner mittleren Schaffensphase signalisierte – sein “Überschreiten des Rubikon”, wie Tovey es ausdrückte. Das

kompositorische Konzept der Sonatenform war nun wesentlich umfangreicher – die zweite Themengruppe ist großzügig ausgestattet und jedes Thema wird innerhalb der Exposition ausführlich entwickelt. Die Durchführung entfaltet sich in zwei ausgedehnten Phasen, die sich durch eine deutlich unterschiedliche Behandlung des thematischen Materials auszeichnen; und die Coda wird erweitert, um neue musikalische Entwicklungen einzubeziehen, anstatt lediglich die Grundtonart zu bekräftigen. Außerdem hatte Beethoven zunächst geplant, jede der beiden Hälften des zu Beginn stehenden *Allegro con brio* – Exposition und Durchführung mit Reprise – zu wiederholen; zu einem späteren Zeitpunkt tilgte er jedoch das zweite Paar von Wiederholungszeichen.

Dem ungewöhnlichen Tonartenplan der Exposition ist viel Aufmerksamkeit gewidmet worden. Das Erreichen der entlegenen Tonart E-Dur wird sogar thematisch unterstrichen: Wenn ein Choral die zweite Themengruppe einleitet, haben wir eine gänzlich andere Welt erreicht als die der Handgelenksübung, mit der die Sonate begann. Und es ist dieser enorme Kontrast, der die soeben beschriebenen formalen Gegensätze bedingt; in dieser Hinsicht unterscheidet die “Waldstein“-Sonate sich

von dem tonartlich verwandten fröhlicheren op. 31 Nr. 1.

Ursprünglich hatte Beethoven für die "Waldstein"-Sonate einen ausgedehnten eigenständigen langsamen Satz geplant, den er aber in einem sehr späten Stadium entfernte (siehe unten) und durch ein knappes, harmonisch tiefgründiges *Adagio molto* ersetzte. Diese "Introduzione", wie Beethoven sie nannte, ist in der Literatur beispiellos; vielleicht stellte der Komponist sich hier ein Klaviersonaten-Äquivalent zu zwei Passagen in der Musik Mozarts vor – dem berühmten Beginn des "Dissonanzen"-Quartetts oder der Einleitung zum Finale des Quintetts in g-Moll (mit beiden Werken war er wohlvertraut). Das sich anschließende *Allegretto moderato* ist nicht weniger originell als seine Einleitung: Anstatt auf einem harmonischen Kontrast aufzubauen, formt Beethoven das Werk vor allem auf der Basis von Satztechnik und Struktur, wobei er den Unterschied zwischen Rondo und Variationen fast verschwimmen lässt. (Auch hier kommt einem wegen ihrer hybriden Form wieder die *Eroica* in den Sinn.) Immer wieder gelingt es Beethoven auf frappierende Weise, außergewöhnlich schöne Übergänge zurück zur Grundtonart zu finden, ohne diese wirklich jemals verlassen zu haben.

Andante in F-Dur WoO 57, "Andante favori" (1803 / 04, veröffentlicht 1805)

Das *Andante* in F-Dur war ursprünglich als langsamer Satz der "Waldstein"-Sonate konzipiert. Wie Beethovens Schüler Ferdinand Ries berichtete:

Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Überlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F dur, $\frac{3}{4}$ Tact, allein heraus und componirte die interessante Introduction zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu.

Das Autograph der Sonate bestätigt Ries' Schilderung: Eine stark korrigierte Niederschrift der *Introduzione* steht heute an der Stelle, an der sich einmal ein langsamer Satz befand.

Das *Andante* ist ein ausgesprochen charmantes eigenständiges Werk; es wurde im Herbst 1805 veröffentlicht und war schon bald eine von Beethovens beliebtesten Kompositionen. Als es zwei Jahre später (1807) erneut aufgelegt wurde, fügte man ihm den Titel *Andante favori* bei. Das Stück folgt einem ähnlichen Formplan wie Beethovens übrige mittelsätzliche Rondos dieser Zeit: Bei jeder Wiederkehr erscheint sein Thema stärker

ausgeschmückt. Darin erinnert das Werk an die langsamen Sätze der nahezu zeitgenössischen “Kreutzer”-Sonate und der Fünften Sinfonie. Das Stück ist nicht leicht zu spielen, da es zahlreiche Passagen in Oktaven und einige schnelle Figurationen enthält; die Komposition, die seine Stelle einnahm, ist technisch leichter, aber musikalisch tiefgründiger, und bildet den idealen Hintergrund für den Lichtstrahl, der zu Beginn des Finales aufzuleuchten scheint.

Es gibt eine Stelle, an der das *Andante* sich mit dem Stück überschneidet, das es ersetzt: Zum Ende hin findet sich eine durch Oktaven verstärkte sechsmalige Wiederholung des Tons F (1803 der tiefste Ton auf Beethovens Klavier), die nach Ges hinauf gleitet, um den einzigen düsteren Moment des Rondos einzuleiten. Mit demselben oktavierten F beginnt auch die *Introduzione*, doch hier bewegt es sich – mit einem größeren Gespür für das Geheimnisvolle – nicht einen Halbton aufwärts, sondern abwärts. Es ist, als würden die entgegengesetzten Typen eines langsamen Satzes (fröhliches in sich geschlossenes Rondo versus düstere offen endende Einleitung) auf der Ebene einer einzigen Bewegung in der Basslinie umgesetzt.

© 2014 William Drabkin
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Solisten

Warum heutzutage eine weitere Aufnahme der Beethoven-Sonaten?

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

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

Die uns gegenwärtig zur Verfügung stehende historisch gewachsene Diskographie ist so reichhaltig und vielseitig wie nur irgend möglich. Und somit gibt es unter den großen Beethoven-Interpreten der Vergangenheit einige Meister, deren Darbietungen uns ungeachtet ihres Alters auch heute noch unmittelbar ansprechen, während andere dies nicht mehr tun. Die Aufnahmen von Schnabel und Gulda zum Beispiel waren mir trotz ihrer Verschiedenartigkeit beide eine stete Quelle tiefer Inspiration.

Was meine persönlichen Erfahrungen im Konzert betrifft, so erinnere ich mich noch lebhaft an bestimmte genuine musikalische Offenbarungen, die sich mir in meiner Studentenzeit am Conservatoire auftraten. Die Intensität (und die Gestik!) von Richter in op. 31 Nr. 2 und 3, die überschäumende und ansteckende Freude, mit der Badura-Skoda das Erste Klavierkonzert beseelte, und die extremen dynamischen Kontraste (diese

sforzati!), die Menahem Pressler vom Beaux Arts Trio im "Erzherzog" herausarbeitete, sind mir eine dauerhafte Erinnerung und haben mir geholfen, den Beethovenschen Geist besser zu verstehen.

Doch trotz dieser zahlreichen Momente der Erkenntnis erwächst die Entdeckung der fundamentalen schöpferischen Impulse eines Komponisten vor allem aus dem Studium des musikalischen Texts. Und diese Sonaten konfrontieren uns mit einer Reihe von Problemen. Was macht man zum Beispiel mit den sieben Crescendi – jeweils gefolgt von einem *piano subito* – in dem einzigen Thema des Finales von op. 26? Mit dem letzten – *staccato* auszuführenden – Ton des im gesamten Finale von op. 31 Nr. 2 wiederholten Motivs? Oder mit den Pedalanweisungen im Finale von op. 53, die sämtliche Harmonien vermischen?

Was die Tempi betrifft, so vermitteln uns die Anmerkungen von Czerny mit ihren sorgfältig gesetzten Metronom-Angaben eine recht genaue Vorstellung davon, wie dieser dem Meister nahestehende Beethoven-Schüler solche Dinge zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens betrachtete. Die Instrumente seiner Zeit waren sicherlich weniger kraftvoll und die Klaviere von leichterem Anschlag als heute – zwei

Faktoren, die vielleicht Czernys manchmal erstaunlich schnelle Tempi erklären. Doch nicht nur das. Was die Tempi uns auch zeigen, ist die fast unerhörte Virtuosität dieses jungen Komponisten, der von seinen ersten Werken an seinen Interpreten die höchste Meisterschaft der Instrumentaltechnik abverlangte.

Ist es notwendig, an dieser Stelle die Aufmerksamkeit der Leser und Hörer auf die endlosen Übungsstunden zu lenken, deren es bedarf, um auch nur die Oktaven-*Glissandi* in der Coda von op. 53 zu meistern? In einer Coda zudem, bezüglich der anzumerken ist, dass Beethoven, der die Anweisung eines dreifachen *piano* in seinem gesamten Sonatenschaffen nicht mehr als ein halbes Dutzend Male verwendete, sie auf diesen letzten Seiten gleich zweimal einsetzt. Als wolle er jene Pianisten, die vor allem damit beschäftigt sind, ihr Publikum mit ihrem kraftvollen Spiel in dieser monumentalen Sonate zu beeindrucken, daran erinnern, dass sie noch größere Kontraste innerhalb der zärtlicheren, sanfteren Passagen zustande bringen müssen.

Diese Sonaten in ihrer chronologischen Abfolge einzuspielen, versteht sich meines Erachtens von selbst. Ich glaube – wohl unter dem Eindruck meiner Arbeit an den

Haydn-Sonaten und den im Zusammenhang mit der Wiederholung beider Satzhälften aufgetauchten Fragen –, dass wir erst, wenn wir Beethovens Sonaten in der Reihenfolge ihrer Entstehung anhören, einen Sinn dafür entwickeln, wie sehr sein Wunsch nach künstlerischer Freiheit diese Praxis in Frage stellte. Und schon hier fällt uns auf, dass in dieser Gruppe von elf Sonaten sich keine einzige mehr an diese Form hält.

© 2014 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung: Stephanie Wollny

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Der von der ICMA als Künstler des Jahres 2012 ausgezeichnete Musiker hat mit Dirigenten wie Wladimir Aschkenasi, Wassili Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Waleri Gergijew, Wladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda und Louis Langrée zusammengearbeitet. In den letzten Jahren ist er mehrmals im Rahmen der BBC-Proms sowie auch auf dem Mostly

Mozart Festival in New York aufzutreten. Er arbeitet regelmäßig mit Klangkörpern wie dem San Francisco Symphony, dem Orchestre symphonique de Montréal, dem Sydney Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem Niederländischen Radio-Sinfonieorchester zusammen. In jüngster Zeit ist er zudem mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Budapester Festivalorchester, dem New York Philharmonic, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo und dem Orchestre national de France aufzutreten.

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

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine

Einspielungen von Werken Debussys und Ravels mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravels haben ihm zudem zwei *BBC Music Magazine Awards* und einen Diapason d'Or eingebracht, während der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année der Zeitschrift *Classica* errang. Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos.

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

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



Jean-Efflam Bavouzet
during the recording sessions

Beethoven: Sonates pour piano, volume 2

Sonate en si bémol majeur, op. 22 (1800, publiée en 1802), dédiée au Comte Johann Georg von Browne

Le théoricien britannique de la musique du vingtième siècle Donald Tovey choisit le premier mouvement de la Sonate en si bémol majeur, op. 22, comme modèle de la première période de Beethoven, notant que le compositeur lui-même était particulièrement fier de ce qu'il avait fait dans cette œuvre: "Die Sonate hat sich gewaschen", avait proclamé Beethoven à ses éditeurs.¹ Et si aucun de ses thèmes n'est aussi mémorable que celui du mouvement lent de la *Pathétique* (op. 13) ou aussi frappant que le début de la Sonate "Au clair de lune" (op. 27 no 2) qui lui est presque contemporaine, le compositeur réussit à développer son matériau avec logique

et imagination, en soutenant l'intérêt du début à la fin sans décevoir notre attente. Dans l'*Allegro con brio* initial, il n'y a aucune accalmie dans la créativité de Beethoven entre les premières mesures et la fin du développement où un bref point d'orgue permet à l'auditeur de reprendre son souffle.

L'*Adagio con molta espressione*, écrit dans la métrique inhabituelle de 9 / 8 (que Beethoven allait réutiliser deux ans plus tard dans l'op. 31 no 1), est remarquable par la manière de créer des harmonies peu communes à partir de l'appogiature du motif principal, en particulier au début du développement où des accords entiers sont le résultat d'appoggiatures multiples (une septième de dominante de ré bémol sur une pédale de sol est suivie d'une septième de dominante de mi encore plus extraordinaire sur la même note de pédale; les deux sonorités sont de simples ornements de la dominante d'ut).

Les techniques employées dans les deux derniers mouvements sont plus conservatrices. Le thème lyrique du *Minuetto* sert de

¹ Littéralement: "La sonate a fait sa toilette." Beethoven fait probablement allusion à l'expression courante "mit allen Wassern gewaschen sein" par laquelle il laisse supposer que la nouvelle sonate montre la profondeur de son expérience et sa maîtrise de toutes les "ficelles du métier". Il avertit ainsi ses éditeurs de la complexité de l'œuvre qui, de prime abord, peut s'avérer difficile à jouer et à comprendre.

faire-valoir aux doubles croches qui courent vigoureusement à la basse du trio. Le finale *Allegretto* rappelle l'atmosphère paradisiaque de ses ancêtres, dans l'op. 2 no 2 et l'op. 7; le mot *grazioso* ne fait pas partie de l'indication de tempo, mais découle implicitement du caractère des thèmes.

**Sonate en la bémol majeur, op. 26
(1800 – 1801, publiée en 1802), dédiée au
Prince Carl von Lichnowsky**

Bien que les trois sonates suivantes fassent partie de ce que l'on considère généralement comme sa première période, elles montrent Beethoven, trentenaire, tentant de changer la forme extérieure de la sonate sans abandonner les principes classiques de base du développement thématique et de la forme définie par l'harmonie.

L'op. 26 est une sonate en quatre mouvements où chacun d'entre eux est assez important pour valoir à cette pièce le titre de *Grande Sonate* sous lequel elle fut publiée. Cependant, l'atmosphère initiale laisse présager quelque chose de différent. Au lieu d'attribuer la majeure partie du développement musical ou de l'innovation au premier ou aux deux premiers mouvements (comme, par exemple, dans la *Pathétique*), ce qui lui aurait donné d'emblée l'importance

qui est généralement la sienne dans la musique de la fin du dix-huitième siècle, Beethoven se détend délibérément au début, avec un thème et des variations calmes dont la conclusion est encore plus tranquille. Dans cette trajectoire du paisible au brillant, l'op. 26 préfigure les sonates de la maturité, op. 101, op. 102 no 1 (pour violoncelle et piano) et surtout op. 110 avec laquelle elle partage la tonalité de la bémol majeur.

Le Scherzo a des relations étroites avec son homologue de la Sonate "Au clair de lune". Aucune des deux ne commence sur la tonique ce qui crée ainsi un intérêt harmonique dès le début et souligne la continuité de la structure de la phrase. On peut aussi noter que, dans cette sonate, le scherzo est placé avant le mouvement lent, ce qui est inhabituel; de cette façon, le finale prend davantage d'importance en tant que mouvement rapide "autonome" après la marche funèbre.

Le choix de la tonique mineure pour la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* suffit à donner à ce mouvement un côté particulièrement sombre, renforcé par une séquence harmonique montant en tierces mineures, ainsi de la bémol à ut bémol à mi double bémol (pour rendre la musique lisible, Beethoven réécrit si et

ré respectivement pour ut bémol et mi double bémol). La courte section médiane *maggiore* comporte un effet inhabituel de musique à programme: les trémolos représentent les roulements de tambour qui auraient été joués dans une procession funèbre militaire, et les accords qui suivent évoquent la salve de coups de feu tirés par-dessus le cercueil du héros (dans son arrangement orchestral de ce mouvement, réalisé en 1815, Beethoven fait judicieusement ressortir les instruments à vent et les timbales).

L'*Allegro* repose sur un thème qui pourrait être pris pour un exercice digital; il devient la base d'un contrepoint brillant et tenace et d'un développement thématique. On est loin des rondos tranquilles des sonates précédentes et l'on anticipe les finales *moto perpetuo* des sonates op. 54 et op. 57, et de la Quatrième Symphonie.

**Deux Sonates "quasi una fantasia",
op. 27 (1801, publiées en 1802), dédiées à
la Princesse Joséphine du Liechtenstein
et à la Comtesse Giulietta Guicciardi,
respectivement
No 1 en mi bémol majeur**
De toutes les premières sonates, l'op. 27
no 1 est celle dont le plan est le plus
inhabituel: il s'agit davantage d'une *fantasia*

quasi una sonata que d'une *sonata quasi una fantasia*. À part son scherzo et son trio, qui sont coulés dans des formes bipartites traditionnelles, rien ici ne correspond à un "mouvement" dans le sens conventionnel de ce terme au dix-huitième siècle. L'*Andante* initial est conçu comme un rondo A – B – A – C – A, mais la section C est dans un tempo et une métrique différents; en outre, sur le plan tonal, elle est éloignée de la tonalité d'origine de mi bémol majeur. La forme du finale est encore plus inhabituelle. Il commence par un *Adagio con espressione* à la sous-dominante, la bémol, c'est-à-dire comme s'il s'agissait du mouvement lent de la sonate, mais c'est simplement l'introduction à l'*Allegro vivace* dans la tonalité de base. Et une autre surprise nous attend: peu avant la fin du mouvement, Beethoven fait un rappel de l'*Adagio*, maintenant marqué simplement "Tempo I", cette fois dans la tonalité "correcte" de mi bémol majeur.

L'op. 27 no 1 offre un exemple précoce et inhabituel de ce qu'on appelle parfois la "tonalité progressive": la section médiane d'un mouvement fournit le point de départ du suivant. Ainsi, l'ut majeur interne du premier mouvement prépare l'ut mineur du deuxième; et le la bémol majeur du trio anticipe la tonalité du début de l'*Adagio*:

I
 Andante – Allegro – Andante
 mi bémol ut majeur mi bémol
 majeur majeur

II
 Allegro molto e vivace
 ut mineur – la bémol majeur – ut mineur

III
 Adagio con espressione – Allegro vivace
 la bémol majeur mi bémol majeur

No 2 en ut dièse mineur “Au clair de lune”

Le premier mouvement de la Sonate “Au clair de lune” – elle prit ce surnom en 1832, lorsque le poète et critique Ludwig Rellstab se remémora cette musique au cours d’une nuit de clair de lune sur le Lac de Lucerne – a une forme beaucoup plus libre que tout ce que Beethoven avait inclus auparavant dans une sonate; mais la plus célèbre de ses deux sonates *quasi una fantasia* se conforme aussi davantage au plan traditionnel de la sonate. Ses trois mouvements sont distincts – même s’il est demandé à l’interprète de les jouer sans interruption – et dans la même tonalité (ut dièse majeur / ré bémol majeur). Ce qui fait que cette sonate est “comme” (ou “presque comme”) une fantaisie tient moins

de la structure formelle d’ensemble que de l’absence de contraste au sein de chacune de ses parties constitutives. *L’Adagio sostenuto* se déroule davantage comme un prélude de l’ère baroque que comme un mouvement de sonate, même si sa structure tonale a beaucoup d’éléments en commun avec la forme sonate; l’accent mis sur les figurations en triolets le laisse supposer également, l’apparition occasionnelle d’une idée mélodique contribuant au caractère (sinon au modèle) d’un prélude de choral. *L’Allegretto* est également atypique du menuet beethovenien qui tient aussi du scherzo dans la mesure où la même atmosphère domine dans les deux parties. Le *Presto agitato* final est en forme sonate; mais ici aussi, l’accent est mis sur la continuité plutôt que sur le contraste; c’est seulement dans les deux mesures en octaves – près de la fin et marquées *Adagio* – que l’auditeur dispose d’un moment pour penser à ce qui s’est passé auparavant, peut-être pour se remémorer du calme des premières mesures de la sonate.

Sonate en ré majeur, op. 28 “Pastorale” (1801, publiée en 1802), dédiée à Joseph Edler von Sonnenfels

Avec son plan clair et spacieux en quatre mouvements et le positionnement de la

majeure partie du développement musical près du début, la Sonate en ré majeur, op. 28, évoque – presque pour la dernière fois – le monde des grandes sonates que Beethoven composa dans les années 1790. Elle a son équivalent parmi les œuvres pour orchestre dans la Deuxième Symphonie que Beethoven allait composer un an plus tard et dans la même tonalité; on pense aussi à son Concerto pour violon (1806), également en ré majeur et qui prend son élan sur ces mêmes répétitions du ré grave. En fait ce qui distingue l'op. 28, c'est un manque presque total d'agressivité. Quelques passages sont marqués *forte*, mais ils ont une durée limitée; et il faut attendre le milieu du finale pour qu'un *fortissimo* apparaisse dans la partition. Le surnom de *Sonate pastorale* était utilisé lorsque la sonate fut publiée par Cranz à Hambourg, en 1838; même si l'on ne peut le faire remonter à Beethoven, ce surnom rend bien le caractère général du morceau.

Il y a un élément presque faussement sérieux dans l'*Andante* central, homologue de la *Marcia funebre* presque contemporaine de l'op. 26. Sa basse guillerette dans les sections principales et les triolets pétillants du "trio" reviennent à la fin du mouvement, en mineur, comme pour insister sur le fait qu'eux aussi sont capables d'être pris au sérieux.

Le thème principal du Scherzo comprend quatre fa dièses, descendant en octaves sans accompagnement. Cela n'a rien de remarquable en soi, car la note est vite expliquée comme la tierce d'un accord de ré majeur. Mais au *da capo*, après un trio en si mineur, ils créent un moment d'incertitude harmonique, car fa dièse représente maintenant la quinte de cette tonalité (on peut se demander si Beethoven rendait hommage à Haydn, qui exploite une opposition analogue entre si mineur et ré majeur dans deux de ses quatuors à cordes).

Le Rondo final, comme de nombreux autres de cette période, a un dynamisme plaisant interrompu avec douceur à chaque réapparition du thème principal. Ce mouvement est le premier finale de sonate pour piano de Beethoven comportant une page finale accélérée; son *Più Allegro quasi Presto* préfigure la coda encore plus virtuose des sonates "Waldstein" et "Appassionata" composées quelques années plus tard.

Trois Sonates, op. 31 (composées en 1801 – 1802, publiées pour la première fois sous forme de recueil en 1804)

No 1 en sol majeur

L'histoire de la publication de l'op. 31 est peu commune. Les deux premières sonates

furent tout d’abord publiées en même temps comme cinquième volume du *Répertoire des Clavecinistes* de la maison d’édition de Hans Georg Nägeli à Zürich, en avril 1803. L’année suivante, Nägeli fit paraître deux autres sonates de Beethoven pour former le onzième volume de la série: l’op. 31 no 3 et une réimpression de la *Pathétique*. Ces éditions étaient tellement criblées d’erreurs – Nägeli prit carrément la liberté d’ajouter plusieurs mesures de musique à la première sonate – que Beethoven contacta l’éditeur de Bonn, Nikolaus Simrock, avec l’aide de son élève Ferdinand Ries, afin de préparer une nouvelle édition des sonates; “l’édition très correcte” des deux premières sonates chez Simrock parut avant la fin de l’année 1803; la troisième fut incluse dans l’édition de Simrock de l’op. 31 l’année suivante.

En dehors de son plan tonal inhabituel – le second sujet commence dans la tonalité lointaine de si majeur et non à la dominante habituelle –, le principal intérêt de l’*Allegro vivace* de la première sonate du recueil tient aux rythmes nerveux de son thème initial. Au fur et à mesure, cette idée atteint un point culminant à la fin du développement, où l’opposition entre les accords sur le temps et les accords sur la levée se transforme en opposition entre un accord complet et

une seule note. L’*Adagio grazioso* avec sa majestueuse métrique à 9 / 8 et sa structure de phrase régulière rappelle les premiers mouvements lents de Beethoven; son passage le plus dramatique n’apparaît qu’après la reprise du thème principal de telle sorte que ce mouvement qui débute comme une petite forme ternaire se transforme en quelque chose qui ressemble davantage à un rondo à cinq parties. Le finale commence comme un *Allegretto* tranquille, mais le *Presto* conclusif semble balayer ce qui l’a précédé – une technique que Beethoven emprunta à l’op. 28 et qu’il allait exploiter encore plus pleinement dans la Sonate “Waldstein”.

No 2 en ré mineur “La Tempête”

On dit souvent que les tonalités mineures offraient aux compositeurs classiques beaucoup plus de possibilités d’expression émotionnelle et que, au sein d’un opus donné, l’œuvre écrite dans une tonalité mineure se distingue généralement des autres. Nulle part cette généralisation ne semble plus applicable qu’aux sonates pour violon et piano, op. 30, et à leurs contemporaines, les sonates pour piano, op. 31. Intégrant de nouvelles idées harmoniques et formelles dans le premier mouvement de la deuxième sonate en ré mineur (le surnom “La Tempête” vient du

chroniqueur de Beethoven, Anton Schindler, dont le manque de sérieux était notoire), Beethoven fait un saut en avant dans le style de la sonate: comme on l'a souvent remarqué, l'idée initiale, qui comprend un arpège lent sur le premier renversement et une suite rapide en croches, n'est pas vraiment une introduction et pas encore non plus un premier thème; mais lorsqu'on arrive pour la première fois dans la tonalité de base, la forme du mouvement s'en trouve bouleversée avec le thème situé bien au-delà de l'endroit où il aurait dû se trouver. Comme dans le cas de la *Sonate pathétique* antérieure et de plusieurs quatuors à cordes postérieurs, ces idées lentes et rapides sont développées ensemble d'un bout à l'autre du premier mouvement: à la réexposition, par exemple, l'arpège prépare un passage d'expressivité vocale intense. Comparés à cet extraordinaire mouvement qui s'est taillé la part du lion de l'attention donnée à cette sonate, l'*Adagio* et l'*Allegretto* qui suivent sont conçus selon des lignes plus conventionnelles, peut-être pour illustrer le fait que les mouvements en forme sonate (sans et avec développement, respectivement) ne défient pas toujours les conventions de l'époque.

No 3 en mi bémol majeur

La dernière sonate de l'op. 31 est la seule

œuvre de Beethoven en quatre mouvements dépourvue de mouvement lent. Dans l'*Allegretto vivace* qui se trouve en deuxième position, l'intérêt est davantage centré sur la texture et l'articulation que sur le contraste thématique. Le *Menuetto*, qui repose peut-être sur une variation abandonnée de l'*Héroïque*, met une certaine distance entre ce Scherzo plein d'entrain et le *Presto con fuoco* final encore plus vif.

Bien que Beethoven ait dit lui-même que les sonates op. 31, ainsi que les variations pour piano datant de cette époque, représentaient le début d'une "nouvelle manière" de composer, on considère généralement de nos jours qu'elles occupent plus un rôle transitoire dans son évolution créatrice qu'elles ne marquent le début d'une nouvelle période. L'originalité ou la profondeur de chaque mouvement mises à part, ce recueil marque chez Beethoven la fin de la composition de sonates pour piano par groupe de trois pour près de vingt ans. Ce qui vient après 1802 est une succession d'œuvres isolées – certaines en trois mouvements, plusieurs en deux mouvements seulement, et juste une seule clairement conçue comme une "grande sonate" en quatre mouvements – à partir desquelles il ne sera plus possible de définir le genre de manière normative.

Deux Sonates, op. 49 (no 1 composée vers 1797, no 2 composée en 1795 – 1796, recueil publié en 1805)

No 1 en sol mineur

À maints égards, les deux modestes sonates op. 49 se distinguent du reste des sonates de Beethoven. Il est possible qu'il les ait considérées à un moment comme des œuvres abandonnées car il recycla le menuet de la seconde dans son Septuor, op. 20 (1800). Elles sont courtes, et assez faciles à apprendre (elles sont qualifiées de *Sonates faciles* dans la première édition) et servirent peut-être de pièces pédagogiques pour les élèves de Beethoven à la fin des années 1790. En outre, ces sonates sont les seules œuvres du genre à avoir été publiées plusieurs années après leur composition.

Le premier mouvement de la première comporte plusieurs caractéristiques liées à la musique de Haydn: une texture initiale de quatuor à cordes, une brève modulation à la tonalité relative et l'utilisation de variantes de la figure rythmique initiale dans les thèmes suivants. L'écriture à l'unisson au début du développement est peut-être un autre hommage de Beethoven à son ancien professeur.

No 2 en sol majeur

Par contre, la seconde sonate semble évoquer

l'influence de Mozart dans sa manière de confier la mélodie à la main droite et l'accompagnement à la main gauche. Dans l'agencement de sa forme, le premier mouvement est souvent comparé à la célèbre Sonatine en ut majeur, KV 545, que Mozart composa "pour débutants" en 1788, même si cette œuvre ne fut éditée qu'en 1805.

Chacune de ces sonates en deux mouvements s'achève par un rondo en sol majeur. Pour la première, Beethoven choisit une voie très inhabituelle pour moduler jusqu'au second sujet, et un point d'arrivée tout aussi inhabituel (si bémol majeur): c'est comme s'il était en train d'écrire un mouvement simultanément en sol majeur et sol mineur. Le plan harmonique du second finale est dans l'ensemble plus simple et direct:

Section A	Section B	Première reprise de A
sol majeur	modulation en ré majeur	sol majeur
Section C	Seconde reprise de A	
ut majeur	sol majeur	

Mais c'est trop court: la section C comprend juste deux phrases de huit mesures et deux mesures pour revenir en sol majeur, alors

qu'on s'attendrait normalement à un épisode très élargi et à une longue transition vers la tonalité d'origine.

Sonate en ut majeur, op. 53 "Waldstein"
(1803 – 1804, publiée en 1805), dédiée au Comte Ferdinand von Waldstein

Comme l'*Héroïque* pour les symphonies et le premier "Razoumovski" pour les quatuors à cordes de Beethoven, on peut dire que la "Waldstein" marque l'inauguration de sa période médiane dans le domaine des sonates pour piano: son "franchissement du Rubicon", selon l'expression de Tovey. La conception qu'a Beethoven de la forme sonate s'est alors considérablement élargie: le second groupe de thèmes est généreusement pourvu et chaque thème est abondamment développé au sein de l'exposition; le développement se déroule en deux larges phases, marquée chacune par des traitements très différents du matériau thématique; et la coda se prolonge pour intégrer un nouveau développement au lieu de se contenter de renforcer la tonalité de base. Au départ, Beethoven pensait répéter chacune des deux moitiés de l'*Allegro con brio* initial – exposition, développement plus réexposition; plus tard, il supprima la seconde reprise.

On a beaucoup insisté sur le plan tonal inhabituel de l'exposition: l'arrivée dans la

tonalité éloignée de mi majeur est même soulignée thématiquement: lorsqu'un choral amorce le second groupe de thèmes, on arrive dans un univers vraiment différent de l'exercice de poignets sur lequel avait commencé la sonate. Et c'est cet énorme contraste qui donne lieu aux progressions de forme décrites plus haut; à cet égard, la "Waldstein" diffère de sa cousine tonale plus enjouée, l'op. 31 no 1.

À l'origine, Beethoven envisageait un mouvement lent long et formalisé pour la "Waldstein", mais il le retira à un stade très tardif (voir plus bas) et le remplaça par un *Adagio molto* succinct et très poussé sur le plan harmonique. Cette "introduction", comme l'intitula Beethoven, est sans précédent dans la littérature – Beethoven imaginait peut-être une sonate pour piano correspondant à deux moments de la musique de Mozart: le célèbre début du Quatuor "Les Dissonances" ou l'introduction du finale du Quintette en sol mineur (il connaissait bien ces deux œuvres). L'*Allegretto moderato* qui suit n'est pas moins original que sa préparation: au lieu de s'appuyer sur le contraste tonal, Beethoven façonne essentiellement cette œuvre sur la base de la texture et du schéma, effaçant presque la distinction entre le rondo et les variations

(l'*Héroïque* vient une fois encore à l'esprit, en raison de sa forme hybride). Il réussit de manière incroyable des transitions absolument magnifiques pour revenir dans la tonalité d'origine sans jamais la quitter vraiment.

Andante en fa majeur, WoO 57 "Andante favori" (1803 – 1804, publié en 1805)

L'*Andante* en fa majeur fut conçu à l'origine comme mouvement lent de la Sonate "Waldstein". Comme le rapporta l'élève de Beethoven, Ferdinand Ries,

Un ami de ses amis laissa entendre à Beethoven que la sonate était trop longue, raison pour laquelle il fut très sévèrement critiqué. Lorsqu'il fut seul, mon professeur réfléchit calmement et fut vite convaincu de la justesse de cette remarque. Il publia alors le magnifique Andante en fa majeur, à %, puis composa l'intéressante introduction au rondo, que l'on trouve là maintenant.

Le manuscrit autographe de la sonate corrobore ce que raconte Ries: une partition abondamment corrigée de l'*Introduzione* se trouve maintenant à l'endroit où figurait auparavant un mouvement lent.

L'*Andante* est une pièce à part entière, absolument charmante. Il fut publié à l'automne 1805 et devint rapidement l'une des

œuvres les plus prisées de Beethoven; et quand il fut réédité deux ans plus tard, en 1807, il prit le titre d'*Andante favori*. Sa conception est identique à celle des autres mouvements centraux en forme de rondo que Beethoven composa à cette époque, en ceci que son thème est de plus en plus orné chaque fois qu'il reparaît: on pense aux mouvements lents de la Sonate "à Kreutzer" qui lui est presque contemporaine, ainsi qu'à la Cinquième Symphonie. Ce n'est pas un morceau facile à jouer, car il contient de nombreux passages en octaves et certaines figurations rapides; la pièce qui prit sa place est plus facile sur le plan technique, mais beaucoup plus pénétrante musicalement et elle offre une toile de fond idéale au rayon de lumière qui semble briller au début du finale de la sonate.

Il y a un endroit où l'*Andante* rejoint la pièce qui l'a remplacé: vers la fin, le fa se répète six fois (en 1803, c'était la note la plus grave sur le piano de Beethoven) doublé à l'octave avant de monter à sol bémol pour amorcer le seul et unique moment d'obscurité du rondo. Ce même fa en octave lance l'*Introduzione*, mais là – très mystérieusement – il ne monte pas, mais descend d'un demi-ton. Comme si les choix opposés de mouvement lent (rondo joyeux et indépendant contre introduction sombre et destinée à s'enchaîner sur un autre

mouvement) se jouaient au niveau d'un seul changement à la basse.

© 2014 William Drabkin

Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

Pourquoi enregistrer encore les sonates de Beethoven aujourd'hui?

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

nous et continue à nous provoquer dans notre rapport au monde, n'est-il pas justement indispensable de témoigner de cette vitalité et de cette constante modernité? Et pourquoi les mélomanes seraient-ils contraints de ne plus pouvoir associer de nouveaux visages d'interprètes vivants à ce répertoire immortel?

L'héritage discographique dont nous disposons aujourd'hui est aussi riche et varié que possible. Pourtant il y a parmi les grands beethoveniens du passé certains dont les interprétations continuent malgré le temps à nous parler et d'autres moins. Par exemple, les enregistrements de Schnabel et Gulda, bien que très différents, ont toujours été pour moi une grande source d'inspiration.

Au concert je me rappelle encore certaines véritables révélations musicales vécues pendant mes années d'études au Conservatoire. L'intensité (et les gestes!) de Richter dans l'op. 31 no 2 et no 3, la joie exubérante et communicative de Badura-Skoda électrisant le Premier Concerto et les contrastes dynamiques extrêmes (les *sforzati*!) de Menahem Pressler du Beaux Arts Trio dans l'"Archiduc" sont restés gravés dans ma mémoire et m'ont aidé à mieux saisir le geste beethovenien.

Mais en plus de ces chocs nombreux et révélateurs, retrouver l'impulsion créatrice initiale du compositeur passe d'abord par une

lecture du texte. Or ces sonates posent des interrogations: que faire, par exemple, des sept crescendos suivis de pianos subito dans le seul thème du finale de l'op. 26? De la dernière note indiquée staccato du motif répété tout au long du final de l'op. 31 no 2? Ou des indications de pédale dans le final de l'op. 53 qui mélangent toutes les harmonies?

En ce qui concerne les tempos, les commentaires de Czerny, avec leurs indications métronomiques systématiques, nous donnent une idée assez précise de comment ce disciple proche de Beethoven voyait la chose à différentes périodes de sa vie. Les instruments d'époques étaient certes moins puissants, et possédaient un clavier bien plus léger, que ceux d'aujourd'hui, deux facteurs qui peuvent peut-être expliquer les tempos parfois étonnamment rapides de Czerny. Mais pas seulement. Ce que ces tempos nous montrent c'est aussi cette virtuosité presque provocante chez ce compositeur qui, dès ses premiers opus, exige de ses interprètes une maîtrise technique instrumentale de haut vol.

Est-il nécessaire d'attirer ici l'attention de nos lecteurs / auditeurs sur les dizaines d'heures de travail requises pour maîtriser ne serait-ce les *glissandi* d'octaves dans la coda de l'op. 53? Coda dans laquelle il est par

ailleurs intéressant de noter que Beethoven qui n'a utilisé qu'une demi douzaine de fois l'indication triple *piano* dans tout le corpus de ses sonates, l'indique deux fois dans ces dernières pages. Comme pour rappeler aux pianistes trop préoccupés d'impressionner leur public par leur puissance dans cette sonate monumentale, qu'il leur faut également chercher des contrastes encore plus grands dans la douceur.

Présenter ces sonates dans leur ordre chronologique est pour moi une évidence. Sans doute influencé par mon travail sur les sonates de Haydn et la problématique des doubles reprises, ce n'est qu'en écoutant celles de Beethoven dans leur ordre de composition que l'on peut se rendre compte du désir d'émancipation du compositeur par rapport à cette pratique et l'on voit déjà dans ce groupe de onze sonates qu'aucune d'elles n'adopte plus cette forme.

© 2014 Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam Bavouzet s'est affirmé depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d'éblouissantes prestations en concert. Nommé Artiste de

l'année aux International Classical Music Awards de 2012, il travaille avec des chefs d'orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda et Louis Langrée. Ces dernières années, il a joué à plusieurs reprises aux Proms de la BBC, ainsi qu'au Mostly Mozart Festival de New York. Il travaille régulièrement avec des orchestres tels le San Francisco Symphony, l'Orchestre symphonique de Montréal, le Sydney Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le BBC Philharmonic et l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise. Récemment, il s'est en outre produit avec le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre du Festival de Budapest, le New York Philharmonic, le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo et l'Orchestre national de France.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique et au

Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d'État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l'enregistrement, il a remporté des *Gramophone* awards pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d'Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a reçu un Choc de l'année de la revue *Classica*. Jean-Efflam Bavouzet enregistre exclusivement pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne et, en 1987, il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Tout en jouant dans le monde entier, il a réalisé une

transcription pour deux pianos de *Jeux* de
Debussy, publiée chez Durand avec un avant-
propos de Pierre Boulez.

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



Also available

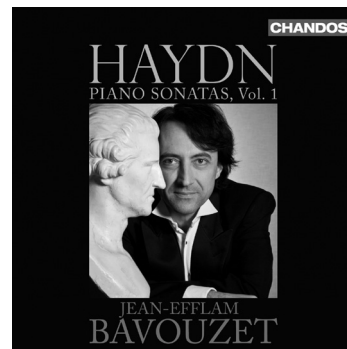


CHAN 10720(3)

Beethoven
Piano Sonatas, Volume 1



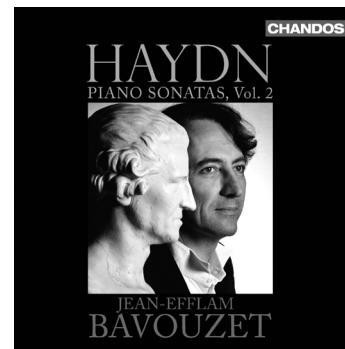
Also available



CHAN 10586

Haydn
Piano Sonatas, Volume 1
—

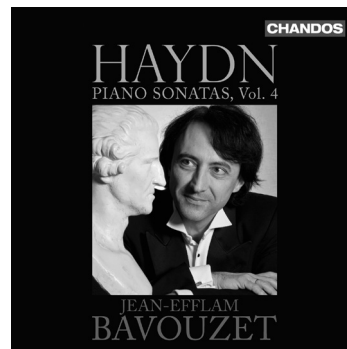
Also available



CHAN 10668

Haydn
Piano Sonatas, Volume 2
—

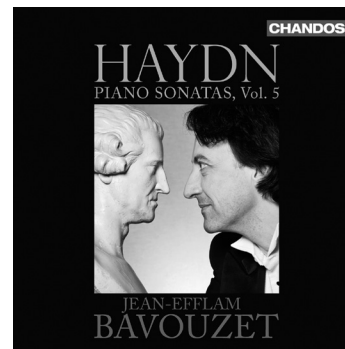
Also available



CHAN 10736

Haydn
Piano Sonatas, Volume 4
—

Also available



CHAN 10763

Haydn
Piano Sonatas, Volume 5
—

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

Steinway Model D (58746 2) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Rosanna Fish
Editor Rachel Smith

A & R administrators Mary McCarthy and Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 16–18 January 2013 (Sonatas, Opp. 22, 26, and 27 Nos 1 and 2), 4–6 June 2013 (Sonatas, Op. 31 Nos 1–3), and 20–22 September 2013 (Sonatas, Opp. 28, 49 Nos 1 and 2, and 53, *Andante* in F)

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega

Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 2 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10798(3)

CHANDOS DIGITAL

3-disc set **CHAN 10798(3)**

WWW.BAVOUZET.COM

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)
PIANO SONATAS, VOLUME 2

COMPACT DISC ONE

1–4	SONATA, OP. 22	24:31
5–8	SONATA, OP. 26 'GRANDE SONATE'	19:57
9–12	SONATA QUASI UNA FANTASIA, OP. 27 NO. 1	15:50
13–15	SONATA QUASI UNA FANTASIA, OP. 27 NO. 2 'MOONLIGHT'	15:54
		TT 76:10

COMPACT DISC TWO

1–3	SONATA, OP. 31 NO. 1	23:24
4–6	SONATA, OP. 31 NO. 2 'TEMPEST'	23:06
7–10	SONATA, OP. 31 NO. 3	22:35
		TT 69:07

COMPACT DISC THREE

1–4	SONATA, OP. 28 'PASTORAL'	24:33
5–6	SONATA, OP. 49 NO. 1 'SONATE FACILE'	7:33
7–8	SONATA, OP. 49 NO. 2 'SONATE FACILE'	7:51
9–11	SONATA, OP. 53 'WALDSTEIN'	24:06
12	ANDANTE, WOO 57 'ANDANTE FAVORI'	8:16
		TT 72:22

**JEAN-EFFLAM
BAVOUZET**
PIANO

© 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 2 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10798(3)

CHANDOS

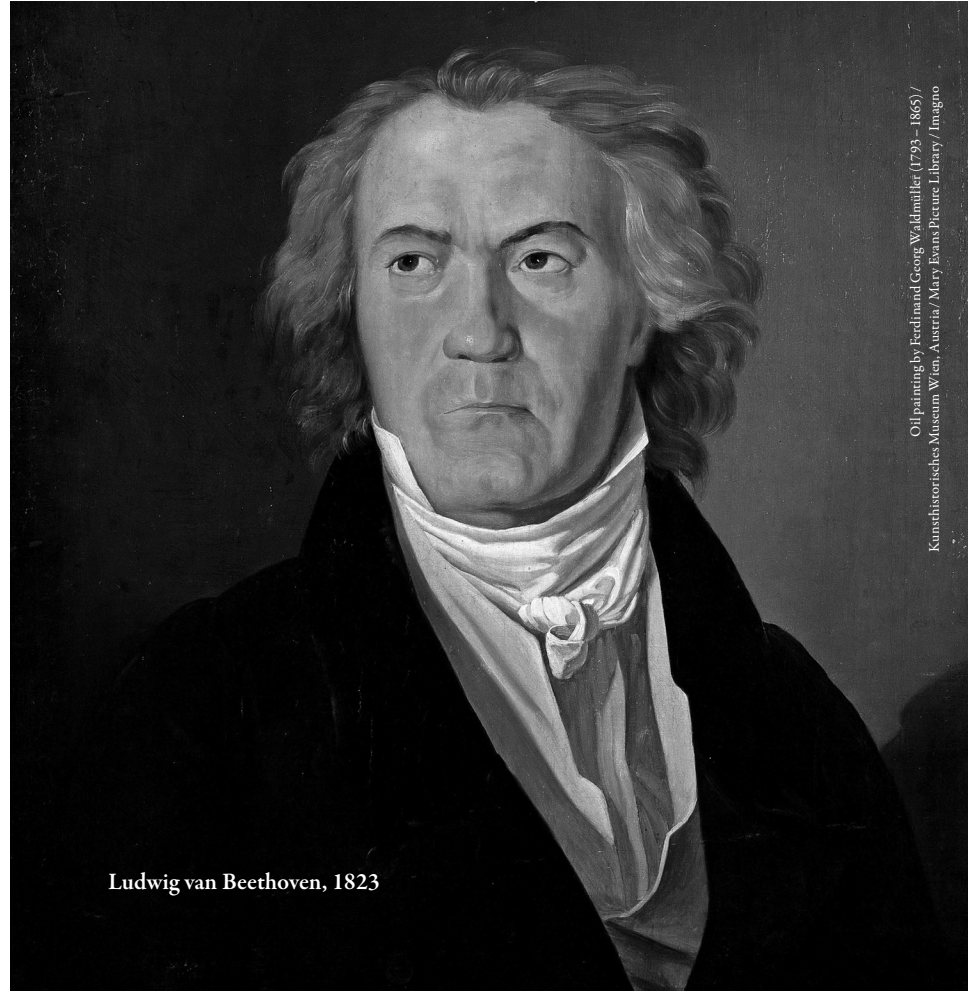
BEETHOVEN

PIANO SONATAS

3

JEAN-EFFLAM BAVOUZET





Ludwig van Beethoven, 1823

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

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Piano Sonatas, Volume 3

COMPACT DISC ONE

Sonata, Op. 54 12:02

in F major • in F-Dur • en fa majeur

[1] In tempo d'un menuetto 5:35

[2] Allegretto – Più allegro 6:28

Sonata, Op. 57 'Appassionata' 23:49

in F minor • in f-Moll • en fa mineur

Dem Grafen Franz von Brunsvik gewidmet

[3] Allegro assai – Più allegro 9:31

[4] Andante con moto – 5:58

[5] Allegro ma non troppo – Presto 8:18

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

COMPACT DISC TWO

Sonata, Op. 90 13:12

in E minor / major • in e-Moll / E-Dur • en mi mineur / majeur

Dem Grafen Moritz von Lichnowsky gewidmet

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

Sonata, Op. 101 21:31

in A major • in A-Dur • en la majeur

Der Freiin Dorothea von Ertmann gewidmet

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

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

COMPACT DISC THREE

Sonata, Op. 109

17:36

in E major • in E-Dur • en mi majeur

Maximiliane Brentano gewidmet

[1]

Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo – Tempo I –

3:35

Adagio espressivo – Tempo I –

[2]

Prestissimo

2:17

[3]

Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile
ed espressivo) –

Variazione I. Molto espressivo –

Variazione II. Leggiermente –

Variazione III. Allegro vivace –

Variazione IV. Etwas langsamer als das Thema –

Variazione V. Allegro, ma non troppo –

Variazione VI. Tempo primo del tema

11:44

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

Jean-Efflam Bavouzet piano



Beethoven: Piano Sonatas, Volume 3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

significance that he composed during the years 1817 – 18.

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

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

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

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

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

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

Sonata in E major, Op. 109 (1820, published 1821), dedicated to Maximiliane Brentano
Sonata in A flat major, Op. 110 (1821 – 22, published 1822)
Sonata in C minor, Op. 111 (1821 – 22, published 1823), Vienna edition dedicated to Archduke Rudolph of Austria, London edition dedicated to Antonie Brentano
 Though each work is assigned its own opus number, the last three piano sonatas were commissioned together by Moritz Schlesinger and his son Adolf Martin, who ran a publishing house in Paris and Berlin;

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

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

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

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

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

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

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

© 2016 William Drabkin

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

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

In tempo d'un menuetto

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

But also more highly developed workings, such as:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Why these days record the sonatas by Beethoven yet again?

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

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

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

© 2016 Jean-Efflam Bavouzet

www.Bavouzet.com

Translation: Stephen Pettitt

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

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

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

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

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

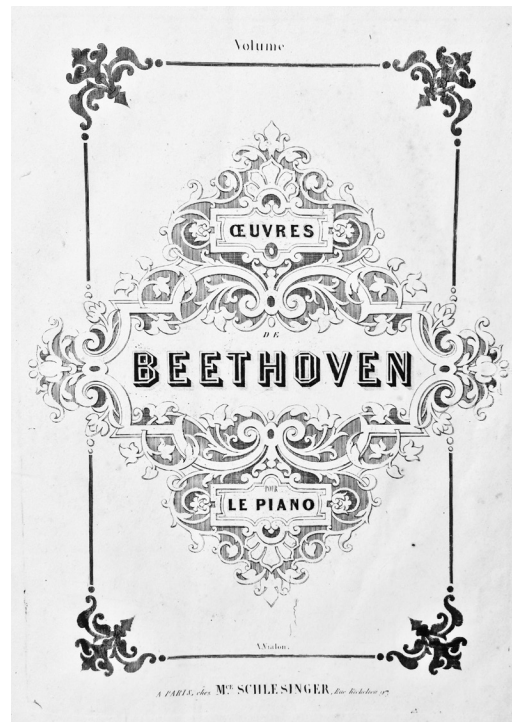
A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne and in 1987 made his American debut, through Young Concert Artists, in New York. As well as performing worldwide,

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

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



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



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



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

Handwritten musical score for piano, page 185. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The fourth system has a treble and bass staff. The fifth system has a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Dynamics include *cresc.*, *p*, *pp*, and *sf*. Performance markings include *U2*, *S1*, *S2*, *S3*, *S4*, *S5*, *S6*, *S7*, *S8*, *S9*, *S10*, *S11*, *S12*, *S13*, *S14*, *S15*, *S16*, *S17*, *S18*, *S19*, *S20*, *S21*, *S22*, *S23*, *S24*, *S25*, *S26*, *S27*, *S28*, *S29*, *S30*, *S31*, *S32*, *S33*, *S34*, *S35*, *S36*, *S37*, *S38*, *S39*, *S40*, *S41*, *S42*, *S43*, *S44*, *S45*, *S46*, *S47*, *S48*, *S49*, *S50*, *S51*, *S52*, *S53*, *S54*, *S55*, *S56*, *S57*, *S58*, *S59*, *S60*, *S61*, *S62*, *S63*, *S64*, *S65*, *S66*, *S67*, *S68*, *S69*, *S70*, *S71*, *S72*, *S73*, *S74*, *S75*, *S76*, *S77*, *S78*, *S79*, *S80*, *S81*, *S82*, *S83*, *S84*, *S85*, *S86*, *S87*, *S88*, *S89*, *S90*, *S91*, *S92*, *S93*, *S94*, *S95*, *S96*, *S97*, *S98*, *S99*, *S100*. The score is marked with a large 'X' and a circle around the bottom system.

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

Beethoven: Klaviersonaten, Teil 3

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

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

Graf Franz Brunsvik gewidmet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© 2016 William Drabkin
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Interpreten Gedanken zu den Sonaten

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

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

In tempo d'un menuetto

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

Doch auch komplexere Aspekte, zum Beispiel:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der überraschendste Aspekt der hochkomplexen Sonate op. 101 ist zweifellos die Wiederkehr der zu Beginn erklärten Phrase unmittelbar vor dem Finale (CD 2, [3], 2:30). Indem er uns diesen Beginn erneut zu Gehör bringt, stellt Beethoven unser Erinnerungsvermögen auf die Probe und regt uns damit an, alles noch einmal Revue passieren zu lassen, was wir zwischen dem ersten und zweiten Auftreten des Themas gehört haben – darunter

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Warum heutzutage eine weitere Aufnahme der Beethoven-Sonaten?

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

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

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

besser zu begreifen. Dafür bin ich ihnen ewig dankbar.

© 2016 Jean-Efflam Bavouzet

www.Bavouzet.com

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

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

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

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

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

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

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

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

© Benjamin Ealovega Photography

Jean-Efflam Bavouzet





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

Beethoven: Sonates pour piano, volume 3

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

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

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

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

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

cette sonate pour piano à quatre mains réalisé en 1838.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© 2016 William Drabkin
Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

À propos des sonates

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

In tempo d'un menuetto

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

Mais aussi des concepts plus élaborés tel que:

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

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

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

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

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

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

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

Je pense toujours à Yvonne Loriod-Messiaen en jouant l'*Allegro* de la sonate "Les Adieux". C'est elle en effet qui m'a appris l'existence d'une édition curieuse dans laquelle le canon à la fin du premier mouvement a été réécrit de manière parallèle pour éliminer les dissonances (CD 1, [11], 6:45). Peu après cette conversation,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pourquoi enregistrer encore les sonates de Beethoven aujourd'hui?

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

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

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

© 2016 Jean-Efflam Bavouzet
www.Bavouzet.com

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

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

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

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

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

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



Jean-Efflam Bavouzet

Also available



Beethoven
Piano Sonatas, Volume 1
CHAN 10720(3)

Also available



Beethoven
Piano Sonatas, Volume 2
CHAN 10798(3)

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineers Robert Gilmour (19 – 21 December 2014) and Rosanna Fish (other dates)
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 19 – 21 December 2014 (Sonatas, Opp. 54, 57, 79, and 81a), 12 – 14 January 2016 (Sonatas, Opp. 109, 110, and 111), and 29 June – 1 July 2016 (Sonatas, Opp. 78, 90, 101, and 106)
Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography
Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2016 Chandos Records Ltd
© 2016 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 3 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10925(3)

CHANDOS DIGITAL

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

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

COMPACT DISC ONE

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

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

WWW.BAVOUZET.COM

COMPACT DISC TWO

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

COMPACT DISC THREE

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

**JEAN-EFFLAM
BAVOUZET**
PIANO

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 3 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10925(3)