



Beethoven

Complete Piano Sonatas

Piano Concertos & Diabelli Variations

Paul Lewis | piano

BBC Symphony Orchestra | Jiří Bělohlávek

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

CD 1

Sonata no. 16 in G major

Sol majeur / G-Dur op.31 no. 1

- | | | |
|----|------------------------|-------|
| 1. | I. Allegro vivace | 7'09 |
| 2. | II. Adagio grazioso | 10'08 |
| 3. | III. Rondo. Allegretto | 7'22 |

Sonata no. 17 'The Tempest' in D minor

ré mineur / d-Moll op.31 no. 2

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 4. | I. Largo. Allegro | 8'53 |
| 5. | II. Adagio | 8'23 |
| 6. | III. Allegretto | 7'15 |

Sonata no. 18 in E flat major

Mi bémol majeur / Es-Dur op.31 no. 3

- | | | |
|-----|------------------------------------|------|
| 7. | I. Allegro | 9'12 |
| 8. | II. Scherzo. Allegretto vivace | 5'27 |
| 9. | III. Menuetto. Moderato e grazioso | 4'26 |
| 10. | IV. Presto con fuoco | 5'19 |

CD 2

Sonata no. 8 'Pathétique' in C minor

ut mineur / c-Moll op. 13

- | | | |
|----|--|------|
| 1. | I. Grave - Allegro di molto e con brio | 9'48 |
| 2. | II. Andante cantabile | 5'23 |
| 3. | III. Rondo. Allegro | 5'21 |

Sonata no. 11 in B flat major

Si bémol majeur / B-Dur op. 22

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 4. | I. Allegro con brio | 7'39 |
| 5. | II. Adagio con molto espressione | 7'18 |
| 6. | III. Tempo di Menuetto | 3'25 |
| 7. | IV. Rondo. Allegretto | 6'51 |

Sonata no. 28 in A major

La majeur / A-Dur op. 101

- | | | |
|-----|---|-------|
| 8. | I. Allegretto ma non troppo. <i>Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung</i> | 4'03 |
| 9. | II. Vivace alla marcia. <i>Lebhaft</i> | 6'41 |
| 10. | III. Adagio ma non troppo con affetto. <i>Langsam und sehnsuchtsvolle</i> | 11'26 |
| | IV. Allegro ma non troppo. <i>Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit</i> | |

CD 3

Sonata no. 9 in E major

Mi majeur / E-Dur op. 14 no. 1

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 1. | I. Allegro | 7'03 |
| 2. | II. Allegretto | 3'26 |
| 3. | III. Rondo. Allegro comodo | 3'39 |

Sonata no. 10 in G major

Sol majeur / G-Dur op. 14 no. 2

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 4. | I. Allegro | 7'50 |
| 5. | II. Andante | 5'06 |
| 6. | III. Scherzo. Allegro assai | 4'08 |

Sonata no. 24 in F sharp major

Fa dièse majeur / Fis-Dur op. 78

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 7. | I. Allegro ma non troppo | 7'19 |
| 8. | II. Allegro vivace | 3'10 |

Sonata no. 21 'Waldstein' in C major

Ut majeur / C-Dur op. 53

- | | | |
|-----|---------------------------------|-------|
| 9. | I. Allegro con brio | 11'27 |
| 10. | II. Introduzione. Adagio molto | 4'35 |
| 11. | III. Rondo. Allegretto moderato | 10'52 |

CD 4

Sonata no. 27 in E minor

mi mineur / e-Moll op. 90

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | I. Allegro. <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> | 5'46 |
| 2. | II. Rondo. <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen</i> | 8'27 |

Sonata no. 25 'Alla tedesca' in G major

Sol majeur / G-Dur op. 79

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 3. | I. Presto alla tedesca | 5'30 |
| 4. | II. Andante | 2'33 |
| 5. | III. Vivace | 2'10 |

Sonata no. 29 'Hammerklavier' in B flat major

Si bémol majeur / B-Dur op. 106

- | | | |
|----|---|-------|
| 6. | I. Allegro | 11'39 |
| 7. | II Scherzo. <i>Assai vivace</i> | 2'48 |
| 8. | III. Adagio sostenuto. <i>Appassionato e con molto sentimento</i> | 18'31 |
| 9. | IV. Largo - Allegro risoluto | 12'52 |

CD 5

Sonata no. 1 in F minor

fa mineur / f-Moll op.2 no. 1

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 1. | I. Allegro | 4'31 |
| 2. | II. Adagio | 4'39 |
| 3. | III. Menuetto. Allegretto | 3'31 |
| 4. | IV. Prestissimo | 5'22 |

Sonata no. 2 in A major

La majeure / A-Dur op.2 no. 2

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 5. | I. Allegro vivace | 7'28 |
| 6. | II. Largo appassionato | 6'09 |
| 7. | III. Scherzo. Allegretto | 3'48 |
| 8. | IV. Rondo. Grazioso | 7'11 |

Sonata no. 3 in C major

Ut majeure / C-Dur op.2 no. 3

- | | | |
|-----|---------------------|-------|
| 9. | I. Allegro con brio | 10'36 |
| 10. | II. Adagio | 7'13 |
| 11. | III. Scherzo | 3'22 |
| 12. | IV. Allegro assai | 5'36 |

CD 6

Sonata no. 4 in E flat major

Mi bémol majeur / Es-Dur op.7

- | | | |
|----|--|------|
| 1. | I. Allegro molto e con brio | 8'29 |
| 2. | II. Largo <i>con gran espressione</i> | 8'10 |
| 3. | III. Allegro | 5'30 |
| 4. | IV. Rondo. <i>Poco allegretto e grazioso</i> | 7'58 |

Sonata no. 22 in F major

Fa majeur / F-Dur op.54

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 5. | I. In tempo di menuetto | 6'09 |
| 6. | II. Allegretto | 6'38 |

Sonata no. 23 'Appassionata' in F minor

fa mineur / f-Moll op.57

- | | | |
|----|----------------------------|-------|
| 7. | I. Allegro assai | 10'25 |
| 8. | II. Andante con moto | 5'46 |
| 9. | III. Allegro ma non troppo | 8'38 |

CD 7

Sonata no. 12 'Marcia funebre' in A flat major

La bémol majeur / A-Dur op.26

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | I. Andante con variazioni | 8'45 |
| 2. | II. Scherzo. Allegro molto | 3'12 |
| 3. | III. Marcia funebre "sulla morte d'un Eroe" | 5'41 |
| 4. | IV. Allegro | 3'38 |

Sonata no. 13 'Quasi una Fantasia' in E flat major

Mi bémol majeur / Es-Dur op.27 no. 1

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 5. | I. Andante | 4'55 |
| 6. | II. Allegro molto e vivace | 2'09 |
| 7. | III. Adagio con espressione | 2'42 |
| 8. | IV. Finale. Allegro vivace | 5'54 |

Sonata no. 14 'Moonlight' in C sharp minor

ut dièse mineur / cis-Moll op.27 no. 2

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| 9. | I. Adagio sostenuto | 5'15 |
| 10. | II. Allegretto | 2'19 |
| 11. | III. Presto agitato | 7'38 |

CD 8

Sonata no. 5 in C minor

ut mineur / c-Moll op. 10 no. 1

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 1. | I. Allegro molto e con brio | 5'58 |
| 2. | II. Adagio molto | 9'25 |
| 3. | III. Finale. <i>Prestissimo</i> | 4'32 |

Sonata no. 6 in F major

Fa majeur / F-Dur op. 10 no. 2

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 4. | I. Allegro | 5'38 |
| 5. | II. Allegretto | 4'37 |
| 6. | III. Finale. Presto | 4'05 |

Sonata no. 7 in D major

Ré majeur / D-Dur op. 10 no. 3

- | | | |
|-----|------------------------|-------|
| 7. | I. Presto | 6'57 |
| 8. | II. Largo e mesto | 11'04 |
| 9. | III. Menuetto. Allegro | 3'04 |
| 10. | IV. Rondo. Allegro | 4'10 |

CD 9

Sonata no. 15 'Pastorale' in D major

Ré majeur / D-Dur op.28

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | I. Allegro | 10'48 |
| 2. | II. Andante | 7'15 |
| 3. | III. Scherzo. <i>Allegro vivace</i> | 2'33 |
| 4. | IV. Rondo. <i>Allegro ma non troppo</i> | 5'46 |

Sonata no. 19 in G minor

sol mineur / g-Moll op.49 no. 1

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 5. | I. Andante | 4'45 |
| 6. | II. Rondo. <i>Allegro</i> | 3'46 |

Sonata no. 20 in G major

Sol majeur / G-Dur op.49 no. 2

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 7. | I. Allegro ma non troppo | 4'55 |
| 8. | II. Tempo di menuetto | 3'41 |

Sonata no. 26 'Les Adieux' in E flat major

Mi bémol majeur / Es-Dur op.81a

- | | | |
|-----|---|------|
| 9. | I. Adagio - Allegro (" <i>Les Adieux</i> " / " <i>Das Lebewohl</i> ") | 7'24 |
| 10. | II. Andante espressivo (" <i>L'Absence</i> " / " <i>Abwesenheit</i> ") | 3'39 |
| 11. | III. Vivacissimamente (" <i>Le Retour</i> " / " <i>Das Wiedersehen</i> ") | 5'58 |

CD 10

Sonata no. 30 in E major

Mi majeur / E-Dur op. 109

- | | | |
|----|--|-------|
| 1. | I. Vivace ma non troppo / Adagio espressivo | 3'30 |
| 2. | II. Prestissimo | 2'32 |
| 3. | III. Andante. <i>Gesangvoll mit innigster
Empfindung, mezza voce</i> | 12'03 |

Sonata no. 31 in A flat major

La bémol majeur / As-Dur op. 110

- | | | |
|----|--|-------|
| 4. | I. Moderato cantabile molto espressivo | 6'36 |
| 5. | II. Allegro molto | 2'11 |
| 6. | III. Adagio ma non troppo - Allegro ma non troppo (Fuga) | 10'23 |

Sonata no. 32 in C minor

ut mineur / c-Moll op. 111

- | | | |
|----|---|-------|
| 7. | I. Maestoso - Allegro con brio e appassionato | 8'53 |
| 8. | II. Arietta. <i>Adagio molto semplice e cantabile</i> | 18'05 |

CD 11

Piano Concerto no. 1 in C major

Ut majeur / C-Dur op.15

- | | | |
|----|--------------------------------|-------|
| 1. | I. Allegro con brio | 17'44 |
| 2. | II. Largo | 11'41 |
| 3. | III. Rondo. Allegro scherzando | 8'53 |

Piano Concerto no. 2 in B flat major

Si bémol majeur / B-Dur op.19

- | | | |
|----|---------------------------|-------|
| 4. | I. Allegro con brio | 14'26 |
| 5. | II. Adagio | 8'49 |
| 6. | III. Rondo. Molto Allegro | 6'10 |

CD 12

Piano Concerto no. 3 in C minor

ut mineur / c-Moll op.37

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| 1. | I. Allegro con brio | 17'03 |
| 2. | II. Largo | 9'30 |
| 3. | III. Rondo. Allegro | 9'31 |

Piano Concerto no. 4 in G major

Sol majeur / G-Dur op.58

- | | | |
|----|----------------------|-------|
| 4. | I. Allegro moderato | 18'33 |
| 5. | II. Andante con moto | 4'50 |
| 6. | III. Rondo vivace | 10'00 |

CD 13

Piano Concerto no. 5 in E flat major

Mi bémol majeur / Es-Dur op.73

- | | | |
|----|----------------------------|-------|
| 1. | I. Allegro | 20'17 |
| 2. | II. Adagio un poco mosso | 8'08 |
| 3. | III. Allegro ma non troppo | 10'25 |

CD 14

33 Variations on a Waltz by Diabelli op. 120

33 Variations sur un thème de valse de Diabelli

33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli

- | | | |
|-----|---|------|
| 1. | Thème. Vivace - Var. I. <i>Alla Marcia maestoso</i> | 2'27 |
| 2. | Var. II. <i>Poco allegro</i> | 0'58 |
| 3. | Var. III. <i>L'istesso tempo</i> | 1'24 |
| 4. | Var. IV. <i>Un poco più vivace</i> | 1'07 |
| 5. | Var. V. <i>Allegro vivace</i> | 0'56 |
| 6. | Var. VI. <i>Allegro ma non troppo e serio</i> | 1'44 |
| 7. | Var. VII. <i>Un poco più allegro</i> | 1'18 |
| 8. | Var. VIII. <i>Poco vivace</i> | 1'36 |
| 9. | Var. IX. <i>Allegro pesante e risoluto</i> | 1'35 |
| 10. | Var. X. <i>Presto</i> | 0'39 |
| 11. | Var. XI. <i>Allegretto</i> | 1'10 |
| 12. | Var. XII. <i>Un poco più moto</i> | 0'51 |
| 13. | Var. XIII. <i>Vivace</i> | 1'02 |

14. Var. XIV. <i>Grave e maestoso</i>	3'54
15. Var. XV. <i>Presto scherzando</i>	0'36
16. Var. XVI. <i>Allegro</i>	0'58
17. Var. XVII.	1'05
18. Var. XVIII. <i>Poco moderato</i>	1'52
19. Var. XIX. <i>Presto</i>	0'53
20. Var. XX. <i>Andante</i>	2'06
21. Var. XXI. <i>Allegro con brio - Meno allegro</i>	1'09
22. Var. XXII. <i>Allegro molto</i>	0'52
23. Var. XXIII. <i>Allegro assai</i>	0'47
24. Var. XXIV - <i>Fughetta. Andante</i>	2'59
25. Var. XXV. <i>Allegro</i>	0'44
26. Var. XXVI.	1'09
27. Var. XXVII. <i>Vivace</i>	1'02
28. Var. XXVIII. <i>Allegro</i>	0'57
29. Var. XXIX. <i>Adagio ma non troppo</i>	1'16
30. Var. XXX. <i>Andante, sempre cantabile</i>	1'51
31. Var. XXXI. <i>Largo, molto espressivo</i>	4'34
32. Var. XXXII - <i>Fuga. Allegro - Poco adagio</i>	2'53
33. Var. XXXIII. <i>Tempo di Menuetto moderato</i>	4'08

Paul Lewis, *piano Steinway*

BBC Symphony Orchestra, Jiří Bělohlávek [CD 11-13]

Beethoven, Sonates et concertos pour piano, Variations Diabelli

Pour le critique Émile Vuillermoz, né à la fin du XIX^e siècle, le nom de Beethoven “a le poids, l'autorité et l'éclat d'un symbole. Il occupe dans l'histoire de la musique une place singulière : celle d'un souverain plébiscité et porté sur le trône par le consentement unanime des peuples. Il tient, en effet, son pouvoir dictatorial du suffrage universel. En art, c'est une particularité tout à fait exceptionnelle”. Beethoven régna sans conteste sur tous les compositeurs romantiques, condamnés à tuer le Père pour se forger une personnalité originale. Pour reprendre le bon mot d'Alfred Einstein, le défi de *l'après* Beethoven fut de trouver de nouvelles façons de composer *d'après* Beethoven. Voici un défi d'autant plus difficile à relever que, lors des commémorations du centenaire de la naissance du Demiurge (1870), Wagner lui-même éleva Beethoven au rang d'un “grand Saint” dont l'âme “assurément illuminée” était capable d'exprimer les choses les plus élevées “dans un langage que sa raison ne comprenait pas”. Pour marquer le centenaire de la mort de l'artiste en 1927, Romain Rolland – auteur d'un *Jean-Christophe* (1904-1912) dont le héros éponyme ne cache pas sa dette envers le musicien allemand – ne manqua pas d'amplifier la sacralisation de “notre *Ecce Homo*” qui “remplit la terre de sa victoire”, en lui élevant un Temple de papier s'achevant par des “Actions de grâces à Beethoven”. Depuis, un processus de démythification a eu lieu. Au lieu de glorifier le “héros romantique”, ce sont de nombreux colloques scientifiques, concerts et enregistrements qui saluèrent le bicentenaire de 1970 et l'anniversaire de 1977, bien que ce dernier ait valu à la musique de Beethoven de figurer parmi les extraits sonores envoyés dans l'espace par les vaisseaux Voyager 1 et 2 !

Ludwig van Beethoven commença à faire parler de lui très tôt grâce à ses dons de claviériste qui lui valurent d'être nommé dès l'âge de douze ans claveciniste de l'orchestre de la cour de Bonn. Puis, en observant la façon dont le fameux abbé Johann Franz Xaver Sterkel touchait le piano, le jeune artiste prit conscience des subtilités délicates de l'instrument. Ses progrès furent tels qu'en 1791 Carl Junker confessait avoir entendu "l'un des plus grands pianistes, le cher, le bon Beethoven. Sa manière de traiter son instrument est si différente de celle qu'on adopte habituellement qu'elle donne l'impression que, suivant une voie découverte par lui-même, il a atteint ce niveau d'excellence où il se dresse désormais". À croire ce témoignage, Beethoven aurait su très vite se forger un mode de jeu très personnel qui l'aida incontestablement à se ménager une place de choix dans l'aristocratie viennoise lorsqu'il vint s'installer dans la capitale autrichienne, muni d'une simple lettre de recommandation du comte Waldstein. Le piano s'imposa naturellement comme véhicule de ses premières pensées musicales et devint son compagnon fidèle. Ses rapports avec l'instrument évoluèrent cependant avec le temps. Du premier concert qu'il donna à Cologne en 1778 jusque vers 1803, Beethoven était principalement connu pour ses talents de pianiste virtuose et d'improvisateur hors norme, au point que Joseph Gelinek le considérait comme un "diable" et Václav Křtitel Tomáček comme "un géant parmi les pianistes", saluant son "jeu magnifique" et "les audacieuses envolées de ses improvisations". Au cours de l'été 1802, les progrès inéluctables de la surdité provoquèrent la première grande crise dépressive du musicien, le poussant au bord du suicide et à renoncer à se produire en tant que pianiste-soliste. La rédaction du Testament d'Heiligenstadt joua un rôle d'exutoire : "Un peu plus et j'aurais mis fin à ma vie – c'est seulement mon art qui m'a retenu". Conscient qu'en quittant sa vie publique, il pourrait se consacrer davantage à la création, il s'engagea alors dans une "nouvelle voie" qui le conduisit à envisager la musique non plus comme une conversation aimable et mondaine entre un artiste et son public (tels les opus 2, 7, 15 et 19), mais bel et bien comme un "roman sonore" (Rémy Stricker) dans lequel

l'homme se livre avec pudeur et sincérité. Pour Wilhelm von Lenz, les sonates de Beethoven "sont comparables à une vaste galerie de tableaux, racontant tout cet amour, tout ce bonheur que Dieu permit indifféremment à toute créature humaine d'espérer. [Elles] racontent l'aventureuse carrière que l'homme parcourt ici-bas, qui les succès, qui l'espoir, qui les déceptions". Ainsi, dans l'*Arietta* aux sonorités cristallines de la sonate opus 111 (1821-1822) où bien dans certaines variations de l'opus 120 (1819-1823), n'entend-on pas une paix lumineuse mettant un terme à des années de souffrance pour obtenir la tutelle de son neveu Karl ? Inversement, le quatrième concerto opus 58 étincelle par la drôlerie des nombreuses dissonances entre le piano et l'orchestre afin de rehausser certaines mélodies du mouvement initial. Avec les variations Diabelli, notre auteur alla encore plus loin dans son roman intime. Après avoir évacué dès la première variation *Alla Marcia maestoso* le *thema* initial, une valse parfaitement banale de l'éditeur Anton Diabelli, il s'ingénia à parodier les grands maîtres du passé – Bach (variation n°29), Mozart (n°22 sur *Notte e giorno faticar*, et n°33) – ou quelques-uns de ses confrères, comme Jean-Baptiste Cramer (variation n°23, pastiche du premier exercice de sa *Méthode pour le piano*), voire à s'auto-imiter avec la variation 31 qui renvoie au mouvement lent de la 29^e sonate et aux arabesques du violon solo dans le Benedictus de la *Missa Solemnis*.

Beethoven fut le contemporain d'une évolution fulgurante de la facture instrumentale, évolution qui contribua sans aucun doute à stimuler son imagination. Le piano devenant de plus en plus puissant et sonore, le compositeur put concevoir le concerto et la sonate quasiment comme une œuvre symphonique. La sonate *Hammerklavier* opus 106 (1817-1818), par son écriture intriquée et sa texture parfois très épaisse, sonne comme une partition d'orchestre transcrite pour le piano. Par son économie générale, l'*Appassionata* opus 57 (1804-1805) est le pendant naturel de la cinquième symphonie. L'espèce de mélodrame introspectif précédant l'*Arioso dolente* de la sonate opus 110 (1821-1822), mêlant récitatifs et ponctuations quasi orchestrales, demeure célèbre pour ses vingt-huit notes "la"

répétées rapidement, comme si Beethoven – tel un enfant farceur – avait voulu mettre à l'épreuve le mécanisme du double-échappement mis au point en 1821 : par-delà le ressort et le levier de la touche, c'est une méditation douloureuse et hésitante que nous livre le musicien. Dans les concertos opus 37, 58, 73 (1800-1809), le clavier est intimement inséré dans la trame orchestrale et parvient à soutenir les dialogues serrés avec l'ensemble de l'orchestre (comme dans la fin du rondo de l'opus 58) ou à accompagner la sublime mélodie des vents dans l'*Adagio un poco mosso* du cinquième concerto.

Afin de tracer son chemin dans l'immense production beethovénienne et de mieux percevoir l'évolution de ce compositeur hors-norme, un mélomane anonyme français proposa dès 1818 de la fractionner en plusieurs "périodes créatrices". Cette initiative rencontra un écho immédiat dans les milieux érudits et suscita diverses propositions basées sur des critères le plus souvent subjectifs et discutables. Ainsi, Liszt considérait que l'œuvre de Beethoven se scindait en deux phases selon que le Maître de Bonn prit modèle sur ses prédécesseurs, ou bien fit table rase du passé en quête d'inouï. Parmi les propositions qui firent date, celle de W. von Lenz, publiée en 1852-1853 sous le titre *Beethoven et ses trois styles*, reste intéressante en ce qu'elle prit pour objet d'étude le corpus pianistique, notamment les sonates et les variations. Pour ce musicographe, l'œuvre de celui dont la "lumière" ouvre "la voie que nous devons suivre" (Liszt) se divise globalement en trois périodes aux frontières poreuses. Cette tripartition est toujours en usage actuellement, mais avec quelques aménagements de détails tenant compte des recherches musicologiques ultérieures. Si l'on écarte les pièces de l'adolescence écrites à Bonn, la première débute avec l'installation de Beethoven à Vienne et s'achève avec la crise de 1802 (sonates 1-20, concertos 1-2). De cette période d'apprentissage, au cours de laquelle le musicien se familiarisa avec le style Viennois de Mozart et Haydn, l'on retient volontiers la "*Grande Sonate Pathétique*" opus 13 (1797-1798), la sonate *Au clair de lune* opus 27 n°2 (1801) et la sonate *La Tempête* opus 31 n°2 (1802), dont le succès doit beaucoup à leur

titre – apocryphe ou non – et à leurs accents rousseauistes et shakespeariens. La période médiane, dite “période héroïque” (sonates 21-27, concertos 3 et surtout 4-5), couvre les années 1803 à 1815 environ. Elle se caractérise par le désir de renouveler – sinon révolutionner – le langage musical et par un mal-être intérieur provoqué par la surdité du musicien. Outre la symphonie *Eroica* (1803), cette phase créatrice est jalonnée par les sonates *Waldstein* opus 53 (pour Lenz, une “symphonie héroïque pour piano” ; 1803-1804) et *Appassionata* opus 57, ainsi que par la sonate *Les Adieux* opus 81a (1809-1810) conçue en pleine invasion napoléonienne en même temps que le concerto *L'Empereur* opus 73 (1809). La dernière période s'étend de 1816 environ à la mort du compositeur (sonates 28-32, Variations Diabelli). Elle se démarque des précédentes par le goût de plus en plus sensible pour l'abstraction intellectuelle et par la surdité complète du Demiurge. Il n'est plus question pour celui-ci de céder à la moindre concession, au risque de ne plus être compris par ses contemporains. Il est ainsi symptomatique qu'à l'audition de la visionnaire sonate opus 111, parfait équilibre entre la puissance de l'*Allegro con brio* et la sérénité de l'*Arietta*, Anton Schindler ne put se résoudre à l'absence du traditionnel final rapide qui n'avait plus sa place.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

Beethoven's Piano Sonatas, Concertos, and the Diabelli Variations

For the critic Émile Vuillermoz, born at the end of the nineteenth century, Beethoven's name 'has the weight, authority, and shine of a symbol. In the history of music, he occupies a singular place: that of a sovereign chosen and carried on to the throne by unanimous popular consent. Indeed, he derives his dictatorial power from universal approval. In art, this is an extraordinary anomaly.' Beethoven ruled uncontested over all Romantic composers, who were doomed to parricide in order to mould themselves into distinctive personalities. To borrow Alfred Einstein's clever dictum, the challenge 'after Beethoven' was to find a new manner of composing 'according to Beethoven.' Here was a challenge all the more difficult to live up to because during the centenary commemorations of the birth of this demiurge (1870), none other than Wagner elevated Beethoven to the rank of a 'great Saint' whose 'undoubtedly enlightened' soul was able to express the highest things 'in a language that his reason did not understand.' To mark the centenary of the composer's death, in 1927 Romain Rolland – author of *Jean-Christophe* (1904-1912), whose title figure hardly hides its debt to the German musician – did not fail to reinforce the sanctification of 'our *Ecce Homo*' who 'fills the land with his victory,' by erecting a temple in his honour on paper, ending the novel by 'giving thanks to Beethoven.' In the years since, a process of demystification has taken place. Instead of glorifying the 'Romantic hero,' there have been numerous scientific symposia, concerts, and recordings that greeted the Beethoven bicentennial in 1970 and the 150th-anniversary commemorations in 1977, although the latter did earn his music a place among the audio excerpts launched into space by the Voyager probes 1 and 2!

Ludwig van Beethoven began to attract attention at a very early age thanks to his gifts as a keyboard player, which earned him the post of harpsichordist in the Bonn court orchestra when he was only twelve. Then, through observation of the way the famous Abbé Johann Franz Xaver Sterkel played the piano, the young artist became aware of the subtleties of the instrument. He made such progress that in 1791 Carl Junker professed having heard 'one of the finest pianists of the day, the dear, the good Beethoven,' remarking that Beethoven's 'playing is so very different from the usual manner of handling the keyboard that it seems as if he has sought to blaze a wholly distinctive trail in order to attain the goal of excellence he has now reached.' If this account is to be believed, Beethoven must have quickly forged a very personal style of playing which unquestionably helped him to achieve a prime position in the salons of the Viennese aristocracy when he moved to the Austrian capital, armed with no more than a letter of recommendation from Count Waldstein. The piano naturally established itself as the vehicle of his first musical thoughts and became his faithful companion. However, his relationship with the instrument changed as time went by. From the first concert he gave in Cologne in 1778 until around 1803, Beethoven was known essentially for his talents as a virtuoso pianist and extraordinary improviser, so much so that Joseph Gelinek thought him 'a devil,' and Václav Jan Křtitel Tomášek 'a giant among pianists,' hailing his 'magnificent playing' and his 'bold flights of improvisation.'

During the summer of 1802, the inexorable onset of deafness provoked the composer's first great attack of depression, pushing him to the verge of suicide and leading him to abandon public appearances as a solo pianist. His mood at that time found an outlet in the celebrated 'Heiligenstadt Testament': 'A little more and I would have ended my life.... Only my art held me back.' Aware of the fact that in withdrawing from public life he would be able to devote himself more fully to his creative work, he now embarked on 'a new path' (*einen neuen Weg*), which led him to regard musical discourse not as an amiable, urbane conversation between an artist and his audience (such as in his opp.2, 7, 15, and 19), but rather

as a 'narrative in sound' (Rémy Stricker), in which a man's actions are private and genuine. For Wilhelm von Lenz, Beethoven's sonatas 'are comparable to a vast picture gallery, depicting all the love, all the happiness that God indiscriminately allowed every human creature to hope for. [The painted images] show the human adventure that we pursue here below, some of us with success, some with hope, some with bitter disappointment.' Accordingly, in the crystalline sonorities of the *Arietta* of the Sonata op. 111 (1821-1822) or even in some of the Variations of op. 120 (1819-1823), is there not a luminous peace which brings closure to years of suffering spent in trying to obtain the guardianship of his nephew Karl? Conversely, in the finale of the Fourth Concerto, op. 58, the sparkling humour of a recurring disagreement between the piano and the orchestra serves to embellish the return of themes from the opening movement. With the Diabelli Variations, the creator went even further in his intimate narrative. After sweeping away, in the very first variation, *Alla Marcia maestoso*, vestiges of the opening *Thema*, a perfectly banal waltz proposed by the publisher Anton Diabelli, Beethoven set out to emulate the great masters of the past – Bach (Variation 29), Mozart (Variations 22, alluding to 'Notte e giorno faticar,' and 33) – or some of his own peers, such as Jean-Baptiste Cramer (the opening exercise from whose piano method forms the pastiche heard in Variation 23,), or even to plagiarise himself (Variation 31, which refers back to the slow movement of the *Hammerklavier* Sonata and to the solo violin arabesques running through the Benedictus of the *Missa Solemnis*).

Beethoven's lifetime saw meteoric advances in instrument-making, an evolution that no doubt helped to fire up his imagination. As the piano incrementally became a more powerful and more sonorous instrument, the composer was able to conceive his concertos and sonatas in quasi symphonic terms. The *Hammerklavier* Sonata, op. 106 (1817-1818), in its intricate writing and sporadically thick texture, sounds like a piano transcription of an orchestral score. In its overall economy, the *Appassionata*, op. 57 (1804-1805) forms the natural counterpart to the Fifth

Symphony. The introspective melodrama preceding the *Arioso dolente* of the Sonata op. 110 (1821-1822), alternating recitative with quasi-orchestral outbursts, is famed for its twenty-eight rapid iterations of the note A, as though Beethoven – like some puerile prankster – wanted to test the double-escapement action developed in 1821: beyond exercising the repetition spring and levers of the key, it is a painful and hesitant meditation that the composer serves up here. In the concertos opp. 37, 58, and 73 (1800-1809), the piano is intimately intertwined with the orchestral texture and is capable of holding its own in the closely argued dialogues with the full orchestra (notably, at the end of the Rondo of op. 58) or of accompanying the sublime woodwind hymn in the *Adagio un poco mosso* of the Fifth Concerto.

In order to find his way through Beethoven's immense output and better understand the evolution of this extraordinary composer, an anonymous French music lover proposed in 1818 to partition his *œuvre* into several distinct 'stylistic periods.' This initiative found immediate response in scholarly circles and elicited other proposals based on criteria that were most often subjective and debatable. Thus, Liszt considered that Beethoven's output fell into two phases, determined by whether the master from Bonn looked to his predecessors as his models, or made a clean break with the past in his pursuit of the unknown. Among the contentions which marked a significant advance, the one by W. von Lenz, published in 1852-1853 under the title *Beethoven et ses trois styles* ('Beethoven and His Three Styles'), remains interesting in that its object of study is the composer's piano music, namely the sonatas and the variations. For the aforementioned musicographer, the work of the genius whose 'light' illuminates 'the way we must follow' (Liszt) could be divided globally into three periods with somewhat porous boundaries. This tripartition is still in use today, but with some adjustments to the details in order to reflect the work of later musicologists.

Setting aside the adolescent pieces written in Bonn, Beethoven's early period begins with his settling definitively in Vienna and ends with the crisis of 1802 (comprising the sonatas 1 through 20 and the concertos 1 and 2). From this formative phase, during which the musician familiarized himself with the Viennese style of Mozart and Haydn, we happily recall the *Grande Sonate Pathétique*, op. 13 (1797-1798); the *Moonlight Sonata*, op. 27 no. 2 (1801); and *The Tempest Sonata*, op. 31 no. 2 (1802): works whose popularity owes much to their titles – apocryphal or not – and to their evocations of Rousseau and Shakespeare. Beethoven's so-called 'heroic' middle period (sonatas 21-27, concertos 3 and especially 4-5) covers the years 1803 to 1815. It is characterised by the impulse to renew – if not revolutionize – his musical language and by an inward malaise due to his hearing loss. Besides the *Eroica* Symphony (1803), this creative phase is punctuated by the *Waldstein* Sonata, op. 53 (for Lenz, a 'heroic symphony for piano'; 1803-1804) and the *Appassionata*, op. 57, as well as by *Les Adieux*, op. 81a (1809-1810), conceived in the midst of the Napoleonic invasion alongside the *Emperor Concerto*, op. 73 (1809). The composer's late period ranges from about 1816 to the year of his death (sonatas 28-32, Diabelli Variations). This phase stands apart from the earlier ones by the demiurge's increasing affinity for intellectual abstraction and his complete deafness. It is no longer a matter of his giving in to the slightest concession, at the risk of no longer being understood by his contemporaries. How typical is it then that after hearing the visionary music of the Sonata op. 111, with its perfect balance between a powerful *Allegro con brio* and a serenely calm *Arietta*, Anton Schindler would regret the absence of the customary fast third movement, which would have been entirely out of place here.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

Translations: Charles Johnston and Mike Sklansky

Ludwig van Beethoven: Sonaten und Klavierkonzerte, Diabelli-Variationen

Für den Ende des 19. Jahrhunderts geborenen Kritiker Émile Vuillermoz hatte Beethovens Name „das Gewicht, die Bedeutung und den Glanz eines Symbols. In der Musikgeschichte nimmt [Beethoven] einen einzigartigen Platz ein: den eines Herrschers, der einstimmig vom Volk gewählt und auf den Thron gehoben wurde. In der Tat hat er seine diktatorische Macht durch das allgemeine Wahlrecht inne. Das stellt im Bereich der Kunst eine absolute Ausnahme dar“. Unbestritten beherrschte Beethoven alle Komponisten der Romantik, die daher dazu verdammt waren, den „Übervater“ umzubringen, um ihre eigene Persönlichkeit ausbilden zu können. Nach einem Wort von Alfred Einstein sei die Herausforderung *nach* Beethoven gewesen, ein neues Komponieren *nach* Beethovens Art zu finden. Diese Herausforderung anzunehmen, wurde nicht einfacher, als Richard Wagner anlässlich des 100. Geburtstags des großen Tonschöpfers (1870) Beethoven einen „großen Heiligen“ nannte, dessen „wahrhaft erleuchtete“ Seele die erhabensten Dinge ausdrücken könne in einer Sprache, die mit Vernunft nicht zu begreifen sei. Zum 100. Todestag des Komponisten 1927 ließ es sich Romain Rolland – Autor des Romans *Jean-Christophe* (1904-1912), in dessen Titelheld unschwer ein Abbild Beethovens zu erkennen ist – nicht nehmen, die Verehrung noch zu steigern, indem er von „unserem *Ecce Homo*“ sprach, der „die Erde mit seinem Sieg erfüllt“, und dem deutschen Künstler einen Tempel in Form eines Buches widmete, das mit Danksagungen an Beethoven schließt. Seitdem findet ein Prozess der Entmystifizierung statt. Die allgemeine Verherrlichung des „romantischen Helden“ wurde abgelöst durch zahlreiche wissenschaftliche Konferenzen, Konzerte und Platteneinspielungen anlässlich Beethovens 200. Geburtstag (1970) und seinem 150. Todestag (1977) – dieser war zudem Anlass dafür, dass die beiden Raumsonden Voyager 1 und 2 auch Musik von Beethoven in das Weltall entsandten!

Ludwig van Beethoven erregte mit seiner Begabung für das Klavierspiel schon sehr früh Aufsehen, und bereits mit zwölf Jahren wurde er als Cembalist in die Bonner Hofkapelle aufgenommen. Der junge Musiker bekam dann Gelegenheit, den berühmten Priester Franz Xaver Sterkel am Klavier zu erleben, und lernte so die Feinheiten dieses Instruments kennen. Er machte rasch Fortschritte, und 1791 berichtete Carl Junker, er habe einen der größten Pianisten gehört, den „teuren, guten Beethoven“. Die Art, wie dieser mit dem Instrument umgehe, sei so verschieden von dem, was man gewohnt sei, dass der Eindruck entstehe, er habe dieses überragende Niveau dadurch erlangt, dass er seine eigenen Wege gehe. Will man dieser Aussage Glauben schenken, so scheint Beethoven als Pianist sehr früh einen überaus persönlichen Stil entwickelt zu haben; und dadurch hatte er sich zweifellos bei der Wiener Aristokratie eine besondere Stellung verschafft, als er sich – nur mit einem Empfehlungsschreiben des Grafen Waldstein ausgestattet – in der österreichischen Hauptstadt niederließ. Das Klavier wurde auf ganz natürliche Weise Beethovens Medium, über das er seine ersten musikalischen Vorstellungen ausdrücken konnte, und zudem ein treuer Begleiter, wobei sich seine Beziehung zu diesem Instrument nach und nach veränderte. In der Zeit zwischen seinem ersten Konzert in Köln 1778 bis zum Jahr 1803 kannte man Beethoven insbesondere als außergewöhnlich talentierten Klaviervirtuosen, der auch die Kunst des Improvisierens meisterhaft beherrschte: Joseph Gelinek ging so weit, ihn einen „Teufel“ zu nennen, und Václav Křtitel Tomáček bezeichnete ihn als „Giganten unter den Pianisten“, rühmte sein „wunderbares Spiel“ und die „kühnen Übersteigerungen“ seiner Improvisationen. Im Laufe des Sommers 1802 stürzte die unaufhaltsame Verschlechterung seines Gehörsinns Beethoven in eine erste große Depression; Selbstmordgedanken waren die Folge sowie ein Verzicht auf Auftritte als Pianist. Die Abfassung des Heiligenstädter Testaments hatte die Wirkung eines Ventils: „Es fehlte wenig und ich endigte mein Leben. Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück.“ Im Bewusstsein, dass er sich seiner schöpferischen Tätigkeit mehr widmen konnte, wenn er sich aus der Öffentlichkeit zurückzog,

schlug Beethoven einen neuen Weg ein, der ihn dazu führte, die Musik nicht länger als eine nette, extravagante Unterhaltung zwischen Musiker und Publikum anzusehen (wie die op. 2, 7, 15 und 19), sondern tatsächlich als einen „klingenden Roman“ (Rémy Stricker), mit dem man sich ernsthaft und wahrhaftig beschäftigt. Für Wilhelm von Lenz sind Beethovens Sonaten „vergleichbar mit einer großen Gemäldegalerie, die diese ganze Liebe, dieses ganze Glück vermittelt, worauf zu hoffen Gott uneingeschränkt allen menschlichen Wesen verhilft“. Sie berichten vom „abenteuerlichen Weg, den der Mensch hier auf Erden zurücklegt, die eine erzählt von Erfolg, eine andere von der Hoffnung und wieder eine andere von Enttäuschung“. Lassen sich in der von kristallklaren Klängen geprägten Arietta der Sonate op.111 (1821/22) oder in gewissen Variationen des op.120 (1819-1823) nicht leuchtende Töne des Friedens heraushören, die für das Ende von vielen Jahren des Leidens stehen, in denen Beethoven um die Vormundschaft für seinen Neffen Karl kämpfen musste? Dagegen sprüht das vierte Klavierkonzert op.58 vor sonderbaren Dissonanzen zwischen Klavier und Orchester, die mithin einzelne Melodien des ersten Satzes hervorheben. Mit den Diabelli-Variationen geht Beethoven in seiner Eigenart noch weiter: Bereits von der ersten Variation an (Alla Marcia maestoso) gibt er das Thema, ein überaus schlichter Walzer des Verlegers Diabelli, auf und legt es darauf an, große Meister der Vergangenheit zu parodieren (Bach, Variation Nr. 29; Mozart, Variation Nr. 22 über *Notte e giorno faticar* und Nr. 33) oder auch einige seiner Kollegen wie Johann-Baptist Cramer (Variation Nr. 23, im Stil der ersten Etüde aus dessen Werk *Große praktische Pianoforteschule*) oder sogar sich selbst zu imitieren mit der Variation 31, die an den langsamen Satz der Klaviersonate Nr. 29 und an die Arabesken des Violinsolos im *Benedictus* der *Missa Solemnis* anklingt.

Zu Lebzeiten Beethovens erfuhr der Instrumentenbau einen rasanten Fortschritt, was mit Sicherheit seine Fantasie beflügelte. Das Klavier wurde kraftvoller und bekam immer mehr Klangfülle, so dass Konzerte und Sonaten gewissermaßen als symphonische Werke konzipiert werden konnten. Die „Hammerklavier-Sonate“ op. 106 (1817/18) klingt mit ihrem verschlungenen Tonsatz und seiner zuweilen äußerst dichten Struktur wie die Bearbeitung einer Orchesterpartitur für Klavier. Und der generell sparsame Einsatz der Mittel in der „Appassionata“ op. 57 (1804/05) macht sie naturgemäß zu einem Pendant der fünften Symphonie. Das Arioso dolente der Sonate op. 110 (1821/22) wird von einer Art introspektivem Melodram eingeleitet, in dem sich Rezitative mit quasi-orchestralen Einwüfen mischen und das durch die rasche, 28-malige Wiederholung des Tones a² berühmt geworden ist: Als hätte Beethoven – wie ein schelmisches Kind – die 1821 voll entwickelte Repetitionsmechanik ausprobieren wollen. Doch Beethoven hinterließ mit dieser Sonate nicht nur ein Werk, das unter einem technischen, Feder und Hebel der Taste betreffenden Aspekt interessiert, sondern auch eine von Schmerz und Mutlosigkeit gekennzeichnete musikalische Meditation. In den Klavierkonzerten op. 37, 58 und 73 (1800-1809) ist das Klavier eng mit dem Gewebe des Orchesters verflochten, erwirkt mit diesem einen geschlossenen Dialog (z.B. am Ende des Rondos von op. 58) oder dient als Begleiter des wunderbaren deklamatorischen Bläsergesangs im Adagio un poco mosso des 5. Klavierkonzerts.

Um einen Weg durch das gewaltige Werk Beethovens zu finden und die Entwicklung dieses außergewöhnlichen Komponisten besser zu erfassen, versuchte schon 1818 ein unbekannter französischer Musikliebhaber, sie in verschiedene „kreative Phasen“ zu gliedern. Dieses Unternehmen stieß in Gelehrtenkreisen sogleich auf großes Interesse, und es blieben auch ergänzende Vorschläge nicht aus, deren Kriterien freilich zumeist subjektiv und anfechtbar waren. So vertrat etwa Liszt die Meinung, dass sich Beethovens Werk in zwei Abschnitte einteilen lasse: Im ersten zeige sich der Bonner Meister noch von

seinen Vorgängern beeinflusst, während er im zweiten mit der Vergangenheit abgeschlossen habe und nach neuen Wegen suche. Von den Schriften, die wirklich Spuren hinterlassen haben, bleibt die 1852/53 unter dem Titel *Beethoven et ses trois styles* veröffentlichte Studie von Wilhelm von Lenz interessant, denn sie gründet auf der Erforschung des Klavierwerks, insbesondere der Sonaten und Variationen. Dieser Musikschriftsteller teilt das gesamte Schaffen von Beethoven, dessen „Licht uns den Weg weist, dem wir folgen sollen“ (Liszt), in drei Perioden ein, die freilich nicht scharf voneinander abgegrenzt werden. Den späteren musikwissenschaftlichen Erkenntnissen entsprechend, hat diese Dreiteilung im Detail einige Veränderungen erfahren und ist so nach wie vor gültig. Die in Bonn entstandenen Jugendwerke außer Acht lassend, beginnt die erste Phase mit dem Umzug Beethovens nach Wien, um mit der Krise von 1802 zu enden (Klaviersonaten 1-20; 1. und 2. Klavierkonzert). Von den Werken dieser „Lehrjahre“, in denen er sich mit dem Wiener Stil von Mozart und Haydn vertraut machte, seien genannt die *Grande Sonate Pathétique* op. 13 (1797/98), die „Mondscheinsonate“ op. 27, Nr. 2 (1801) und die Klaviersonate op. 31, Nr. 2 „Der Sturm“ (1802), die ihren Erfolg vor allem ihren Titeln – seien diese apokryph oder nicht – verdanken, aber auch ihrem von Rousseau und Shakespeare inspirierten Charakter. Die mittlere, sogenannte „heroische“ Periode (Sonaten 21-27; 3. und insbesondere 4. und 5. Klavierkonzert) umfasst ungefähr die Jahre 1803 bis 1815. Sie ist geprägt von dem Willen, die Tonsprache zu erneuern, wenn nicht gar zu revolutionieren, aber auch von einem psychischen, der fortgeschrittenen Schwerhörigkeit geschuldeten Unbehagen des Komponisten. Kennzeichnend für diese Schaffensphase sind die 3. Symphonie (1803, „Eroica“ genannt) sowie die Klaviersonaten op. 53 „Waldstein“ (1803/04; für Lenz eine „heroische Symphonie für Klavier“), op. 57 „Appassionata“ und op. 81a „Les Adieux“ (1809/10), welche während der Einnahme Wiens durch die napoleonischen Truppen konzipiert wurde und gleichzeitig wie das Klavierkonzert op. 73 (1809) entstand, das im angelsächsischen Raum den Beinamen „Emperor“ trägt. Die letzte Phase erstreckt sich von ungefähr 1816 bis zum Tod des

Komponisten (Sonaten 28-32; Diabelli-Variationen). Sie unterscheidet sich von den früheren Perioden durch eine immer feiner ausgebildete Neigung Beethovens zur intellektuellen Abstraktion und seine nunmehr vollständige Taubheit. Es geht ihm nicht mehr darum, Konzessionen zu machen, um das Risiko zu umgehen, bei den Zeitgenossen auf Unverständnis zu stoßen. Bezeichnenderweise vermisste Anton Schindler bei der Anhörung der visionären Sonate op. 111 – die sich durch ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen dem kräftigen Allegro con brio und der heiteren Arietta auszeichnet – das traditionelle rasche Finale, das nun keine Rolle mehr spielte.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2005-2010 © 2019

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

Couverture : © Igor Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en Union Européenne

www.harmoniamundi.com



HMX 2908880.93