



BEETHOVEN  
THE COMPLETE PIANO  
SONATAS  
FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY

COLLECTION PRINTEMPS  
DES ARTS DE MONTE-CARLO

ZIG-ZAG TERRITOIRES



*Beethoven remet sans cesse en cause la notion de temps dans la forme sonate et l'infléchit à tous les instants. Il ne se répète pas. Chaque sonate construit son univers sur toute sa vie.*

*Ce projet de réaliser cette intégrale est né d'une simple provocation: celle que je fis lors d'un dîner avec François-Frédéric Guy. En effet, j'ai besoin pour une programmation, d'œuvres significatives pour le public. Si je n'aime guère les intégrales qui sont souvent des facilités liées à une "non" programmation, par contre les 32 sonates m'intéressent comme un parcours initiatique de toute la vie conceptuelle de Beethoven et de constater au fil de celles-ci, une imagination sans cesse renouvelée.*

*Cette rencontre avec François-Frédéric Guy fut l'opportunité de réaliser mon souhait, et ce avec un interprète tellement beethovenien ! Hormis d'avoir eu le privilège de réaliser cette première intégrale avec lui, Beethoven représente pour moi ce créateur unique, puissant, qui sans aucune concession, invente et réinvente sans discontinuité et François-Frédéric Guy prend et reprend cette lecture de la même façon, en réinventant l'écrit. Après l'avoir donnée en 10 récitals publics, en voici la concrétisation enregistrée.*

Marc Monnet 2011

Français - Anglais - Allemand

## POURQUOI ?

---

Jouer en public l'intégrale des sonates de Beethoven constitue le projet le plus exaltant que je me sois proposé de réaliser. C'est à l'évidence un formidable défi artistique et humain : une histoire de l'Humain, de sa conscience, de sa grandeur autant que de sa misère, de ses caractères fondamentaux, énoncés et juxtaposés inlassablement au fil de ce grand œuvre. Intimidant autant que passionnant, ce voyage mène des premiers opus post-“haydniens”, héritage dynamité avec l'irruption de la Sonate *Pathétique* dont les enjeux musicaux aussi bien que l'ampleur dynamique constituent un manifeste de la modernité, aux sonates expérimentales de la dernière période qui, en s'appuyant sur une forme éprouvée, explorent des champs sonores et poétiques qui à mon sens sont restés, même en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, “son” territoire exclusif.

Beethoven est une fête permanente. On ne se lasse pas des œuvres éternelles et universellement connues comme *Clair de lune*, *Appassionata*, ou même l'opus 111. Mais il faut également piocher dans ce tout qui ne comporte que beauté, nouveauté, éternité, même dans les opus que le public connaît moins comme la sonate *Marche Funèbre* opus 26, la préférée de Chopin, ou l'étonnante opus 78 *À Thérèse* dont l'introduction préfigure les adagios de Mahler et dont l'humour du final montre “l'envers du sublime” défini par Alfred Brendel notamment à propos des Variations Diabelli. Musique sans âge, inclassable, qui défie ses propres archétypes et dont l'audition – pour paraphraser Goethe – “*nous aspire vers le haut*”.

François-Frédéric Guy

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) : SONATES POUR PIANO.

---

Les dix sonates pour piano opus 10, 13, 14, 22, 26 et 27 reflètent l'évolution du style de Beethoven au tournant des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles, durant une période de six ans seulement. Des fragments de ces trois sonates furent probablement composés dès 1795 et c'est en 1798, au plus tard, que le compositeur leur donna leur forme définitive. La sonate opus 7 remonte à la deuxième moitié de l'année 1796 et aux premiers mois de 1797. Beethoven travailla ensuite parallèlement à la sonate opus 13, qui l'occupa de 1797 à 1799, et aux deux sonates de l'opus 14, datées de 1798. La sonate opus 22 fut écrite en 1800, l'opus 26 dans les années 1800-1801, puis ce furent, entre le printemps et l'automne 1801, les deux sonates opus 27. La diversité stylistique dont témoignent ces œuvres ne cesse de surprendre. Seule la *Sonate pathétique* op. 13 (avec la sonate op. 81 *Les Adieux*) reçut son titre de Beethoven lui-même ; toutes les autres appellations – comme celle de *Sonate au Clair de lune* – résultent d'une tradition plus tardive.

Les trois sonates opus 10 répondent, quant à leur agencement, aux exigences traditionnelles du marché. Il fut longtemps d'usage de publier la musique de chambre sous forme de recueils d'une demi-douzaine (comme c'est encore le cas pour les quatuors à cordes opus 18) ou, au moins, de trois œuvres rassemblées sous un même numéro d'opus. Les deux premières sonates de l'opus 10 se soumettent encore à la forme classique de la sonate en trois mouvements, composée d'un *Allegro* initial, d'un mouvement lent intermédiaire et d'un final *Presto*. Dès la sonate n°3, néanmoins, Beethoven brise ce schéma : l'œuvre est en quatre mouvements et possède déjà des dimensions quasi symphoniques. Très vite ces sonates apparurent nouvelles et audacieuses, et le concept de « génie » devint dès lors une constante dans l'appréciation des œuvres de Beethoven, y compris de sa musique pour piano. Dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, à la date du 9 octobre 1799, on peut lire, à propos de ces trois sonates de l'opus 10 : « On ne peut nier que Hr. v. B. soit un

homme de génie, qui possède une réelle originalité et suit résolument sa propre voie. L'exceptionnelle profondeur de son écriture, ainsi que sa maîtrise stupéfiante de l'instrument pour lequel il écrit, lui assurent incontestablement une place parmi les plus grands compositeurs et instrumentistes de notre temps. »

Beethoven composa la sonate opus 7 en quatre mouvements pour une de ses élèves. L'édition originale, parue à Vienne en octobre 1797, porte le titre de « Grande Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte et dédiée à Mademoiselle La Comtesse Babette de Keglevics par Ludwig van Beethoven ». Lorsque nous parlons aujourd'hui, de façon générale, de « sonates pour piano », nous oublions trop facilement que Beethoven laissait d'abord le choix de l'instrument à clavier. Les esquisses conservées des opus 7 et 10 nous donnent d'importantes informations sur l'histoire de leur genèse : il semble probable que l'opus 7 ait d'abord été conçu comme une partie du groupe de l'opus 10 et que la décision de le publier à part ne se soit imposée que plus tard.

Le critique chargé du compte rendu de la *Sonate pathétique* op.13, lui aussi, déclare pour conclure son article que le public viennois doit s'estimer chanceux de posséder un Beethoven, « dont nous pouvons espérer qu'il nous gratifiera encore souvent des fruits de son travail et de son génie » (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 19 février 1800). Cette sonate en Ut mineur, en trois mouvements — publiée pour la première fois isolément —, fait éclater les règles du genre. Les premières mesures (indiquées *Grave*) du mouvement initial constituent déjà un sujet d'étonnement : on ne trouverait ni chez Haydn ni chez Mozart une telle entrée en matière pour une sonate pour piano. Sans doute Beethoven a-t-il ici pensé en termes symphoniques et s'est-il donné pour modèle les introductions lentes des *Symphonies londoniennes* de Haydn.

Les deux sonates opus 14, en trois mouvements elles aussi, sont d'un caractère plus enjoué ; Beethoven y semble cependant expérimenter les limites de cette forme. On

est surpris, dès la première sonate en Mi majeur, par l'absence du traditionnel mouvement lent entre les deux mouvements rapides ; c'est un *Allegretto* qui vient le remplacer. Le final est un *rondo* pour cette première sonate et, plus curieusement, pour la deuxième en Sol majeur, un *scherzo* (qui constituait à l'époque l'alternative « moderne » au menuet). Ce mouvement repose sur un « brouillage » du mètre : deux groupes de valeurs de notes (3/4 et 6/8) s'y opposent, tandis que d'insolites accents viennent le ponctuer.

La sonate opus 22 en Si bémol majeur peut être considérée comme une démonstration de ce qu'il était possible de réaliser dans le cadre de la sonate classique en quatre mouvements : au premier mouvement, conforme à la structure de la forme sonate, succèdent un *Adagio*, un menuet et un rondo final. L'édition originale, parue à Vienne en 1802, porte le titre de *Grande Sonate pour le Piano Forte*. Beethoven lui-même tenait particulièrement à cette œuvre, dont les générations suivantes ont trop souvent négligé l'importance novatrice.

Avec la sonate en La bémol majeur opus 26, s'ouvre une voie nouvelle dans la création pianistique de Beethoven : forme et structure y sont l'objet d'expérimentations sans précédent. On chercherait en vain dans cette œuvre un mouvement de sonate classique et les quatre qui la composent sont extrêmement différents : la sonate commence par un lent mouvement à variations, suivi d'un *scherzo* qui, de manière tout à fait inhabituelle, intervient en deuxième position, avant le mouvement lent. Cette disposition « inversée » des mouvements internes se retrouvera bien plus tard dans la Neuvième Symphonie. Le troisième mouvement, intitulé *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*, est écrit dans la tonalité rare de la bémol mineur, et peut faire penser à la Marche funèbre (*Marcia funebre. Adagio assai*) de la Troisième Symphonie opus 55, dite *Héroïque*.

Les deux sonates opus 27 portent le titre de *Sonata quasi una fantasia*, qui contient en lui-même une contradiction : la sonate, dans sa forme traditionnelle en plusieurs

mouvements, et la fantaisie, un morceau en un seul mouvement, résultant d'une improvisation spontanée ou cherchant à en produire l'effet, sont l'une et l'autre l'expression de deux démarches musicales fort différentes. Dans la sonate en Mi bémol majeur opus 27, les quatre mouvements s'enchaînent sans interruption (*attacca*). Le troisième mouvement, relié au suivant par un trille prolongé, peut donc être considéré comme une introduction lente à l'*Allegro final*, dans lequel on peut encore entendre certaines réminiscences de l'*Adagio*. La division classique en quatre mouvements s'en trouve donc brisée et le final, par là même, acquiert une importance formelle que la sonate traditionnelle lui refusait. La sonate opus 27 n°2 nous introduit à l'univers du romantisme. Ludwig Rellstab (1799-1860) associait son premier mouvement *Adagio sostenuto* à un clair de lune sur le lac des Quatre Cantons, et les légendes relatives à un prétendu message du compositeur n'ont pas manqué de fleurir par la suite. Beethoven a dédié cette sonate à Giulietta Guicciardi, une de ses élèves dont il était tombé passionnément amoureux, au point de songer au mariage, avant qu'elle ne devienne, en 1803, l'épouse du comte Robert Gallenberg.

Beethoven a souvent irrité avec ses œuvres et les exigences qu'elles réclamaient. Le 7 mars 1825, Carl Czerny écrivait encore à l'éditeur Heinrich Albert Probst : « Une longue expérience nous a appris que les œuvres de Beethoven se livrent rarement à une première lecture, et ce sont justement celles qui, au premier abord, semblaient les plus incompréhensibles, qui, avec le temps, se révèlent les plus remarquables. Encore faut-il être capable de les interpréter avec tout le discernement qu'elles exigent, ce qui suppose un travail qu'on chercherait en vain chez de nombreux pianistes, même virtuoses. » Czerny ajoute de façon pénétrante que l'interprète de cette musique ne doit pas posséder seulement d'exceptionnelles qualités de pianiste, mais une réelle culture et une profonde compréhension de ces œuvres. « Des compositions pour le pianoforte, dont Herr v. B. a enrichi le cercle choisi des musiciens cultivés et des pianistes confirmés » : c'est en ces termes qu'un article de l'*Allgemeine*

*musikalische Zeitung* parle déjà, en 1802, des sonates opus 26 et 27. Sur le plan émotionnel aussi, ces œuvres constituent un défi. Ainsi peut-on lire dans le *Zeitung für die elegante Welt* du 24 juillet 1807, à propos de l'opus 26 : « Cette sonate en La bémol majeur de Beethoven est sans doute une de ses œuvres les plus accomplies dans ce genre. Noblesse, grandeur, élévation d'esprit la caractérisent. Une certaine autorité sereine, qui est le signe de la majesté, se fait sentir dans son allure, ainsi que dans la façon dont elle laisse s'exprimer des sentiments et des passions élevés. »

L'impact de cette musique dépassa de bien loin le seul cadre pianistique : dès 1809, on put entendre à Paris le troisième mouvement de la sonate opus 26 —exécuté comme il se doit dans la tradition française de la marche funèbre révolutionnaire— dans une version instrumentale, à l'occasion du transfert au Panthéon des cendres du maréchal Lannes, mortellement blessé lors de la bataille d'Essling. C'est encore ce mouvement qui accompagna les funérailles parisiennes de Rossini en 1868, dans une transcription pour seize cuivres de Sax. Après la mort de Beethoven, on alla même jusqu'à mettre des paroles sur certaines de ses œuvres pour piano : en témoigne un *Kyrie pour orchestre et voix solistes* composé aux alentours de 1831 par Gottlob Benedikt Bierey, d'après le premier mouvement de la sonate opus 27 n°2. Bierey réalisa également une version de la sonate opus 28 pour quatuor à cordes. Les limites du genre étaient abolies et des œuvres qui avaient d'abord été conçues pour un clavier et destinées à des salles de dimensions restreintes, trouvaient aussi leur place au sein d'univers sonores plus vastes.

Beate Angelika Kraus  
*Traduction : Michel Chasteau*





*Beethoven constantly calls into question and modifies the notion of time in sonata form. He does not repeat himself. Each sonata constructs its own universe, all through his life.*

*This project of doing the complete set of sonatas in concert began as a simple provocation one evening while I was dining with François-Frédéric Guy. To programme my festival I need works that have a strong significance for the public. Although in general I am not very fond of complete cycles, which are often an easy way of 'non'-programming, I am definitely interested in the thirty-two sonatas as a journey of initiation that runs throughout Beethoven's creative career, displaying his endlessly inventive imagination from one work to another.*

*My encounter with François-Frédéric Guy provided the opportunity to make my wish come true – and with a deeply Beethovenian interpreter! It was a true privilege to work on what was his first complete cycle of the works. For me, Beethoven represents a uniquely powerful creator who, without making the slightest concession, continuously invents and reinvents his music; François-Frédéric Guy approaches and revises his readings in exactly the same way, reinventing the written score. Now, after he has given his interpretations in ten public recitals, here they are in concrete form on record.*

Marc Monnet 2011

## WHY?

---

To play the complete Beethoven sonatas in public represents the most exhilarating project I have attempted. It is, obviously, a tremendous artistic and human challenge: a history of humanity, of our consciousness, of our grandeur and misery, of our fundamental characteristics, untiringly set forth and juxtaposed all through this great *œuvre*. As intimidating as it is fascinating, this journey leads from the first 'post-Haydn' pieces, whose heritage is shattered by the irruption of the *Pathétique* Sonata with a range of musical issues and dynamics that in itself constitutes a manifesto of modernity, to the experimental sonatas of the late period, which while relying on a well-tried form explore sonic and poetic regions that in my view still remain, even in the early twenty-first century, his exclusive territory.

Beethoven is a permanent feast. One never wearies of the eternal and universally known works such as the 'Moonlight', the 'Appassionata', or even op.111. But we must also dig deeper into the whole corpus, which contains nothing but beauty, newness, eternity, even in the pieces less well-known to the public, like the 'Funeral March' Sonata op.26, Chopin's favourite, or the astonishing op.78, 'À Therese', whose introduction foreshadows the adagios of Mahler while the humour of its finale displays 'the sublime in reverse', as Alfred Brendel puts it, writing of the Diabelli Variations. Ageless, unclassifiable music, which defies its own archetypes and when we hear it – to paraphrase Goethe – 'draws us upwards'.

François-Frédéric Guy

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827): SONATEN FÜR KLAVIER

---

The eleven piano sonatas opp.7, 10, 13, 14, 22, 26 and 27 reflect Beethoven's compositional development around the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, over a period of just six years. He probably began work on parts of the three Sonatas op.10 as early as 1795, completing them in the summer of 1798 at the latest. The Sonata op.7 was written in the latter half of 1796 and the early months of 1797. Beethoven then worked in parallel on the Sonata op.13 from 1797 to 1799 and on the two Sonatas op.14 in 1798. The Sonata op. 22 dates from 1800, op.26 from 1800 and 1801; this was followed by the two Sonatas op.27, composed between spring and autumn 1801. The stylistic variety offered by these works can still constantly surprise listeners. The *Sonate pathétique* op.13 is one of only two piano sonatas (the other is the Sonata *Les Adieux* op.81a) whose titles were conferred by Beethoven; all the other nicknames such as 'Moonlight' Sonata are offshoots of the works' reception history.

The three Sonatas op.10 correspond in layout to the traditional requirements of the market. It long remained customary to publish chamber works under a single opus number in sets of half a dozen (as was still the case with Beethoven's String Quartets op.18) or at least three. Moreover, op.10 nos.1 and 2 still adopt the Classical form of a three-movement sonata consisting of an opening allegro, a slow central movement, and a presto finale. But already in op.10 no.3 Beethoven broke with this scheme: this sonata has four movements, thereby acquiring almost symphonic dimensions. These sonatas were very soon regarded as bold and unusual, and from then on the concept of genius was to remain a constant of Beethoven reception, notably in the case of the piano works. The review of the three Sonatas op.10 in the *Leipzig Allgemeine musikalische Zeitung* dated 9 October 1799 ran as follows: 'There is no denying that Hr. v. B. is a man of genius, who possesses originality and follows very much his own path. Moreover, his uncommon skill in the elevated style and his own extraordinary

power on the instrument for which he writes unquestionably assure him of a place among the finest pianists and composers for piano of our time.'

Beethoven wrote the four-movement Sonata op.7 for one of his piano pupils. The first edition, published in Vienna in October 1797, bears the title 'Grande Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte Composée et dédiée a Mademoiselle La Comtesse Babette de Keglevics par Louis van Beethoven' (Grand sonata for the harpsichord or the pianoforte, composed and dedicated to Countess Barbara Keglevics by Ludwig van Beethoven). When we speak today in generalised terms of 'piano sonatas', it is easily forgotten that Beethoven initially left the choice of keyboard instrument open. The surviving sketches of op.7 and op.10 represent an important source of information on the genesis of these works: it may be assumed that op.7 was originally conceived as part of the op.10 set, and it was only later that the composer decided to publish it separately.

As with op.10, the review of the *Sonate pathétique* op.13 closes with the comment that the Viennese musical public could consider itself fortunate to have a Beethoven, 'who we hope will often present us with products of his genius and industry' (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 19 February 1800). This three-movement sonata in C minor, first published on its own, breaks the rules of the genre. There is already a surprise in the opening bars of the first movement, marked 'Grave'; no such slow beginning is to be found in any of the keyboard sonatas of Haydn or Mozart. It is possible that Beethoven was thinking on a symphonic scale here and taking the slow introductions of Haydn's 'London' Symphonies as his model.

Both the Sonatas op.14 are cheerful in character and in three movements; nonetheless, Beethoven seems to be experimenting with this form. One immediately striking feature of the E major Sonata op.14 no. 1 is the absence of a contrasting slow middle movement; it is simply replaced by an Allegretto. This sonata's finale is a Rondo, whereas in the Sonata in G op.14 no.2 it is, surprisingly, a Scherzo (at that time the 'modern' alternative

to the minuet). The movement derives its liveliness from its disorientating changes of metre, with two contrasting groups of note values (3/4 and 6/8), on which unusual accents are superimposed.

The Sonata in B flat major op.22 may be seen as a demonstration of what was possible within the framework of the Classical four-movement sonata: the first movement in sonata form is followed by a slow Adagio, a Menuetto, and a concluding Rondo. The first edition, issued in Vienna in 1802, bears the title *Grande sonate pour le Piano Forte*, and Beethoven himself thought highly of this work, which later generations have regarded as lacking in innovative qualities.

The Sonata in A flat major op.26 marks the beginning of a new path in Beethoven's sonata output, in which he experiments with form and structure. Classical sonata form will be sought in vain here, and the movements are extremely diverse. The sonata begins with a slow variation movement, followed by a Scherzo unusually placed in second position. Only after this do we hear the slow movement; much later, the Ninth Symphony was to return to this 'reverse' order of the inner movements. This third movement, entitled 'Marcia funebre sulla morte d'un Eroe' (Funeral march on the death of a hero), is in the little-used key of A flat minor, and may make one think of the Funeral March (Marcia funebre. Adagio assai) of the Third Symphony, the *Sinfonia eroica* op.55.

Both the Sonatas op.27 bear the title *Sonata quasi una fantasia*, which is in fact a contradiction in terms, since the sonata in its traditional multi-movement form and the fantasia, a spontaneously improvised or fully written-out single-movement piece, express two quite distinct approaches to composition. In the Sonata in E flat major op.27 no.1 all four movements follow one another *attacca*. The slow third movement, which leads into the finale with a trilling figure, can even be regarded as an introduction to the concluding Allegro vivace, in which elements of this Adagio recur. As a result the four-movement structure is breached, and the final movement acquires greater

formal weight. The Sonata op.27 no.2 ushers us into the world of Romanticism. Ludwig Rellstab (1799–1860) associated its slow first movement with a moonlit night on Lake Lucerne, and further legends grew up around a message supposedly concealed by the composer. The sonata is dedicated to Beethoven's piano pupil Giulietta Guicciardi, with whom he had been passionately in love and whom he had even thought of marrying before she eventually became the wife of Count Robert Gallenberg in 1803.

Beethoven thoroughly bemused many of his contemporaries with his works and their exalted aspirations. On 7 March 1825 Carl Czerny wrote to the Leipzig publisher Heinrich Albert Probst: 'Long experience has taught us that Beethoven's works can seldom be taken in as a whole and understood at first glance, and it is precisely those which at first seem the most incomprehensible that prove in time to be the finest. But one must also be capable of performing them with care, which requires a degree of study often lacking even in many virtuosos.' This is a succinct statement of the fact that an interpreter of this music must not only possess outstanding pianistic skills, but also a cultivated mind and an understanding of the works. 'Compositions for the pianoforte with which Herr v. B. has recently enriched the choice collections of cultivated musicians and practised pianists', as a review of the Piano Sonatas opp.26 and 27 in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* of 30 June 1802 puts it. At the same time these works represent an emotional challenge. For example, we find the following verdict on op.26 in the *Zeitung für die elegante Welt* dated 24 July 1807: 'This sonata in A flat major by Beethoven is undoubtedly one of his most accomplished masterpieces in the genre. It is noble, grand and sublime in character. A certain steadfastness and tranquillity, which is the manifestation of dignity, governs its demeanour and its manner of expressing elevated feelings and passions.'

Thanks to the practice of arrangements, the effect of this music extended far beyond the context of the piano. Beethoven himself was active in this domain. For example, he transcribed his E major Piano Sonata op.14 no.1 for string quartet, and wrote to the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel in this connection on 13 July 1802: 'I have arranged only one of my sonatas for string quartet, because I was so earnestly implored to do so; and I am quite convinced that nobody else could do the same thing with ease.' In Paris the third movement of the Piano Sonata op.26 – naturally regarded as belonging to the French tradition of revolutionary funeral marches – was heard in an instrumental version as early as 1809 on the occasion of the transfer to the Panthéon of the remains of Marshal Jean Lannes, who had been mortally wounded in the battle of Vienna. The same movement was used in Paris again in 1868 to accompany Rossini to his grave, though now in a transcription for sixteen Sax instruments. After Beethoven's death new versions of piano works appeared fitted out with words, such as Gottlob Benedikt Bierey's 1831 arrangement of the first movement of op.27 no.2 with newly composed vocal parts as a 'Kyrie for orchestra and voices'. Bierey also made a version for string quartet of the Sonata op.28. In this way frontiers between genres were abolished and works which were originally intended for the fortepiano and for performance in intimate surroundings were heard on a larger scale in the musical world.

Beate Angelika Kraus  
*Translation: Charles Johnston*



*Beethoven hat den Begriff der Zeit in seinen Klaviersonaten ständig auf den Prüfstand gestellt und das jeweils Erreichte immer wieder gewendet und umgewendet. Er wiederholt sich nie. Jede Sonate konstituiert in ihrem Verlauf ihr eigenes Universum.*

*Die vorliegende Gesamtaufnahme ist aus einer einfachen Frage heraus entstanden. Ich stellte sie François-Frédéric Guy bei einem Abendessen. Wenn ich Programme mache, brauche ich Werke, die das große Publikum ansprechen. Eigentlich mag ich keine Gesamtaufnahmen. Sie zeugen meist von Phantasielosigkeit. Beethovens 32 Klaviersonaten interessieren mich allerdings. Sie sind wie ein Initiationsweg. Sie geleiten uns durch das Gesamtschaffen des Komponisten und die Entwicklung seiner musikalisch-formalen Konzepte. An ihnen lässt sich der Gang einer Phantasie verfolgen, die sich ständig neu erfunden hat.*

*Die Begegnung mit François-Frédéric Guy bot mir Gelegenheit, meinen Traum wahr zu machen. Und zudem mit einem derart kongenialen Pianisten. Abgesehen von dem Privileg, mit ihm seine erste Gesamtaufnahme dieses Zyklusses realisieren zu dürfen, stellt Beethoven für mich jenen Typus des Ausnahmekünstlers dar, der ohne Konzessionen arbeitet und sich permanent in Frage stellt. François-Frédéric Guy geht genauso vor, indem er seine Interpretation immer wieder in Frage stellt, den Notentext immer wieder neu erfindet. Nachdem er Beethovens Klaviersonaten zehnmal öffentlich gespielt hat, legen wir nun sein Ergebnis auf CD vor.*

Marc Monnet 2011

Français - Anglais - Allemand



## WARUM?

---

Beethovens Klaviersonaten öffentlich als Zyklus aufzuführen, ist das hinreißendste Projekt, das ich bis jetzt realisiert habe. Es ist natürlich eine unermessliche künstlerische und menschliche Herausforderung. Eine Art Geschichte der Menschheit, ihres Bewusstseins, ihres Glanzes und Elends, ihrer grundlegenden Eigenschaften, Äußerungen und Widersprüche am Leitfaden dieses gewaltigen Zyklusses. Diese ebenso einschüchternde wie begeisternde Reise beginnt bei den ersten, post-haydnischen Sonaten. In diese ererbte Welt schlägt die *Pathétique*, deren musikalische Substanz wie dynamische Weite ein Manifest der Modernität darstellen, wie Dynamit ein. Die Reise endet mit den experimentellen Sonaten des Spätwerkes, die auf der Grundlage einer bewährten Formensprache Möglichkeiten des Klanges und der Aussage austarieren, die meines Erachtens selbst Anfang des 21. Jahrhunderts Beethovens exklusives Eigentum geblieben sind.

Beethoven ist ein ununterbrochenes Fest. Man wird auch der viel gespielten und gut bekannten Werke wie der *Mondscheinsonate*, der *Appassionata* oder meinetwegen auch des Opus 111 nicht müde. Aber man muss auch an jenen Werken arbeiten, die nichts als Schönheit, Neuartigkeit, Ewigkeitswert besitzen, selbst an den Unbekannteren, wie Chopins Lieblingssonate op. 26 mit dem *Trauermarsch* oder der erstaunlichen Sonate op. 78, *An Therese*, deren langsame Einleitung Mahlers Adagios vorwegnimmt und deren Humor im Finale «die Kehrseite des Erhabenen» zu Worte kommen lässt. Alfred Brendel hat diese Formulierung im Hinblick auf die *Diabelli-Variationen* geprägt. Es ist alterslose, nicht einzuordnende Musik, die ihre eigenen Archetypen in Frage stellt und denen zuzuhören uns – mit Goethes Worten – „hinan zieht“.

François-Frédéric Guy  
Übersetzung: Boris Kehrmann

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827): SONATEN FÜR KLAVIER

---

Die elf Klaviersonaten op. 7, 10, 13, 14, 22, 26 und 27 spiegeln Beethovens kompositorische Entwicklung um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert während eines Zeitraumes von nur sechs Jahren. Mit Teilen der drei Sonaten op. 10 begann er wahrscheinlich schon 1795, die Fertigstellung erfolgte spätestens im Sommer 1798. Die Sonate op. 7 entstand in der zweiten Hälfte 1796 und in den ersten Monaten des Jahres 1797. Dann arbeitete Beethoven parallel in den Jahren 1797 bis 1799 an der Sonate op. 13 sowie 1798 an den beiden Sonaten op. 14. Die Klaviersonate op. 22 entstand 1800, op. 26 in den Jahren 1800 bis 1801, gefolgt von den beiden zwischen Frühling und Herbst 1801 komponierten Sonaten op. 27. Die hier gebotene stilistische Vielfalt mag immer wieder überraschen. Dabei erhielt die Sonate *pathétique* op. 13 (neben der Sonate *Les Adieux* op. 81a) als einzige ihren Titel von Beethoven, während alle anderen Beinamen wie ‚Mondscheinsonate‘ Resultate der Rezeptionsgeschichte sind.

Die drei Sonaten op. 10 entsprechen von ihrer Anlage her den traditionellen Anforderungen des Marktes. Lange blieb es üblich, kammermusikalische Werke als Sammlungen von einem halben Dutzend (wie noch bei Beethovens Streichquartetten op. 18) oder zumindest von drei Werken unter einer Opusnummer zu veröffentlichen. Dabei folgen op. 10 Nr. 1 und op. 10 Nr. 2 noch der klassischen Form einer dreisätzigen Sonate, bestehend aus einem Allegro-Kopfsatz, einem langsamen Mittelsatz und einem Presto-Finale. Aber bereits mit op. 10 Nr. 3 durchbrach Beethoven dieses Schema: Die Sonate ist viersätzig, hat somit fast schon symphonische Dimensionen. Als ungewöhnlich und kühn galten diese Sonaten schon sehr früh; und der Genie-Begriff bleibt fortan eine Konstante der Beethoven-Rezeption, auch der Klavierwerke. In der Rezension der drei Klaviersonaten op. 10 in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 9. Oktober 1799 ist zu lesen: „Es ist nicht zu leugnen, dass Hr. v. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm

seine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und seine eigene ausserordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit.“

Beethoven schrieb die viersätzigige Sonate op. 7 für eine seiner Klavierschülerinnen. Die im Oktober 1797 in Wien erschienene Originalausgabe trägt den Titel „Grande Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte Composée et dédiée a Mademoiselle La Comtesse Babette de Keglevics par Louis van Beethoven“. Wenn wir heute verallgemeinernd von Klaviersonaten sprechen, wird leicht vergessen, dass Beethoven die Wahl des Tasteninstrumentes zunächst offen ließ. Die erhaltenen Skizzen zu op. 7 und op. 10, geben wichtige Hinweise zur Entstehungsgeschichte: Es darf angenommen werden, dass op. 7 zunächst als Teil der Gruppe von op. 10 konzipiert war und erst später die Entscheidung für eine Einzelveröffentlichung getroffen worden ist.

Auch die Besprechung der Sonate pathétique op. 13 schließt mit dem Hinweis, das Wiener musikalische Publikum könne sich glücklich schätzen, einen Beethoven zu besitzen, „von dem wir hoffen wollen, dass er uns noch oft mit Produkten seines Genies und Fleisses beschenken werde“ (Allgemeine musikalische Zeitung, 19. Februar 1800). Diese erstmalig als Einzelwerk erschienene dreisätzigige c-Moll-Sonate sprengt die Regeln der Gattung. Überraschend sind bereits die mit Grave überschriebenen Anfangstakte des Kopfsatzes; ein solcher langsamer Beginn einer Klaviersonate ist weder bei Haydn noch bei Mozart zu finden. Möglicherweise dachte Beethoven hier in symphonischen Dimensionen und nahm sich die langsamen Einleitungen von Haydns Londoner Symphonien zum Vorbild.

Die beiden Sonaten op. 14 sind von heiterem Charakter und ebenfalls dreisätzig, jedoch scheint Beethoven mit den Möglichkeiten dieser Form zu experimentieren. Ungewöhnlich

ist schon bei der E-Dur-Sonate op. 14 Nr. 1 das Fehlen eines kontrastierenden langsamen Mittelsatzes; an seiner Stelle steht lediglich ein Allegretto. Als Finalsätze findet sich im ersten Fall ein Rondo, bei der G-Dur-Sonate op. 14 Nr.2 indessen überraschend ein Scherzo (die damals ‚moderne‘ Alternative zum Menuett). Dieser Satz lebt von einer Verwirrung des Metrums; in ihm kontrastieren zwei Gruppen von Notenwerten (3/4 und 6/8), hinzu kommen ungewöhnliche Akzente.

Die Sonate B-Dur op. 22 kann als Demonstration dessen angesehen werden, was im Rahmen der klassischen viersätzigen Sonate möglich war: Auf den Kopfsatz in Sonatensatzform folgen ein langsames Adagio, ein Menuett und ein abschließender Rondosatz. Die in Wien 1802 erschienene Originalausgabe trägt den Titel Grande Sonate pour le Piano Forte, und Beethoven selbst hielt viel von diesem Werk, in dem spätere Generationen das Bahnbrechende vermissten.

Mit der Sonate As-Dur op. 26 beginnt ein neuer Weg in Beethovens Sonatenschaffen, er experimentiert mit Form und Struktur. Einen klassischen Sonatensatz sucht man in dem Werk vergeblich, und die Sätze sind extrem unterschiedlich: Die Sonate beginnt mit einem langsamen Variationssatz, gefolgt von einem Scherzo-Satz, der ungewöhnlicherweise bereits an zweiter Stelle steht. Erst dann erklingt der langsame Satz; diese ‚vertauschte‘ Folge der Binnensätze sollte sich wesentlich später bei der 9. Symphonie wiederholen. Der dritte Satz, Marcia funebre sulla morte d'un Eroe betitelt, steht in der ungewöhnlichen Tonart as-Moll, und mag an den Trauermarsch (Marcia funebre. Adagio assai) der 3. Symphonie, der Sinfonia eroica op. 55 erinnern.

Beide Sonaten op. 27 tragen den Titel Sonata quasi una fantasia, der eigentlich einen Widerspruch in sich trägt: Die Sonate in ihrer mehrsätzigen traditionellen Form und die Fantasie, ein spontan improvisiertes oder niedergeschriebenes einsätziges Musikstück, sind Ausdruck einer sehr unterschiedlichen Kompositionshaltung. In der Sonate Es-Dur

op. 27 Nr.1 gehen alle vier Sätze attacca ineinander über. Der langsame dritte Satz, der mit einer Trillerfigur in den Finalsatz überleitet, kann gar als Einleitung zum abschließenden Allegro vivace verstanden werden, in dem Elemente des Adagio nochmals erklingen. Damit ist die Viersätzigkeit durchbrochen, und der Finalsatz wird formal aufgewertet. Die Sonate op. 27 Nr. 2 führt in die Welt der Romantik. Mit ihrem langsamen Kopfsatz assoziierte Ludwig Rellstab (1799–1860) eine Mondnacht auf dem Vierwaldstätter See, und weitere Legenden rankten sich um eine angeblich verborgene Botschaft des Komponisten. Gewidmet ist die Sonate Beethovens Klavierschülerin Giulietta Guicciardi, in die er sich heftig verliebt hatte, gar an Heirat dachte, bevor diese jedoch 1803 die Ehefrau des Grafen Robert Gallenberg wurde.

Beethoven hat mit seinen Werken und den darin erhobenen Ansprüchen durchaus auch irritiert. Noch am 7. März 1825 schrieb Carl Czerny an den Verleger Heinrich Albert Probst in Leipzig: „Daß Beethovens Werke im ersten Augenblick selten übersehen u. verstanden werden können, hat uns eine lange Erfahrung gelehrt, u. gerade die, anfangs scheinbar unverständlichsten bewähren sich durch die Zeit als die vorzüglichsten. Doch muß man sie sorglich auch vortragen können, wozu ein Studium gehört das man selbst bey manchen Virtuosen vermißt.“ Er formuliert damit prägnant, dass ein Interpret dieser Musik nicht nur herausragende pianistische Fähigkeiten haben, sondern auch gebildet sein und die Werke verstehen müsse. „Kompositionen für das Pianoforte, womit Herr v. B. vor kurzem die auserlesenen Sammlungen gebildeter Musiker und geübter Klavierspieler bereichert hat“, heißt es in im Falle der Klaviersonaten op. 26 und op. 27 schon in einer Besprechung der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 30. Juni 1802. Zugleich bleiben diese Werke eine emotionale Herausforderung. Beispielsweise findet sich über op. 26 in der Zeitung für die elegante Welt vom 24. Juli 1807 das Urteil: „Diese Sonate von Beethoven in As dur ist ohne Zweifel eins seiner vollendetsten Meisterstück in dieser Art. Edel, groß

und erhaben ist ihr Charakter. Eine gewisse Festigkeit und Ruhe, die der Ausdruck von Würde ist, herrscht in ihrem Gange und in der Art, wie sie hohe Affekte und Leidenschaften reden läßt.“

Die Wirkung dieser Musik reichte durch die Praxis der Bearbeitungen weit über den Rahmen des Klaviers hinaus. Beethoven selbst war hier aktiv geworden, indem er beispielsweise seine E-Dur-Klaviersonate op. 14 Nr. 1 für Streichquartett übertrug und darüber am 13. Juli 1802 an den Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel schrieb: „ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G.[eigen]I.[nstrumente] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein anderer nach.“ In Paris erklang der dritte Satz der Klaviersonate op. 26 – selbstverständlich in der französischen Tradition revolutionärer Trauermärsche verstanden – bereits 1809 in einer Instrumentalfassung anlässlich der Überführung der sterblichen Überreste des in der Schlacht bei Wien tödlich verwundeten Marschalls Jean Lannes ins Panthéon. Mit diesem Satz wurde noch 1868 Rossini in Paris zu Grabe getragen, allerdings in einer Transkription für sechzehn Sax-Instrumente. Nach Beethovens Tod erschienen textierte Neufassungen von Klavierwerken, etwa 1831 von Gottlob Benedikt Bierey ein mit neu komponierten Singstimmen versehenes Kyrie für Orchester- und Singstimmen als Bearbeitung des ersten Satzes von op. 27 Nr. 2. Bierey schuf auch eine Fassung der Sonate op. 28 für Streichquartett. Gattungsgrenzen werden damit aufgehoben und Werke, die zunächst für einen Hammerflügel und den kleineren Aufführungsrahmen bestimmt waren, klingen in größerer Dimension in die Musikwelt.

Beate Angelika Kraus

## ARSENAL. METZ

---

C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement les 14, 15 décembre 2009, le 17 mai 2010, les 7, 8 décembre 2010 et les 19, 20 avril 2011.

Avec l'Arsenal réinventé par Ricardo Bofill dans un ancien arsenal militaire du XIX<sup>e</sup> siècle, Metz offre à l'Europe une des plus belles salles pour la musique que le génie actuel de l'architecture a produit.

Ouvert à toutes les musiques, l'Arsenal l'est aussi à toute la danse, à toutes les cultures. Un public éclectique y croise les plus grands artistes du moment.

[www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)

It was in this prestigious setting that this recording was made on 14-15 December 2009, 17 May and 7-8 December 2010, and 19-20 April 2011.

With the Arsenal, reinvented by Ricardo Bofill in 1989 in a former military arsenal of the nineteenth century, Metz offers Europe one of the finest concert halls that this genius of modern architecture and acoustics has produced.

The Arsenal is open to every kind of music, but also to every kind of dance and every kind of culture. An extremely diversified audience encounters the world's finest artists there.

[www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)

Die vorliegende Aufnahme entstand am 14./15. Dezember 2009, 17. Mai 2010, 7./8. Dezember 2010 und 19./20. April 2011 im Großen Saal des Arsenaus in Metz. Der renommierte Konzertsaal wurde 1989 eingeweiht. Ricardo Bofill entwarf ihn im Zuge der Sanierung und Umnutzung eines alten Militär-Arsenaus aus dem 19. Jahrhundert. Er schuf ein Gesamtkunstwerk aus Architektur und Musik.

Als Veranstaltungszentrum steht das Arsenal allen Musik- und Tanzstilen offen. Es ist multikulturell ausgerichtet und stellt einen idealen Begegnungsort für ein bunt gemischtes Publikum und Künstler aus aller Welt dar.

[www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)





## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) : SONATES POUR PIANO.

---

Les douze sonates pour piano op. 28, 31, 49, 53, 54, 57, 78, 79 et 101 remontent aux années 1795 à 1817 et témoignent de conceptions fort différentes de l'écriture musicale, allant de la simple sonatine à la puissante Grande Sonate qui repousse toutes les limites formelles connues jusqu'alors.

Le numéro d'opus relativement tardif des sonates op. 49 s'explique simplement par le délai important qui sépare leur composition de leur publication. Les premières esquisses remontent aux années 1795/1796 et les deux sonates sont achevées en 1798. Kaspar Karl van Beethoven, qui se charge de la correspondance pour son frère, les présente en novembre 1802 à l'éditeur André, à Offenbach, comme « 2 petites sonates faciles dont chacune ne comprend que 2 mouvements ». Bien que ces deux sonates faciles soient aujourd'hui considérées comme des œuvres d'étude, Beethoven fait la preuve que la qualité de l'écriture n'est en rien incompatible avec le cadre formel –plutôt modeste– de la sonatine. Le thème du menuet de la deuxième sonate réapparaîtra en 1799 dans son Septuor pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson en Mi bémol majeur op. 20.

Beethoven a noté lui-même, en tête du manuscrit autographe, la date de composition de la sonate op. 28 en Ré majeur : 1801. Dans l'édition originale viennoise de 1802, elle est intitulée « Grande Sonate pour le Pianoforte ». Le sous-titre de « Pastorale », sous lequel elle est communément désignée, lui fut à l'origine donné à Londres, avant que l'éditeur hambourgeois Crazz ne le propage, dans les années 1830 et 40, en mettant l'œuvre en relation avec la symphonie du même nom, la sixième, composée en 1807/1808. Les tonalités, les thèmes chantants et l'utilisation de rythmes de danse (3/4 et 6/8) peuvent en effet suggérer une atmosphère pastorale. Mais cette simplicité est trompeuse : la sonate, par exemple, ne commence pas dans la tonalité principale, qui n'apparaît

qu'à partir de la septième mesure. Ainsi l'auditeur ne s'aperçoit-il qu'après coup que la discrète mélodie qu'il avait d'abord prise pour l'introduction est en réalité le thème lui-même. L'entrée du thème secondaire est également brouillée : Beethoven joue avec le dualisme thématique propre à la forme classique de la sonate.

Les deux sonates op. 31, composées pendant l'été 1802, possèdent également des sous-titres sous lesquels elles sont encore connues aujourd'hui : celui de la sonate n°2 (en réalité la première dans l'ordre de leur composition), « La Tempête », renvoie à un témoignage d'Anton Schindler –connu pour d'innombrables falsifications– qui, dans sa biographie de Beethoven prétend que le compositeur lui aurait recommandé, comme une clé pour la compréhension de l'œuvre, de lire *La Tempête* de Shakespeare. La sonate connut une large diffusion, y compris dans des arrangements pour trio à cordes, quatuor à cordes, piano à quatre mains et même pour orchestre. Beethoven y ouvre de nouvelles voies : dans le premier mouvement, par exemple, il renonce à l'unité de tempo au profit de contrastes fortement expressifs. Un accord parfait arpégé de trois sons, qui fait d'abord office de simple introduction, se transforme en récitatif instrumental monodique et acquiert par là-même une tout autre densité. La sonate op. 31 n°1 peut être citée en exemple de l'humour beethovénien : le compositeur y joue par moments avec les attentes de l'auditeur. La sonate n°3, quant à elle, s'échappe du cadre traditionnel : au lieu du mouvement lent, c'est un scherzo et un menuet qui tiennent lieu de mouvements intermédiaires –types de mouvements constituant eux-mêmes des alternatives. L'œuvre fut par la suite intitulée « *La Chasse* ».

À partir de l'été 1803, Beethoven eut à sa disposition un instrument conçu par le facteur de pianos français Erard : ce fait joua très certainement un rôle important dans la composition de la « Grande Sonate » en ut majeur opus 53, datant des années 1803-1804. Avec ses cinq octaves et demi, l'instrument possédait une plus grande étendue, et la sonate exploite divers registres sonores, du contre-fa grave au la<sup>4</sup>. Beethoven

avait déjà, dans son 3<sup>ème</sup> concerto pour piano, dépassé les cinq octaves utilisées jusque là. Les nouvelles dimensions de la sonate ne s'arrêtent pas aux sonorités : l'œuvre commence par un accord parfait d'ut majeur répété treize fois, à partir duquel se développent de courts motifs. Le rondo est le final le plus long que Beethoven ait composé pour une sonate. Succédant immédiatement au mouvement médian (*Introduzione. Adagio molto*), il confère à l'œuvre l'apparence d'une structure bipartite. Comme le rapporte Ferdinand Ries, un autre mouvement lent était prévu à l'origine, mais, jugé trop long, il fut supprimé ; il s'agit de l'Andante WoO 57, que Beethoven fit imprimer à part en 1805. Avec cette sonate d'un Beethoven déjà célèbre, une boucle est bouclée : le comte Ferdinand Ernst von Waldstein (1762-1823), lui-même pianiste et compositeur de talent, était venu à Bonn en 1788 ; c'est lui qui, en 1792, avait fait avoir à Beethoven une bourse du Prince Électeur pour aller étudier à Vienne auprès de Haydn et qui avait assuré au compositeur une aide substantielle pour ses débuts dans la capitale autrichienne.

La sonate en Fa majeur op. 54, composée au cours de l'année 1804, resta longtemps dans l'ombre de ses grandes voisines, les sonates op. 53 et 57. Elle étonne par sa forme bipartite et par le choix insolite d'un premier mouvement « *In tempo d'un Menuetto* » avec des thèmes contrastés : preuve que le menuet peut-être interprété comme caractère et non comme forme musicale. Avec l'Allegretto final, il semble que Beethoven ait délibérément exclu la possibilité d'un troisième ou quatrième mouvement qui eût pu paraître superflu. La sonate, en cela, anticipe déjà sur les œuvres tardives. La critique musicale de 1806 y vit certes la preuve de la maturité artistique incontestable du compositeur, mais aussi de son imagination fantasque.

Le travail sur la sonate en Fa mineur op. 57 commença en 1804 et se poursuivit jusqu'en 1806. Ni le titre ni les indications contenues dans la partition ne font apparaître la mention « *appassionato* ». Il faudra attendre plus de dix ans après la mort du compositeur

pour voir figurer le titre de « Sonata appassionata » en tête d'un arrangement pour piano à quatre mains publié par Cranz en 1838, à Hambourg. L'œuvre devint bientôt emblématique d'une musique instrumentale romantique pleine de passion et d'orages. Néanmoins, elle ne fut pas sans poser quelques difficultés aux contemporains de Beethoven qui lui reprochèrent des singularités et des bizarreries délibérées. Beethoven introduit ici de nouveaux paramètres, ainsi qu'en témoignent les changements de dynamiques sonores (possibles seulement sur son nouveau piano Érard) ou le début même de l'œuvre : en répétant un demi-ton plus haut, à la cinquième mesure, le thème initial dérivé de l'accord parfait, le compositeur remet aussitôt en question la tonalité choisie.

Plusieurs années séparent cette sonate des suivantes. Le manuscrit de la sonate op. 78, en deux mouvements, est daté de 1809. De la même année datent également des esquisses de la sonatine en Sol majeur op. 79. Les deux œuvres furent publiées en 1810 en deux éditions originales, respectivement à Londres et à Leipzig.

La sonate en Fa dièse majeur op. 78 commence par une introduction Adagio de quatre mesures qui n'a aucun lien thématique avec ce qui suit –et dont on s'est bien des fois demandé s'il fallait y voir une sorte d'envoi adressé à la dédicataire, la comtesse Thérèse von Brunsvik de Korompa. Dans le premier mouvement domine, par ailleurs, un thème principal *cantabile* que l'on s'attendrait plutôt à trouver dans un mouvement lent intermédiaire. Le deuxième mouvement, Allegro vivace, est un rondo qui présente des contrastes motiviques dès le *ritornello*, comme on pourrait en attendre dans un premier mouvement. Mouvement de sonate et rondo convergent ici, tandis que les modèles formels classiques voient leur limites s'estomper.

Le manuscrit autographe de l'opus 79 (à partir duquel fut établie l'édition originale anglaise) porte le titre de « Sonata » ; l'édition originale de Leipzig, cependant, parut chez Breitkopf & Härtel sous le titre de « Sonatine pour le Pianoforte ». De par ses

dimensions restreintes, elle fait penser aux sonates op. 49. Cependant, le motif de tierces du premier mouvement (dans le caractère d'une danse allemande) est également déterminant pour les autres mouvements, dans lesquels l'intervalle de tierce apparaît de façon récurrente, notamment dans l'Andante, où se déploie une cantilène en tierces superposées. C'est à l'évidence à une pensée cyclique que nous avons affaire ici.

On a vu maintes fois dans la sonate op. 101 le point de départ de l'œuvre tardif de Beethoven. Elle fut composée entre l'été 1815 et le nouvel an 1816/1817. Elle est accompagnée, pour chaque mouvement, d'indications détaillées en allemand et en italien, qui ne vont pas cependant sans quelques contradictions. L'édition originale viennoise de 1817 porte sur la page de titre la mention : « Composée et dédiée à la Baronne Dorothea Ertmann née Graumann par Ludwig van Beethoven ». Dorothea von Ertmann (1781-1849), qui connaissait Beethoven depuis au moins 1804, avait la réputation d'être une excellente pianiste. On peut se demander pourquoi le monde musical a adopté avec une telle évidence le titre de « Waldsteinsonate » op. 53 et n'a jamais parlé, en revanche, d'« Ertmannsonate » op. 101, quand ce titre aurait été d'autant plus mérité. Karl, le neveu de Beethoven, notait encore, en juin 1826, dans les cahiers de conversation du compositeur : « Elle joue tes œuvres probablement mieux que les hommes ».

Ce qui frappe dans l'écriture de cette œuvre est que Beethoven ne construit pas le mouvement initial comme un mouvement de sonate, mais, obéissant à une pensée monothématique, installe tout de suite un thème lyrique au premier plan. Richard Wagner voyait là un des modèles de sa « mélodie infinie ». Le deuxième mouvement fait apparaître un autre aspect de la sonate, à travers la technique d'écriture en canon utilisée dans le Trio, et annonce déjà la fugue du dernier mouvement, d'une extrême difficulté d'exécution lui aussi. Le contraste entre le début et la fin renvoie explicitement au modèle baroque du « Prélude et fugue ». Mélodie et contrepoint,

voilà les deux pôles entre lesquels ne cesseront d'évoluer les dernières œuvres de Beethoven.

Pour les contemporains du compositeur, déjà, cette sonate ouvrait de nouvelles voies, comme en témoigne le compte-rendu paru dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 1<sup>er</sup> octobre 1817. L'œuvre fut admirée et l'on tenta d'en faire ressentir les beautés aux lecteurs à travers une série de comparaisons avec la nature, tout à fait dans l'esprit de la peinture romantique : « La nouvelle production dont Beethoven nous gratifie fait une fois de plus la preuve de son inépuisable éclectisme, de sa profonde expérience artistique, de son imagination débordante et de son génie universel. Assurément, avec cette cent-unième composition, nous sommes saisis d'admiration et de respect renouvelés lorsque nous nous aventurons, guidés par cet inégalable peintre des âmes, sur des chemins étrangers et jamais encore foulés, comme par un fil d'Ariane à travers des enchevêtrements labyrinthiques –où nous accueille tantôt le murmure d'un frais ruisseau, tantôt la vue d'un rocher escarpé ; où nous attire le parfum suave d'une fleur, où parfois un sentier de ronces voudrait nous effrayer. »

Beate Angelika Kraus  
"Traduction Michel Chasteau"

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827): PIANO SONATAS

---

The twelve piano sonatas opp.28, 31, 49, 53, 54, 57, 78, 79 and 101 date from a period ranging from around 1795 to 1817 and present extremely varied compositional concepts, from the simple sonatina to the powerful sonorities of the 'Grande Sonate' that breaks the mould of earlier forms.

The relatively high opus number of the Sonatas op.49 is explained only by the considerable chronological gap between composition and publication. Initial sketches have survived from the years 1795/96, and both sonatas were probably complete by 1798. Kaspar Karl van Beethoven, who handled correspondence for his brother, offered them in November 1802 to the publisher André in Offenbach as 'two short and easy sonatas, each of which has only two movements'. They finally appeared in the Viennese first edition of 1805 as *Deux sonates faciles pour le Pianoforte*. Even though these two 'easy' sonatas are nowadays seen essentially as pedagogical works, Beethoven shows here that compositional quality is not incompatible with the constraints of the somewhat modest sonatina format. He reused the minuet theme from the second sonata in 1799 in his Septet in E flat major op.20 for violin, viola, cello, double bass, clarinet, horn and bassoon.

Beethoven himself noted at the head of the autograph of the D major sonata op.28 the date of composition of 1801. In the Viennese first edition of summer 1802 it was issued as a *Grande sonate pour le Pianoforte*. Its popular nickname, which probably originated in London some time earlier, was disseminated in the 1830s and 1840s by the Hamburg music publisher Crazz, who linked the work with the Sixth Symphony (*Sinfonia pastorale*) op.68 of 1807/08. It is true enough that the key, the cantabile themes and the use of dance rhythms and of 3/4 and 6/8 metres all point to the rustic topos. But this simplicity is deceptive: for example, the sonata does not start in the tonic, which is reached only

in the seventh bar. Thus the listener realises with hindsight that the unassuming melody which he or she at first took for an introduction is actually the main theme itself. The beginning of the second theme too is concealed, as Beethoven plays with the bithematicism of Classical first-movement form.

One of the three Sonatas op.31, written in the summer of 1802, also possesses a nickname that has conditioned its reception right down to the present day. The German name 'Sturmsonate' for the Sonata in D minor op.31 no.2, probably the first of the three to have been composed, goes back to an anecdote recounted by Anton Schindler, notorious for his many falsifications, who states in his Beethoven biography that the composer advised him to read Shakespeare's play *The Tempest* if he wished to find the key to understanding the work. It became extremely well known, including in arrangements for string trio, string quartet, piano duet, and even orchestra. Here Beethoven sets off on new paths. For instance, in the first movement he dispenses with unity of tempo within a sonata structure in favour of powerfully expressive contrasts. A triad that initially seems to be no more than an opening arpeggio is transformed into monophonic instrumental recitative and thus acquires a quite different force. The Sonata op.31 no.1 may be taken as an example of Beethoven's humour, with its periodic play on the listener's expectations. The four-movement op.31 no.3 is unconventional in that it entirely lacks a slow movement, whose place is taken by both a scherzo and a minuet – movement types that are essentially alternatives to each other. It was later given the name 'Die Jagd' or 'La Chasse'.<sup>1</sup>

One significant element in the composition of the *Grande Sonate* in C major op.53, written in 1803–04, must have been the fact that Beethoven had had at his disposal since the summer of 1803 a fortepiano by the French builder Érard. This instrument had a wider range, up to five and a half octaves, and the sonata makes use of its various registers, from *F'* right up to *a'''*. By this time Beethoven had written his Third Piano Concerto,



in which he already exceeds the hitherto standard five octaves. But the new dimensions here are not restricted to matters of sonority. The sonata begins with a C major triad which is played thirteen times and from which the brief motifs initially develop. The Rondo is the longest finale Beethoven ever wrote for a sonata. The fact that it is directly linked to the middle movement (Introduzione. Adagio molto) gives the work a latent two-movement structure. As Ferdinand Ries reports, the sonata was originally planned with a different slow middle movement, but it turned out to be too long and was therefore replaced; the discarded movement was the Andante WoO 57, which Beethoven published separately in 1805. With this sonata, the now famous Beethoven came full circle with the early days of his career: its dedicatee Count Ferdinand Ernst von Waldstein (1762–1823), himself a gifted pianist and composer, had arrived in Bonn in 1788, and it was to him that Beethoven owed both the award of a bursary from the Elector in 1792 to study with Joseph Haydn in Vienna and considerable help in getting off to a new start in the Austrian capital.

The Sonata in F major op.54 from the year 1804 was long overshadowed by its two large-scale neighbours, opp.53 and 57. It is a surprising work insofar as it is in just two movements, with the unusual choice of a first movement 'In tempo d'un Menuetto' featuring contrasting themes, thus demonstrating that the minuet may be interpreted as a character and not a musical form. With an Allegretto serving as a finale, it would appear that Beethoven excluded the idea of a third or fourth movement as being superfluous. In this respect the sonata looks forward far into the future, towards his late works. A contemporary review in 1806 already noted that it displayed Beethoven's unmistakably mature musical art, but also wonderfully capricious ideas (*Grillen*).

Work on the F minor Sonata op.57 began in 1804 and continued until 1806. The term 'appassionato' appears neither in the title nor as an expression mark in the piece itself. It was only more than ten years after Beethoven's death that the name 'Sonata

appassionata' began to be found in published scores, for instance in an arrangement for piano four hands issued by Cranz of Hamburg in 1838. The work came to be seen as the epitome of Romantic instrumental music, full of passion and drama. Beethoven's contemporaries, on the other hand, did not find this sonata easy going, and criticised it for deliberate whims and oddities. Beethoven sets new standards here, as is readily apparent from the shifts in volume (which had only just become possible on his new Érard fortepiano) and from the work's opening: by repeating the triadic theme of the first movement a semitone higher from bar 5, the composer immediately calls the chosen key into question.

Several years elapsed between this composition and the subsequent sonatas. The autograph of the two-movement Sonata op.78 is dated 1809, and sketches for the Sonatina in G major op.79 exist from the same year. Both works were published simultaneously in London and Leipzig in 1810.

The Sonata in F sharp major op.78 begins with a four-bar Adagio introduction which bears no thematic relation to what follows and has aroused speculation as to whether it was intended as an address to the dedicatee, Countess Therese von Brunsvik de Korompa. Otherwise, the first movement is dominated by a cantabile main theme which one might think more appropriate to a slow middle movement. The second movement, Allegro vivace, is a rondo in which motivic contrasts are already apparent in the ritornello, as one normally expects in a first movement. Sonata form and rondo are combined, Classical models of form dissolved.

The autograph of op.79 (which served as the printer's copy for the English first edition) bears the title 'Sonata', whereas the Leipzig first edition was issued by Breitkopf & Härtel in Leipzig with the title 'Sonatine pour le Pianoforte'. In its manageable dimensions it may seem to recall the Sonatas op.49. However, the motif in thirds of the first movement

(in the character of a German dance) also characterises the subsequent movements, in which the interval of the third crops up again and again, even to the central slow movement with its cantilena in superimposed thirds. A cyclical conception is clearly recognisable in the work as a whole.

The Sonata in A major op.101 is frequently seen as marking the beginning of Beethoven's late period. It was written between the summer of 1815 and the turn of the years 1816/17. The sonata was published with extensive performance indications in both German and Italian, which however are not entirely free of inconsistencies. According to the title page, the Viennese first edition of 1817 is 'written and dedicated to Baroness Dorothea Ertmann, née Graumann, by Ludwig van Beethoven'. Dorothea von Ertmann (1781–1849) was acquainted with Beethoven by 1804 at the latest, and was widely regarded as an excellent pianist. One may well wonder why the musical world speaks of the 'Waldstein' Sonata op.53 as a matter of course, but not of the 'Ertmann' Sonata op.101, which would actually be more deserving of such an accolade. Even considerably later, in June 1826, Beethoven's nephew Karl wrote of this illustrious interpreter in the composer's conversation book: 'They say she plays your works better than the men do'!

From a compositional point of view, it is striking that Beethoven does not construct the first movement in sonata form, but gives prominence to a lyrical theme in virtually monothematic fashion. This was to become Richard Wagner's model for his 'infinite melody'. The use of canon in the Trio of the second movement brings the other aspect of the sonata into play while already pointing forward to the fugue of the finale, which is also an extremely demanding movement from the technical point of view. The opposition between the beginning and the end of the work is strongly reminiscent of the Baroque model of the prelude and fugue. Cantabile and counterpoint – these are the two poles between which the works of Beethoven's late period were constantly to oscillate.

This sonata already opened up new worlds for contemporaries, as is shown by the review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 1 October 1817. The critic admires the work and attempts to give his readers a clearer idea of it through comparisons with Nature, very much in the sense of Romantic painting: 'This latest production offered to us by Beethoven provides continued proof of his inexhaustible versatility, his deep experience of art, his lively imagination, and his universal genius. Truly, here in his 101st opus we are gripped by admiration and renewed veneration, when we walk thus with the great painter of the soul on strange paths never trodden before – as if following Ariadne's thread through labyrinthine bends, where now a cool stream whispers to us, now a rugged crag stares at us; here an unknown, sweet-scented flower attracts us, there a thorny path may frighten us away.'

Beate Angelika Kraus

*Translation: Charles Johnston*

<sup>1</sup> That is, 'The Hunt', though this nickname has never become current in English-speaking countries. (Translator's note)

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827): SONATEN FÜR KLAVIER

---

Die zwölf Klaviersonaten opp. 28, 31, 49, 53, 54, 57, 78, 79 und 101 stammen aus einem Zeitraum von etwa 1795 bis 1817 und präsentieren ganz unterschiedliche kompositorische Konzepte von der einfachen Sonatine bis zur klanggewaltigen, die bisherigen Formen sprengenden Grande Sonate.

Die relativ hohe Opuszahl der Sonaten op. 49 erklärt sich einzig aus dem großen zeitlichen Abstand zwischen Komposition und Drucklegung. Bereits aus den Jahren 1795/1796 sind erste Skizzen erhalten, beide Sonaten lagen wohl 1798 fertig vor. Kaspar Karl van Beethoven, der für seinen Bruder Korrespondenz erledigte, bot sie im November 1802 dem Verleger André in Offenbach an als „2 kleine leichte Sonaten wo jede nur 2 Stücke hat“. Schließlich erschienen sie in der Wiener Originalausgabe von 1805 als „Deux Sonates faciles pour le Pianoforte“. Auch wenn diese beiden leichten Sonaten heute vor allem als Unterrichtswerke bekannt sind, zeigt Beethoven, dass kompositorische Qualität nicht im Widerspruch zur Beschränkung auf das eher bescheidene Sonatinenformat steht. Das Menuett-Thema aus der zweiten Sonate verwendete er 1799 in seinem Septett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klarinette, Horn und Fagott (Es-Dur) op. 20.

Bei der D-Dur-Sonate op. 28 notierte Beethoven am Kopf des Autographs selbst das Entstehungsdatum 1801. In der Wiener Originalausgabe von Sommer 1802 erschien sie als „Grande Sonate pour le Pianoforte“. Ihr wohl zuvor in London entstandener populärer Beiname wurde in den 1830er und 1840er Jahren von dem Hamburger Musikverleger Cranz verbreitet, der das Werk mit der 1807/1808 komponierten 6. Symphonie (Sinfonia pastorale) op. 68 in Verbindung brachte. Immerhin sind die Tonart, kantable Themen und die Verwendung von tänzerischen Rhythmen wie 3/4- und 6/8-Takt Hinweise auf das Ländliche. Doch diese Einfachheit trügt: Beispielsweise beginnt die Sonate nicht in der Grundtonart, die erst im siebten Takt erreicht wird. So merkt der Hörer im Nachhinein, dass es sich bei der

unscheinbaren Melodie, die er zunächst als Einleitung wahrnahm, bereits um das eigentliche Thema gehandelt hat. Auch der Beginn des Seitenthemas ist verwischt, Beethoven spielt mit dem Themendualismus der klassischen Sonatenhauptsatzform.

Bei den im Sommer 1802 entstandenen Sonaten op. 31 finden sich gleichfalls Beinamen, die bis heute die Rezeptionshaltung bestimmen: Der Name „Sturmsonate“ für die wohl zuerst entstandene d-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2 geht zurück auf einen Bericht des für so manche Fälschung bekannten Anton Schindler, der in seiner Biographie von Ludwig van Beethoven behauptet, Beethoven habe ihm als Schlüssel zum Verständnis der Komposition geraten, Shakespeares Sturm (The Tempest) zu lesen. Die Sonate wurde ausgesprochen bekannt, auch in Arrangements für Streichtrio, Streichquartett, Klavier zu vier Händen und gar für Orchester. In ihr geht Beethoven neue Wege. Er verzichtet beispielsweise im Kopfsatz auf die Einheit des Tempos innerhalb eines Sonatensatzes zugunsten ausdrucksstarker Kontraste. Ein zunächst als bloßes Eröffnungs-Arpeggio wirkender Dreiklang wandelt sich zum einstimmigen Instrumentalrezitativ und erhält somit ein völlig anderes Gewicht. Die Sonate op. 31 Nr. 1 kann als Beispiel für Beethovens Humor stehen, er spielt bisweilen mit den Erwartungen des Hörers. Die viersätzigige Sonate op. 31 Nr. 3 fällt aus dem Rahmen, da in ihr ein langsamer Satz gänzlich fehlt, dafür aber als Mittelsätze ein Scherzo und ein Menuett stehen – Satztypen, die eigentlich Alternativen darstellen. Ihr wurde später der Name „Die Jagd“ bzw. „La Chasse“ gegeben.

Für die Komposition der 1803–1804 entstandenen „Grande Sonate“ in C-Dur op. 53 dürfte eine Rolle gespielt haben, dass Beethoven seit Sommer 1803 ein Flügel des französischen Klavierbauers Erard zur Verfügung stand. Das Instrument hatte mit fünfeinhalb Oktaven einen größeren Tonumfang, und die Sonate nutzt verschiedene Klangregister vom Kontra-F bis zum zweigestrichenen a. Zuvor hatte Beethoven sein 3. Klavierkonzert geschrieben und darin bereits die bis dahin üblichen fünf Oktaven überschritten. Nicht nur klanglich geht es hier um neue Dimensionen: Die Sonate beginnt mit einem C-Dur-Dreiklang,

der dreizehn Mal angeschlagen wird und aus dem sich die kurzen Motive erst entwickeln. Das Rondo ist der längste Finalsatz, den Beethoven in einer Sonate komponierte. Durch den unmittelbaren Anschluss an den Mittelsatz (Introduzione. Adagio molto) erhält die Sonate eine latente Zweisätzigkeit. Wie Ferdinand Ries berichtet, war ursprünglich ein anderer langsamer Mittelsatz vorgesehen, der jedoch als viel zu lang galt und ausgetauscht wurde; es handelt sich um das Andante WoO 57, das Beethoven 1805 separat drucken ließ. Mit diesem Werk des zu diesem Zeitpunkt bereits berühmten Beethoven schließt sich der Bogen zu den Anfängen: Ferdinand Ernst Graf von Waldstein (1762–1823), selbst ein begabter Pianist und Komponist, war 1788 nach Bonn gekommen; ihm verdankte Beethoven 1792 ein kurfürstliches Stipendium zum Studium bei Joseph Haydn in Wien und wesentliche Hilfen für den dortigen Neuanfang.

Die aus dem Jahr 1804 stammende F-Dur-Sonate op. 54 stand lange im Schatten ihrer großen Nachbarwerke opp. 53 und 57. Sie überrascht durch ihre Zweisätzigkeit mit der ungewöhnlichen Wahl von einem Kopfsatz In tempo d'un Menuetto mit kontrastierenden Themen und zeigt, dass Menuett als Charakter und nicht als musikalische Form interpretiert werden kann. Mit dem Allegretto-Satz als Finale scheint es, als wolle Beethoven einen dritten oder vierten Satz als überflüssig ausschließen. Hier greift die Sonate weit voraus in sein Spätwerk. Schon die zeitgenössische Kritik stellte 1806 fest, hier zeigten sich Beethovens unverkennbar gereifte musikalische Kunst, aber auch wunderliche Grillen.

Die Arbeit an der f-Moll-Sonate op. 57 begann 1804 und dauerte bis in das Jahr 1806 hinein. Weder im Titel noch als Interpretationsanweisung innerhalb der Komposition erscheint die Bezeichnung „*appassionato*“. Erst mehr als zehn Jahre nach Beethovens Tod findet sich der Beiname „*Sonata appassionata*“ in Musikdrucken, so in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen, die der Hamburger Musikverleger Cranz 1838 herausgab. Das Werk wurde zum Inbegriff romantischer Instrumentalmusik voller Leidenschaft und Dramatik. Die Zeitgenossen Beethovens hatten es indessen nicht leicht mit dieser Sonate und

kritisierten gesuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerien. Beethoven setzt hier neue Maßstäbe, schon durch die Lautstärkewechsel (erst möglich auf seinem neuen Érard-Flügel) und den Beginn der Komposition: Indem das Dreiklangsthema des Kopfsatzes ab dem fünften Takt einen Halbton höher wiederholt wird, stellt der Komponist die gewählte Tonart sogleich in Frage.

Zwischen dieser Komposition und den nachfolgenden Sonaten liegen mehrere Jahre. Das Autograph der zweisätzigen Sonate op. 78 ist mit 1809 datiert. Ebenfalls aus dem Jahr 1809 stammen Skizzen zu der Sonatine in G-Dur op. 79. Beide Werke erschienen 1810 in je zwei Originalausgaben in London und Leipzig.

Die Fis-Dur-Sonate op. 78 beginnt mit einer viertaktigen Adagio-Einleitung, die keinen thematischen Bezug zum Nachfolgenden hat und zu Spekulationen anregte, ob damit die Widmungsträgerin, Therese Gräfin von Brunsvik de Korompa, angesprochen würde. Im ersten Satz dominiert ansonsten ein kantables Hauptthema, das man so eher in einem langsamen Mittelsatz vermuten würde. Der zweite Satz, Allegro vivace, ist ein Rondo mit motivischen Kontrasten bereits im Ritornell, wie man sie eigentlich in einem Kopfsatz erwartet. Sonatensatz und Rondo werden zusammengeführt, klassische Formmodelle aufgelöst.

Das Autograph von op. 79 (das als Stichvorlage für die englische Originalausgabe diente) trägt den Titel „Sonata“; die Leipziger Originalausgabe erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig indessen mit dem Titel „Sonatine pour le Pianoforte“. Von ihren überschaubaren Dimensionen her erinnert sie eher an die Sonaten op. 49. Indessen ist das Terzmotiv des Kopfsatzes (im Charakter eines deutschen Tanzes) bestimmend auch für die weiteren Sätze, in denen das Intervall der Terz immer wieder aufscheint, bis hin zum langsamen Mittelsatz mit einer Kantilene in Terzschichtungen. Damit ist ein zyklischer Gedanke durchaus erkennbar.



In der A-Dur-Sonate op. 101 wurde vielfach der Beginn von Beethovens Spätwerk gesehen. Entstanden ist sie zwischen Sommer 1815 und dem Jahreswechsel 1816/1817. Sie erschien mit ausführlichen Satzbezeichnungen in deutscher und in italienischer Sprache, die jedoch nicht frei von Widersprüchen sind. Die Wiener Originalausgabe von 1817 ist laut Titelblatt „Verfaßt und der Freyin Dorothea Ertmann geborne Graumann gewidmet von Ludwig van Beethoven“. Dorothea von Ertmann (1781–1849) war mit Beethoven spätestens seit 1804 bekannt und galt als eine ausgezeichnete Pianistin. Man mag sich fragen, warum in der Musikwelt so selbstverständlich von der „Waldsteinsonate“ op. 53 gesprochen wird, nicht aber von der „Ertmannsonate“ op. 101, die diesen Titel umso mehr verdient hätte. Beethovens Neffe Karl notierte noch im Juni 1826 in Beethovens Konversationsheft über die große Interpretin: „Sie soll deine Werke beßer, als die Männer, spielen“!

Kompositorisch ist auffällig, dass Beethoven den Kopfsatz nicht als Sonatensatz konstruiert, sondern geradezu monothematisch ein lyrisches Thema in den Vordergrund stellt. Für Richard Wagner wurde dieses zum Modell der „unendlichen Melodie“. Der zweite Satz bringt durch die Kanontechnik im Trio den anderen Aspekt der Sonate ins Spiel und verweist damit bereits auf die Fuge des auch technisch extrem anspruchsvollen Finalsatzes. Der Gegensatz zwischen Anfang und Ende erinnert durchaus an das barocke Modell von Präludium und Fuge. Kantabilität und Kontrapunkt – das sind die beiden Pole, zwischen denen sich das Werk des späten Beethoven immer wieder bewegen sollte.

Bereits für die Zeitgenossen eröffnete die Sonate neue Welten, wie die Rezension in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 1. Oktober 1817 beweist. Das Werk wird bewundert und den Lesern durch Vergleiche mit der Natur, ganz im Sinne romantischer Malerei, näher gebracht: „Dieses neueste Product, womit uns Beethoven beschenkt, liefert fortgesetzte Beweise seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit, seiner tiefen Kunsterfahrung, seiner lebhaften Imagination, seiner universellen Genialität. – Wahrlich, hier in seinem 101sten Werke ergreift uns Bewunderung und erneute Hochachtung, wenn wir so mit dem grossen

Seelenmaler auf fremden, nie betretenen Wegen – gleichsam an Ariadnes Faden durch labyrinthische Krümmungen wandeln, wo uns bald ein frischer Bach zuflüstert, bald ein schroffer Fels anstarrt; hier eine unbekannte, süsduftende Blume uns anzieht, dort ein dorniger Pfad uns abschrecken möchte.“

Beate Angelika Kraus

## ARSENAL. METZ

---

C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement les 14, 15 décembre 2009, le 17 mai 2010, les 7, 8 décembre 2010 et les 19, 20 avril 2011.

Avec l'Arsenal réinventé par Ricardo Bofill dans un ancien arsenal militaire du XIX<sup>e</sup> siècle, Metz offre à l'Europe une des plus belles salles pour le musique que le génie actuel de l'architecture a produit.

Ouvert à toutes les musiques, l'Arsenal l'est aussi à toute la danse, à toutes les cultures. Un public éclectique y croise les plus grands artistes du moment.

[www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)

It was in this prestigious setting that this recording was made on 14-15 December 2009, 17 May and 7-8 December 2010, and 19-20 April 2011.

With the Arsenal, reinvented by Ricardo Bofill in 1989 in a former military arsenal of the nineteenth century, Metz offers Europe one of the finest concert halls that this genius of modern architecture and acoustics has produced.

The Arsenal is open to every kind of music, but also to every kind of dance and every kind of culture. An extremely diversified audience encounters the world's finest artists there.

[www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)

Die vorliegende Aufnahme entstand am 14./15. Dezember 2009, 17. Mai 2010, 7./8. Dezember 2010 und 19./20. April 2011 im Großen Saal des Arsenaus in Metz. Der renommierte Konzertsaal wurde 1989 eingeweiht. Ricardo Bofill entwarf ihn im Zuge der Sanierung und Umnutzung eines alten Militär-Arsenaus aus dem 19. Jahrhundert. Er schuf ein Gesamtkunstwerk aus Architektur und Musik.

Als Veranstaltungszentrum steht das Arsenal allen Musik- und Tanzstilen offen. Es ist multikulturell ausgerichtet und stellt einen idealen Begegnungsort für ein bunt gemischtes Publikum und Künstler aus aller Welt dar.

[www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)





Les neuf sonates pour piano opus 2, 81a, 90, 106, 109, 110 et 111 s'inscrivent dans une vaste trajectoire qui va des premières œuvres réunies par Beethoven sous un numéro d'opus jusqu'à ses compositions les plus tardives. En elles se manifeste aussi bien l'élève de Joseph Haydn que l'initiateur de la musique moderne. À partir des trois « *Kurfürstensonaten* » WoO 47 en trois mouvements, datant de 1782/1783, Beethoven n'a cessé, toute sa vie durant, d'écrire des sonates pour piano, y compris dans les années où il ne pouvait plus se produire en tant que pianiste et ne composait plus depuis longtemps de concertos pour cet instrument. Le genre de la sonate représentait manifestement beaucoup pour le compositeur, qui y voyait également un défi intellectuel et un moyen de se confronter à l'histoire de la musique et du genre lui-même.

Les trois Sonates opus 2, dédiées à Joseph Haydn, datent de 1794/1795 et résultent fort probablement de la réutilisation d'un matériau antérieur. La Sonate opus 81a remonte à l'époque des guerres napoléoniennes de 1809/1810. Lui succède la Sonate opus 90, datée de l'été 1814, après une pause de quatre ans – qui furent couronnés par un véritable triomphe à l'occasion du Congrès de Vienne – dans la composition de sonates pour piano. De l'automne 1817 jusqu'à la fin de l'automne 1818, il travaille à la Sonate opus 106. Les Sonates opus 109, 110 et 111 étaient à l'origine conçues comme un ensemble de trois sonates pour piano ; elles occupèrent Beethoven pendant une longue période, de 1820 jusqu'au début 1822.

Avec les Sonates de l'opus 2, Beethoven se présente à un public de connaisseurs. On remarquera particulièrement leur structure en quatre mouvements, qui confère à la sonate une dimension qui était jusque là l'apanage de la symphonie. Le dualisme thématique de la Sonate en Fa mineur opus 2 n°1 (motif triadique ascendant, thème se-

condaire descendant) constitue le point de départ d'un développement d'une longueur inhabituelle dès le premier mouvement. La Sonate en La majeur opus 2 n°2 surprend par l'originalité des deux mouvements centraux : un *Largo appassionato* avec une mélodie en forme de choral sur un accompagnement *staccato* et, à la place du menuet, pour la première fois un *Scherzo*. La Sonate en Ut majeur opus 2 n°3 élargit le cadre traditionnel de la composition sur le plan de la virtuosité, en même temps qu'elle joue avec les attentes de l'auditeur : le mouvement initial déroute par une profusion de thèmes secondaires, et l'*Adagio* nous mène d'Ut majeur à la tonalité fort éloignée de Mi mineur, empreinte d'un caractère à la fois triste et mystique (c'est cette même tonalité de Mi mineur que J.S Bach, par exemple, choisit pour le chœur d'entrée de sa *Passion selon saint Matthieu* : « *Kommt ihr Töchter, helft mir klagen* »).

La sonate en Mi bémol majeur op. 81a est dédiée à l'Archiduc Rodolphe d'Autriche et entretient un lien direct avec les événements contemporains : le 1<sup>er</sup> Avril 1809, l'Autriche déclare la guerre à la France ; les troupes françaises marchent sur Vienne et, à partir du 11 mai, bombardent et prennent la capitale de la monarchie danubienne. La famille impériale, et l'Archiduc Rodolphe avec elle, avait fui quelques jours auparavant en Hongrie. On peut lire, en tête du manuscrit du premier mouvement, ces mots écrits de la main de Beethoven : « L'adieu / Vienne 4 mai 1809 / pour le départ de Son Altesse Impériale / le vénéré Archiduc / Rodolphe. » Ce n'est que plusieurs mois après que la paix de Schönbrunn eut été signée (octobre 1809), que Rodolphe revint à Vienne, fin janvier 1810. Dans cette œuvre, que Beethoven décrit à son éditeur Breitkopf & Härtel à Leipzig, comme une « Sonate caractéristique de l'Adieu, de l'Absence et du Retour » (lettre du 2 juillet 1810), le compositeur illustre musicalement la fuite de son élève et bienfaiteur. Elle est de ce fait, de toutes les sonates, la seule à posséder un programme extra-musical. Beethoven avait souhaité une page de titre bilingue ; l'éditeur publia l'ouvrage avec deux pages de titre différentes, l'une en français, l'autre en alle-

mand. Le compositeur en fut d'autant plus irrité que le pluriel utilisé en français modifiait le sens ; le 9 octobre 1811, il écrit de Vienne à Breitkopf & Härtel à Leipzig : « *Je reçois à l'instant le 'Lebe wohl' etc. Je vois qu'après tout vous avez publié d'autres e[xemplaires] avec titre en français. Pourquoi donc ? 'Lebe wohl' a un tout autre sens que 'Les Adieux'. Le premier est dit sur un ton cordial à une seule personne, le second s'adresse à toute une assemblée, à des villes entières.* » On sait que des titres comme « *Les Adieux de Paris* » ou « *Les Adieux de Londres* » étaient de mode dans la musique pour piano de l'époque. Beethoven se montrait d'une grande exigence quant à l'exactitude des titres eux-mêmes : voilà qui devrait donner à réfléchir quand nous utilisons aujourd'hui à la légère des appellations apparues beaucoup plus tard.

La Sonate opus 90 en Mi mineur, en deux mouvements seulement, étonne par le détail des indications de tempo –entièrement rédigées en allemand– qui déterminent le caractère de l'œuvre. Avec des notions telles que *Empfindung* (« sentiment ») et *Ausdruck* (« expression »), Beethoven s'affirme en tant que romantique. « *Plutôt expression du sentiment que peinture* », écrivait-il sur la partition de sa *Symphonie pastorale* opus 68, créée en 1808. Beethoven s'écarte ici considérablement des principes de la sonate : pour la première fois, l'exposition n'est pas répétée. Le deuxième mouvement, d'un bout à l'autre très chantant, renonce aux contrastes qui constituent, en règle générale, l'essence même de la sonate, et la forme *Rondo* apparaît ici liée au style d'un mouvement lent central.

La Sonate opus 106 en Si bémol majeur, intitulée dans l'édition originale de 1819 « *Grande-Sonate pour le Piano-Forte* », est entrée dans l'histoire de la musique sous le nom de « *Sonate Hammerklavier* », même si toutes les œuvres de Beethoven destinées au clavier ont été écrites pour le *Hammerklavier*. Beethoven y explore –et épuise– les possibilités de l'instrument, avec d'autant plus de hardiesse que le compositeur, en 1817, avait reçu en cadeau de Thomas Broadwood un nouveau piano, spécialement

choisi pour lui, dans son atelier londonien, par des musiciens de grand renom (parmi lesquels Friedrich Kalbrenner, Ferdinand Ries et Johann Baptist Cramer). La durée d'exécution du seul *Adagio* équivaut presque à celle des trois autres mouvements réunis. Le mouvement final commence par une introduction *Largo* qui semble librement improvisée, pour aboutir à une fugue gigantesque. On notera également la parenté thématique de tous les mouvements, qui s'appuient sur l'intervalle de tierce. Si bémol majeur et Si mineur (cette dernière tonalité étant qualifiée par Beethoven lui-même de « tonalité noire ») constituent à l'intérieur de l'œuvre une sorte d'immense voûte tonale.

Dans la Sonate en Mi majeur opus 109, Beethoven adopte un ton plus intime. Le mouvement initial fait penser à une Bagatelle, interrompue par deux intermèdes en forme de fantaisie. Il est bâti sur des contrastes analogues à ceux que Beethoven, à la même époque, expérimente dans la *Missa Solemnis* (*l'Et incarnatus est* et le *Resurrexit*, par exemple). Le deuxième mouvement, un *Prestissimo* à 6/8, présente le caractère d'un scherzo, bien qu'il ne comporte pas de Trio et demeure conforme à la forme sonate. Le point culminant de la sonate se trouve, comme souvent dans les œuvres tardives de Beethoven, dans le Final, une série de variations sur un thème serein et chantant. Beethoven y exploite au maximum les possibilités de l'instrument et ses différents registres.

Avec son premier mouvement lyrique, la Sonate en La bémol majeur opus 110 se rattache au Thème et variations de la sonate précédente. Le deuxième mouvement peut lui aussi être considéré comme un scherzo, bien qu'il soit écrit à 2/4 et dans une tonalité mineure. Il contient un Trio et l'on y retrouve l'humour et la bonne humeur caractéristiques du genre ; son matériau thématique fait d'ailleurs appel à deux chansons populaires viennoises. Le dernier mouvement est sans doute le final le plus singulier parmi les sonates de Beethoven. *L'Arioso dolente* (dont on a toujours comparé



la mélodie avec l'aria *Es ist vollbracht* de la *Passion selon saint Jean* de Bach) y est enchâssé dans la fugue en la majeur – technique qui n'est pas sans rappeler l'*Agnus Dei* et le *Dona nobis pacem* de la *Missa Solemnis*. La structure même du thème de la fugue, avec ses quarts ascendantes, est analogue dans les deux cas. La confrontation du compositeur avec les modèles baroques atteint ici son point culminant.

La dernière sonate de Beethoven, la Sonate opus 111 en Ut mineur, semble, avec sa structure en deux mouvements, exclure la possibilité d'un troisième : elle commence par une lente introduction rhapsodique, après laquelle le thème principal, d'un caractère vigoureux, est présenté dans un *fortissimo* à l'unisson. Lui succède un mouvement plein d'énergie où l'on retrouve le dualisme thématique classique et le travail motivique qui en découle. Par contraste, l'*Arietta* en ut majeur qui lui succède constitue le moment d'apaisement de l'œuvre. Le thème, noté très inhabituellement en 9/16, est varié suivant un principe de subdivision rythmique croissante, qui donne l'impression d'une accélération du tempo. Les différentes variations s'interpénètrent ; à l'apaisement succède un flux torrentiel. Dans la cinquième variation, Beethoven confronte le registre de basse à l'aigu (souligné par un trille longuement tenu). Le thème se fait entendre encore une fois, comme de loin, et la sonate s'achemine vers le silence, avec un rappel du motif en anacrouse qui inaugurerait le mouvement. À l'écoute de l'œuvre, on comprend aisément que Beethoven ne pouvait guère aller plus loin dans le champ d'exploration de la sonate pour piano et qu'il se soit ensuite tourné vers une tout autre approche de l'instrument, notamment avec les *Variations Diabelli* opus 120, terminées en 1823.

Le répertoire pour pianoforte était à l'origine essentiellement destiné aux cercles privés et semi-publics. Il était surtout interprété par des dames, étant donné que celles-ci, à l'époque de Beethoven, n'avaient guère le droit de jouer d'un autre instrument.

Les carnets de Ludwig Nohl contiennent une anecdote au sujet d'une certaine Madame von Bernhard, qui fréquentait les cercles musicaux de la haute noblesse : « *Un jour, [le facteur de pianos] Streicher lui met entre les mains quelques morceaux de Beethoven ; il s'agissait des sonates opus 2, qui venaient tout juste de paraître. Il ajouta que c'étaient là des ouvrages nouveaux que les dames ne voulaient pas jouer, parce qu'ils leur paraissaient trop incompréhensibles et trop difficiles. Avait-elle envie de les apprendre ? La jeune femme releva le défi et ne tarda pas à jouer ces sonates, ainsi que d'autres œuvres de Beethoven, avec une telle aisance qu'on l'invita bientôt à prendre part aux soirées musicales intimes qui se tenaient chez les Lichnowsky ou les Rassoumowsky.* » On trouve dans le « Journal de voyage » de Karl Bursy un témoignage concernant une des plus éminentes pianistes de l'époque, Dorothea von Ertmann. Bursy note, à Vienne, le 17 juin 1816 : « *Madame von Ertmann joue à merveille du pianoforte et particulièrement les œuvres de Beethoven. [...] Elle m'a interprété plusieurs morceaux, [parmi lesquels] la Sonate opus 90 [...]. Ah ! si seulement je pouvais la jouer ainsi !* » Le récital de piano comme forme de concert est une invention du XIX<sup>ème</sup> siècle tardif, et ne s'est imposé qu'environ un demi-siècle après la mort de Beethoven. Les œuvres pour piano qu'il composa après 1810, particulièrement, durent encore attendre de longues années avant de connaître une large diffusion : Nanette Streicher avait certes travaillé très à fond, en 1819/1820, la Sonate opus 106, mais ce fut Franz Liszt qui en donna la première audition publique en 1836. Il fallut ensuite attendre jusqu'en 1860 pour que Hans von Bülow suive son exemple. C'est lui qui, à partir des années 1870, fit connaître au public international l'œuvre pianistique de Beethoven, qu'il exécutait en plusieurs soirées lors de ses tournées. Aujourd'hui, elle représente encore un défi pour tout pianiste.

Beate Angelika Kraus  
(Traduction : Michel Chasteau)







The nine piano sonatas opp.2, 81a, 90, 106, 109, 110 and 111 span the great arch from the earliest compositions in this genre to which Beethoven assigned an opus number right up to his late works. They reveal both the pupil of Joseph Haydn and the precursor of the modern age. Beginning with the three 'Kurfürstensonaten' WoO 47 of 1782/83, each of them in three movements, Beethoven wrote piano sonatas virtually all his life, even in the years when he could no longer appear as a pianist and had long given up composing piano concertos. The genre clearly meant a great deal to the composer, who also saw it as an intellectual challenge and a confrontation with the history of music and of the genre.

The three Sonatas op.2, dedicated to Joseph Haydn, were composed in the years 1794/95, probably using older material. Beethoven wrote the Sonata op.81a during the Napoleonic Wars, in 1809/10. After a hiatus of five years in the production of piano sonatas, during which time he enjoyed great successes at the Congress of Vienna, it was followed by the Sonata op.90 in the summer of 1814. From the autumn of 1817 to the late autumn of 1818 he worked on the Sonata op.106. The Sonatas opp.109, 110 and 111 were originally planned as a group of three; they finally kept Beethoven busy for a fairly lengthy period, from 1820 until early 1822.

With the Piano Sonatas op.2 Beethoven was introducing himself to a public of Viennese connoisseurs. A striking feature here is the consistent layout in four movements, through which the sonata genre acquires a substance that hitherto had primarily been reserved for the symphony. The bithematicism of the Sonata in F minor op.2 no.1 (rising triadic motif, descending second theme) is the basis for an unusually long development section in the opening movement. The A major Sonata, op.2 no.2, is surprising for the new importance of the two inner movements: a Largo appassion-

ato with a chorale-like melody over a staccato accompaniment, and in place of the minuet, for the first time, a Scherzo. The Sonata in C major, op.2 no.3, extends the compositional framework in the direction of virtuosity and plays with the listener's expectations: the opening movement bemuses us with not one but several subsidiary themes, and the Adagio leads from C major to the extremely remote key of E minor, which has an intrinsically sad, mystical character (it is, for example, the tonality of the opening chorus to Bach's *St Matthew Passion*, 'Kommt ihr Töchter, helft mir klagen').

The Piano Sonata in E flat major op.81a is dedicated to Archduke Rudolph of Austria and has a direct connection with contemporary events. Austria declared war on France on 1 April 1809; later that month French troops were already marching on Vienna, and from 11 May they bombarded and besieged the capital of the Austro-Hungarian monarchy. The imperial family, including Archduke Rudolph, had fled to Hungary. The autograph of the first movement of the sonata is headed with these words by Beethoven: 'Das Lebe Wohl / Wien am 4ten May 1809 / bei der Abreise S Kaiserl. Hoheit / des Verehrten Erzherzogs / Rudolph' (The Farewell / Vienna, 4 May 1809 / on the departure of His Imperial Highness / the honoured Archduke / Rudolph). It was not until the end of January 1810, several months after the Peace of Schönbrunn was concluded in October 1809, that Rudolph returned to Vienna. In this work, which Beethoven described in a letter to his publisher dated 2 July 1810 as a 'characteristic sonata of Leave-taking, Absence, Reunion', he depicted in music the flight of his pupil and patron. It is therefore the only one of his piano sonatas to possess an extra-musical programme. Beethoven wanted a bilingual title page, but the publisher issued the first edition with two different title pages, one in French and one in German. Beethoven was very angry about this, especially as the French plural changed the meaning. On 9 October 1811 he wrote to Breitkopf & Härtel in Leipzig: 'I have just received the "Lebe wohl" and so forth. I see that after all you have published other

c[opies] with a French title. Why, pray? For “Lebe wohl” means something quite different from “Les Adieux”. The first is said in a warm-hearted manner to one person, the other to a whole assembly, to entire towns.’ As we know, titles like *Les Adieux de Paris* and *Les Adieux de Londres* were fashionable in the piano music of the time. Beethoven was a stickler for accuracy even down to titles. This should give us pause for thought today when nicknames that appeared only much later are bandied about all too carelessly.

A striking feature of the Sonata in E minor op.90, which has only two movements, is its detailed tempo indications, written entirely in German, which at the same time define the work’s character. By using terms like *Empfindung* (feeling) and *Ausdruck* (expression), Beethoven shows himself here as a Romantic. ‘Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey’ (More the expression of feeling than painting), he wrote in his *Sinfonia pastorale* op.68, premiered in 1808. Beethoven moves far away from the sonata principle in this work: for the first time the exposition is not repeated. The second movement, extremely cantabile in its substance, dispenses with the contrasts on which the sonata structure generally builds, and the rondo form is combined with the style of a slow middle movement.

The Sonata in B flat major op.106, published in the first edition of 1819 as ‘Grande Sonate pour le Piano-Forte’, has gone down in musical history as the ‘Hammerklavier Sonata’, even though all Beethoven’s piano works were written for *Hammerklavier* (merely the contemporary word for fortepiano). In this piece all the possibilities of the instrument are exhausted, all the more boldly as Beethoven had received a new instrument in 1817 as a gift from Thomas Broadwood, in whose London workshop it had been especially chosen for him by celebrated musicians including Friedrich Kalbrenner, Ferdinand Ries, and Johann Baptist Cramer. The time needed to perform the Adagio alone is almost the equivalent of the other three movements put together. The last



movement begins with an apparently improvised Largo introduction and leads into a gigantic fugue. Also of particular interest is the thematic relationship between all the movements, which are based on the interval of the third. The oscillation between B flat major and B minor (the latter characterised by Beethoven as a 'black key') ensures that there is also a broad tonal arch within the work.

In the E major Sonata, op.109, Beethoven strikes a more intimate note. The opening movement is reminiscent of a bagatelle interrupted by two fantasia-like interludes. The movement features contrasts of the kind Beethoven tried out in the *Missa solemnis* at this same period (compare the settings of the 'Et incarnatus est' and 'Et resurrexit'). The central movement, a Prestissimo in 6/8 time, has the character of a scherzo, although it contains no trio and is in sonata form. The highpoint of the sonata, as so often in Beethoven's late works, is to be found in the finale, which consists of a set of variations on a lofty cantabile theme. Here Beethoven makes maximum use of the different registers of the piano.

With its lyrical opening movement, the Sonata in A flat major op.110 seems to follow on from the variation theme of its predecessor. The second movement may once again be understood as a scherzo, despite the fact that it is written in 2/4 time and in a minor key. It includes a Trio and exhibits the humorous mood typical of the scherzo by quoting two Viennese folksongs. The closing movement is the most idiosyncratic finale in all Beethoven's piano sonatas. Its *Arioso dolente* (the melody has frequently been linked to the aria 'Es ist vollbracht' from Bach's *St John Passion*) is intertwined with the fugue in A flat major – a technique most closely reminiscent of the 'Agnus Dei' and 'Dona nobis pacem' in the *Missa solemnis*. Even the structure of the fugue theme, built on rising fourths, is the same in both cases. This is the culmination of Beethoven's interaction with Baroque models.

The two-movement design of Beethoven's last sonata, op.111 in C minor, would hardly admit of a third movement. It begins with a slow, rhapsodic introduction, after which the distinctive main theme is presented in a unison *fortissimo*. There follows an energetic movement exploiting Classical bithematicism and its corollary, motivic working. In contrast to this, the ensuing Arietta in C major forms the point of repose of the work. The theme, most unusually notated in 9/16 time, is varied by increasing rhythmic subdivision, thus producing the impression of an increase in tempo. The individual variations blend into each other; repose is followed by notable fluidity of movement. In the fifth variation, Beethoven sets the bass and treble registers (the latter emphasised by a long-held trill) against one another. The variation theme is heard once more, as if enraptured, and the sonata softly dies away with the anacrusic motif of the theme. One may guess why this work exhausted the realm of the piano sonata for Beethoven, prompting him to turn to different approaches to the keyboard, notably with the Diabelli Variations op.120, completed in 1823.

The place of works for the pianoforte lay primarily in the private and semi-public spheres. They were performed above all by ladies, who were scarcely allowed to play any other instrument in Beethoven's time. The notebooks of Ludwig Nohl contain an anecdote about one Frau von Bernhard, who moved in the musical circles of the higher nobility: 'One day [the piano builder] Streicher placed pieces by Beethoven in front of her; they were the Piano Sonatas op.2, which had just been published. He remarked that these were new pieces which the ladies did not wish to play, because they found them too difficult to understand and too hard to play; would she perhaps like to learn them? The young woman dared to do so, and soon performed these and other piano works by Beethoven with such skill that she was invited to the intimate musical entertainments of both Lichnowsky and Rasumovsky.' An account of one of the leading lady pianists of the time, Dorothea von Ertmann, is to be found in the travel diary of Karl Bursy, who noted in Vienna on 17 June 1816: 'Frau v. Erdmann plays the

piano quite splendidly and performs the works of Beethoven especially beautifully. . . . She played me several of them, [including] the Sonata op.90 . . . Ah, if only I could play it like that!' The piano recital as a concert form is an invention of the late nineteenth century, which had its beginnings around half a century after Beethoven's death. It was only after considerable delay that his piano works composed after 1810, in particular, achieved wider diffusion: although Nanette Streicher had already rehearsed the Sonata op.106 intensively in 1819/20, it was not played in public until 1836, by Franz Liszt, followed only in 1860 by Hans von Bülow. The latter subsequently gave international audiences an opportunity to hear Beethoven's pianistic output, spread over several recital evenings, in his concert tours from the 1870s onwards. Today it constitutes a challenge for every pianist.

Beate Angelika Kraus  
(Translation: Charles Johnston)

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): SONATEN FÜR KLAVIER VOL.3

---

Die neun Klaviersonaten opp. 2, 81a, 90, 106, 109, 110 und 111 spannen den großen Bogen von den frühesten, von Beethoven mit einer Opuszahl versehenen Kompositionen dieser Gattung bis zu seinem Spätwerk. In ihnen zeigt sich sowohl der Schüler Joseph Haydns als auch der Wegbereiter der Moderne. Beethoven hat, beginnend mit den drei jeweils dreisätzigen „Kurfürstensonaten“ WoO 47 von 1782/1783, gleichsam zeitlebens Klaviersonaten geschrieben, auch noch in jenen Jahren, in denen er nicht mehr als Pianist auftreten konnte und längst keine Klavierkonzerte mehr komponierte. Die Gattung bedeutete ihm offenkundig sehr viel, auch als intellektuelle Herausforderung und Auseinandersetzung mit der Musik- und Gattungsgeschichte.

Die drei Sonaten op. 2, Joseph Haydn gewidmet, entstanden in den Jahren 1794/1795 vermutlich unter Verwendung älteren Materials. Während der napoleonischen Kriege 1809/1810 schrieb Beethoven die Sonate op. 81a. Auf sie folgte nach mehr als vier Jahren Pause im Schaffen von Klaviersonaten im Sommer 1814 die Sonate op. 90. Ab Herbst 1817 bis Spätherbst 1818 arbeitete er an der Sonate op. 106. Die Sonaten op. 109, 110 und 111 waren ursprünglich als Gruppe von drei Klaviersonaten geplant; sie beschäftigten Beethoven schließlich über einen längeren Zeitraum in den Jahren 1820 bis Anfang 1822.

Mit den Klaviersonaten op. 2 präsentierte sich Beethoven einem Wiener Publikum von Kennern. Auffällig ist die durchweg viersätzig angelegte Anlage, mit der die Gattung Sonate ein Gewicht erhält, das primär der Symphonie vorbehalten war. Der Themendualismus der f-Moll-Sonate op. 2 Nr. 1 (Dreiklangsmotiv aufwärts, Seitenthema absteigend) ist die Grundlage für einen ungewöhnlich langen Durchführungsteil bereits im Kopfsatz. Die A-Dur-Sonate op. 2 Nr. 2 überrascht durch das neue Gewicht der Binnensätze: Ein Largo appassionato mit einer choralhaften Melodie über einer Staccato-Beglei-

tung und statt des Menuetts erstmalig ein Scherzo. Die C-Dur-Sonate op. 2 Nr. 3 erweitert den kompositorischen Rahmen Richtung Virtuosität und spielt mit den Erwartungen der Hörer: Der Kopfsatz irritiert mit gleich mehreren Seitenthemen, und der Adagio-Satz führt von C-Dur bis in die weit entfernte Tonart e-Moll, der ein trauriger, mystischer Charakter anhaftet (in ihr steht z.B. J. S. Bachs Eingangsschor zur Matthäus-Passion: *Kommt ihr Töchter, helft mir klagen*).

Die Es-Dur-Klaviersonate op. 81a ist Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet und hat einen direkten Bezug zur Zeitgeschichte: Am 1. April 1909 erfolgte Österreichs Kriegserklärung an Frankreich, bereits im April waren französische Truppen im Anmarsch auf Wien, ab dem 11. Mai bombardierten und besetzten sie die Hauptstadt der Donaumonarchie. Die kaiserliche Familie, mit ihr Erzherzog Rudolph, war nach Ungarn geflohen. Das Autograph des 1. Satzes der Sonate ist von Beethoven überschrieben: „Das Lebe Wohl / Wien am 4ten May 1809 / bei der Abreise S Kaiserl. Hoheit / des Verehrten Erzherzogs / Rudolph“. Erst Monate nachdem im Oktober 1809 der Frieden von Schönbrunn geschlossen war, kehrte Rudolph Ende Januar 1810 nach Wien zurück. In dem Werk, das Beethoven in einem Brief vom 2. Juli 1810 an seinen Verleger als „charakteristische Sonate der Abschied, Abwesenheit, das Wiedersehen“ bezeichnete, verarbeitete er musikalisch diese Flucht seines Schülers und Gönners. Als einzige der Klaviersonaten hat sie somit ein außermusikalisches Programm. Beethoven hatte ein zweisprachiges Titelblatt gewünscht; der Verlag hatte die Ausgabe indessen mit zwei verschiedenen Titelblättern, einem französischen und einem deutschen, veröffentlicht. Beethoven war darüber sehr verärgert, zumal der Plural den Sinn veränderte: Am 9. Oktober 1811 schrieb er an Breitkopf & Härtel in Leipzig: „eben erhalte ich das Lebe wohl etc ich sehe daß sie doch auch andre E.[xemplare] Mit französischem Titel, warum denn, lebe wohl ist was ganz anders als les adieux das erstere sagt man nur einem Herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung ganzen städten“. Wie wir wissen, waren Titel wie *Les Adieux de Paris* oder *Les Adieux de Lon-*

dres in der Klaviermusik der Zeit in Mode. Beethoven nahm es mit der Korrektheit auch von Titeln sehr genau. Das dürfte zu denken geben, wenn viel später entstandene Beinamen heute leichtfertig verwendet werden.

Auffallend an der nur zweisätzigen e-Moll-Sonate op. 90 sind ihre detaillierten, durchweg in deutscher Sprache verfassten Tempoangaben, die zugleich den Charakter der Komposition festlegen. Mit Begriffen wie Empfindung und Ausdruck zeigt sich Beethoven als Romantiker. „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“ schrieb er in seine 1808 uraufgeführte *Sinfonia pastorale* op. 68. Beethoven entfernt sich weit vom Sonaten-Prinzip: Erstmals wird die Exposition nicht wiederholt. Der zweite Satz, sehr gesanglich gehalten, verzichtet auf jene Kontraste, aus denen die Sonate im Regelfall schöpft, und die Rondoform wird mit dem Stil eines langsamen Mittelsatzes verbunden.

Die B-Dur-Sonate op. 106, in der Originalausgabe 1819 veröffentlicht als „Grande Sonate pour le Piano-Forte“, ist in die Musikgeschichte eingegangen als „die Hammerklaviersonate“, auch wenn alle Klavierwerke Beethovens für Hammerklavier geschrieben worden sind. In ihr werden die Möglichkeiten des Instruments weit ausgeschöpft, zumal Beethoven 1817 von Thomas Broadwood ein neues Instrument als Geschenk erhalten hatte, das in dessen Londoner Werkstatt von renommierten Musikern, unter ihnen Friedrich Kalbrenner, Ferdinand Ries und Johann Baptist Cramer, eigens für ihn ausgewählt worden war. Allein die Aufführungsdauer des Adagio-Satzes entspricht fast jener der Summe der anderen drei Sätze. Der Finalsatz beginnt mit einer scheinbar frei improvisierten Largo-Einleitung und mündet in eine gigantische Fuge. Besonders ist auch die thematische Verwandtschaft aller Sätze, die auf dem Terzintervall basieren. B-dur und h-moll (letzteres von Beethoven charakterisiert als „schwarze Tonart“) stehen für einen auch tonal weiten Bogen innerhalb des Werkes. In der E-Dur-Sonate op. 109 schlägt Beethoven einen intimeren Ton an. Der Kopfsatz

erinnert an eine Bagatelle, die von zwei fantasieartigen Zwischenspielen durchbrochen wird. Der Satz enthält Gegensätze, wie Beethoven sie zur gleichen Zeit in der *Missa solemnis* erprobt hat (vgl. die Vertonung von *Et incarnatus est* und *Et surrexit*). Der Mittelsatz, ein Prestissimo im 6/8-Takt, hat den Charakter eines Scherzo, obwohl er kein Trio enthält und in der Sonatensatzform steht. Der Höhepunkt der Sonate findet sich, wie häufig in Beethovens Spätwerk, im Finalsatz, der aus einer Folge von Variationen über ein erhabenes, gesangliches Thema besteht. Hier nutzt Beethoven die unterschiedlichen Register des Klaviers maximal aus.

Mit dem lyrischen Kopfsatz knüpft die As-Dur-Sonate op. 110 an das Variationsthema der vorhergehenden Sonate an. Der zweite Satz kann wieder als Scherzo verstanden werden, obwohl er im 2/4-Takt komponiert ist und in einer Moll-Grundtonart steht. Er enthält ein Trio und weist die typische humoristische Stimmung auf, indem er zwei Wiener Volkslieder zitiert. Der Schluss-Satz ist Beethovens eigenartigstes Finale innerhalb der Klaviersonaten. Darin wird das *Arioso dolente* (die Melodie wurde immer wieder mit der Arie *Es ist vollbracht* aus Johann Sebastian Bachs *Johannes-Passion* in Verbindung gebracht) mit der Fuge in As-Dur verschränkt – eine Technik, die am ehesten an *Agnus Dei* und *Dona nobis pacem* in der *Missa solemnis* erinnert. Sogar die Struktur des Fugenthemas aus aufsteigenden Quartern ist in beiden Fällen gleich. Hier kulminiert Beethovens Auseinandersetzung mit barocken Mustern.

Beethovens letzte Sonate, die c-Moll-Sonate op. 111, würde mit ihrer zweisätzigen Anlage einen dritten Satz kaum zulassen: Sie beginnt mit einer langsamen rhapsodischen Einleitung, nach der das markante Hauptthema im Fortissimo unisono vorgestellt wird. Es folgt ein energiegeladener Satz mit klassischem Themendualismus und entsprechender motivischer Arbeit. Als Kontrast hierzu bildet die nachfolgende Arietta in C-Dur den Ruhepunkt des Werkes. Das Thema, ganz ungewöhnlich im 9/16-Takt notiert, wird durch zunehmende rhythmische Unterteilung variiert, so

dass der Eindruck einer Temposteigerung entsteht. Die einzelnen Variationen gehen ineinander über; auf die Ruhe folgt ein beachtlicher Bewegungsfluss. In der fünften Variation werden von Beethoven Bassregister und Diskant (betont durch einen lang gehaltenen Triller) einander gegenübergestellt. Das Variationsthema klingt noch einmal an, es wirkt entrückt, und die Sonate verklingt leise mit dem Auftaktmotiv des Themas. Man mag ahnen, warum das Arbeitsgebiet der Klaviersonate damit für Beethoven erschöpft war und er sich auf andere Weise, insbesondere mit den 1823 vollendeten *Diabelli-Variationen* op. 120, mit dem Tasteninstrument beschäftigte.

Werke für das Pianoforte hatten ihren Ort primär im privaten und halböffentlichen Rahmen. Sie wurden vor allem von Damen aufgeführt, da diese zu Beethovens Zeit kaum ein anderes Instrument spielen durften. Die Aufzeichnungen von Ludwig Nohl enthalten einen Bericht über eine Frau von Bernhard, die in den musikalischen Kreisen des hohen Adels verkehrte: „Eines Tages legt ihr [der Klavierbauer] Streicher auch Sachen von Beethoven hin; es waren die Klaviersonaten Op. 2, die soeben erschienen waren. Er bemerkte, da seien neue Sachen, welche die Damen nicht spielen wollten, weil sie ihnen zu unverständlich und zu schwierig seien; ob sie wohl Lust habe, sie zu lernen? Das Mädchen traut sich das wohl zu und trägt diese und andere Klavierwerke Beethovens bald mit solcher Gewandtheit vor, daß man sie zu den vertrauten Musikunterhaltungen sowohl Lichnowsky's wie Rasumowsky's einlud.“ Ein Zeugnis über eine der wichtigsten Pianistinnen der Zeit, Dorothea von Ertmann, findet sich im Reisetagebuch von Karl Bursy, der in Wien am 17. Juni 1816 notierte: „Frau v. Erdmann spielt ganz herrlich das Klavier und zwar ganz besonders schön die Beethovenschen Sachen. [...]. Sie spielte mir mehreres vor: [darunter] die Sonate op. 90 [...]. Ach, wenn ich sie doch so spielen könnte!“ Der Klavierabend als Konzertform ist eine Erfindung des späten 19. Jahrhunderts, mit Anfängen ca. ein halbes Jahrhundert nach Beethovens Tod. Besonders seine nach 1810 komponierten Klavierwerke fanden erst mit erheblicher Verzögerung eine weitere Verbreitung: Zwar hatte bereits eine Nanette



Streicher 1819/1820 die Sonate op. 106 intensiv studiert, doch erstmals öffentlich spielte sie Franz Liszt 1836, gefolgt erst wieder 1860 von Hans von Bülow. Letzterer war es, der ab den 1870er Jahren Beethovens pianistisches Œuvre, auf mehrere Konzertabende verteilt, auf seinen Tournées einem internationalen Publikum zu Gehör brachte. Heute ist das eine Herausforderung für jeden Pianisten.

Beate Angelika Kraus

## ARSENAL. METZ

---

C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement, le 6 décembre 2011 et les 24 & 25 avril 2012.

Avec l'Arsenal réinventé par Ricardo Bofill dans un ancien arsenal militaire du XIXe siècle, Metz offre à l'Europe l'une des plus belles salles pour la musique que le génie actuel de l'architecture a produit.

Ouvert à toutes les musiques, l'Arsenal l'est aussi à toute la danse, à toutes les cultures. Un public éclectique y croise les plus grands artistes du moment.

[www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)

It was in this prestigious setting that this recording was made on 6 December 2011 and 24-25 April 2012.

With the Arsenal, reinvented by Ricardo Bofill in 1989 in a former military arsenal of the nineteenth century, Metz offers Europe one of the finest concert halls that this genius of modern architecture and acoustics has produced.

The Arsenal is open to every kind of music, but also to every kind of dance and every kind of culture. An extremely diversified audience encounters the world's finest artists there. [www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)

Diese Aufnahme entstand am 14.-15. Dezember, am 6. Dezember 2011 und 24./25. April 2012 im großen Saal des renommierten Arsenal in Metz.

L'Arsenal wurde 1989 von Ricardo Bofill aus einem alten Militärarsenal aus dem 19. Jahrhundert gestaltet und bildet eine ideale Synthese von moderner Architektur und Musik.

L'Arsenal ist allen Musik- und Tanzstilen aus den verschiedensten Kulturen gleichermaßen verpflichtet und bildet einen idealen Begegnungsort für ein bunt gemischtes Publikum sowie Künstlerinnen und Künstler aus der ganzen Welt.

[www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr)