



Beethoven · Die Klaviersonaten
Paul Badura-Skoda



Weitere CDs mit Paul Badura-Skoda

Further CDs from Paul Badura-Skoda

Des autres CDs avec Paul Badura-Skoda



W. A. Mozart, Werke für 1 und 2 Klaviere
KV 448, 501, KV 396, 397, 475

Paul Badura-Skoda
Jörg Demus
fortepiano/Hammerklavier

Gramola 98900



Mozart, Violinsonaten
KV 377, 379, 526

Paul Badura-Skoda
fortepiano/Hammerklavier
Thomas Albertus Irnberger
violin/Violine

Gramola 98852



Mozart, Violinsonaten
KV 376, 454, 380

Paul Badura-Skoda
fortepiano/Hammerklavier
Thomas Albertus Irnberger
violin/Violine

Gramola 98904 SACD

www.gramola.at

Beethoven · Die Klaviersonaten · Paul Badura-Skoda

	Seite / Page / page
Die Klaviersonaten, The Piano Sonatas, Les sonates pour piano	14 / 17 / 18
Biografie, Biography, Biographie	20 / 21 / 22
CD 1 Sonatas Nos. 1, 2, 3	23 / 27 / 30
CD 2 Sonatas Nos. 5, 6, 7	34 / 40 / 43
CD 3 Sonatas Nos. 4, 8 "Pathétique", 9, 10	47 / 54 / 58
CD 4 Sonatas Nos. 11, 12, 13, 14 "Moonlight"	63 / 71 / 75
CD 5 Sonatas Nos. 16, 17 "Tempest", 18	79 / 83 / 87
CD 6 Sonatas Nos. 15, 19, 20, 21 "Waldstein", 22	91 / 97 / 101
CD 7 Sonatas Nos. 23 "Appassionata", 24, 25, 26 "Les Adieux"	106 / 113 / 117
CD 8 Sonatas Nos. 27, 28, 29 "Hammerklavier"	122 / 130 / 133
CD 9 Sonatas Nos. 30, 31, 32	136 / 144 / 147

Bonus CD

CD 10 Sonata No. 29 "Hammerklavier"	151 / 154 / 156
---	-----------------

CD 1-9 Recorded 1969/1970 at Konzerthaus / Vienna

Recording Producer: Mag. Gerhard Schuler

Engineer: Ing. Leopold Zeithammer

Executive Producer (2002): Rico Gulda

Remastering / Asst. Producer: Albert Frantz

Piano: Bösendorfer Imperial

Photography (2002): Don Hunstein

CD 10 *Track 1-4: Live Recording June 26, 1976 at Filharmonia Narodowa, Warsaw, Poland (Nationalphilharmonie Warschau)*

Piano / Klavier: Bösendorfer Imperial

Balance Engineer / Tontechnik: Stanislaw Dybowski

Track 5-8: Recorded July 1980 at Studio Baumgarten, Vienna

Balance Engineer / Toningenieur: Ing. Josef Kamykowski

Artistic Supervision / Künstlerische Aufnahmeleitung: Prof. Gerhard Schuler

Piano / Klavier: Original Fortepiano / Hammerflügel by Conrad Graf 1824

Digital Remastering: Albert Frantz (Dec 7, 2011) .

CD 1

Sonata No. 1 in F minor, Op. 2, No. 1

Sonate f-Moll / Sonate en fa mineur

[1]	(I) Allegro	3:46
[2]	(II) Adagio	4:51
[3]	(III) Menuetto: Allegretto	3:15
[4]	(IV) Prestissimo	4:12

Sonata No. 2 in A Major, Op. 2, No. 2

Sonate A-Dur / Sonate en la majeur

[5]	(I) Allegro vivace	7:05
[6]	(II) Largo appassionato	6:46
[7]	(III) Scherzo: Allegretto	3:07
[8]	(IV) Rondo: Grazioso	6:32

Sonata No. 3 in C Major, Op. 2, No. 3

Sonate C-Dur / Sonate en ut majeur

[9]	(I) Allegro con brio	9:33
[10]	(II) Adagio	6:48
[11]	(III) Scherzo: Allegro	3:20
[12]	(IV) Allegro assai	5:06

Recorded August 1969 at Konzerthaus / Vienna

Total time: 64:43

CD 2

Sonata No. 5 in C minor, Op. 10, No. 1

Sonate c-Moll / *Sonate en ut mineur*

1	(I) Allegro molto e con brio	5:27
2	(II) Adagio molto	7:21
3	(III) Finale: Prestissimo	4:01

Sonata No. 6 in F Major, Op. 10, No. 2

Sonate F-Dur / *Sonate en fa majeur*

4	(I) Allegro	5:50
5	(II) Allegretto	3:49
6	(III) Presto	3:44

Sonata No. 7 in D Major, Op. 10, No. 3

Sonate D-Dur / *Sonate en ré majeur*

7	(I) Presto	7:04
8	(II) Largo e mesto	8:24
9	(III) Menuetto: Allegro	2:44
10	(IV) Rondo: Allegro	3:49

Recorded November 1969 (Op. 10, Nos. 1 & 2),
April 1970 (Op. 10, No. 3) at Konzerthaus / Vienna

Total time: 52:26

CD 3

Sonata No. 4 in E-flat Major, Op. 7

Sonate Es-Dur / *Sonate en mi bémol majeur*

[1]	(I) Allegro molto e con brio	7:49
[2]	(II) Largo, con gran espressione	7:30
[3]	(III) Allegro	4:56
[4]	(IV) Rondo: Poco allegretto e grazioso	6:51

Sonata No. 8 in C minor, Op. 13, "Pathétique"

Sonate c-Moll / *Sonate en ut mineur*

[5]	(I) Grave - Allegro di molto e con brio	8:37
[6]	(II) Adagio cantabile	5:10
[7]	(III) Rondo: Allegro	4:31

Sonata No. 9 in E Major, Op. 14, No. 1

Sonate E-Dur / *Sonate en mi majeur*

[8]	(I) Allegro	6:24
[9]	(II) Allegretto	3:27
[10]	(III) Rondo: Allegro comodo	3:13

Sonata No. 10 in G Major, Op. 14, No. 2

Sonate G-Dur / *Sonate en sol majeur*

[11]	(I) Allegro	7:39
[12]	(II) Andante	4:42
[13]	(III) Scherzo: Allegro assai	3:12

Recorded August, November 1969 (Op. 14)
and September 1969 (Op. 7, Op. 13) at Konzerthaus / Vienna

Total time: 74:25

CD 4

Sonata No. 11 in B-flat Major, Op. 22

Sonate B-Dur / Sonate en si bémol majeur

1	(I) Allegro con brio	7:02
2	(II) Adagio con molto espressione	8:04
3	(III) Minuetto	3:20
4	(IV) Rondo: Allegretto	6:10

Sonata No. 12 in A-flat Major, Op. 26

Sonate As-Dur / Sonate en la bémol majeur

5	(I) Andante con variazioni	7:23
6	(II) Scherzo: Allegro molto	2:50
7	(III) Marcia funebre sulla morte d'un eroe	5:37
8	(IV) Allegro	2:50

Sonata No. 13 in E-flat Major (Sonata quasi una fantasia), Op. 27, No. 1

Sonate Es-Dur / Sonate en mi bémol majeur

9	(I) Andante - Allegro - Tempo I	4:50
10	(II) Allegro molto e vivace	2:08
11	(III) Adagio con espressione	2:42
12	(IV) Allegro vivace - Tempo I - Presto	5:36

Sonata No. 14 in C-sharp minor (Sonata quasi una fantasia),

Op. 27, No. 2, "Moonlight" / Sonate cis-Moll „Mondschein-Sonate“

Sonate en ut dièse mineur « Clair de lune »

13	(I) Adagio sostenuto	6:03
14	(II) Allegretto	2:23
15	(III) Presto agitato	6:45

Recorded September 1969 (Op. 22)
and October 1969 (Op. 26, Op. 27) at Konzerthaus / Vienna

Total time: 74:12

CD 5

Sonata No. 16 in G Major, Op. 31, No. 1

Sonate G-Dur / Sonate en sol majeur

[1]	(I) Allegro vivace	6:18
[2]	(II) Adagio grazioso	9:28
[3]	(III) Rondo: Allegretto	6:08

Sonata No. 17 in D minor, Op. 31, No. 2, "Tempest"

Sonate d-Moll „Sturm-Sonate“ / Sonate un ré mineur « La tempête »

[4]	(I) Largo - Allegro	8:09
[5]	(II) Adagio	7:29
[6]	(III) Allegretto	6:17

Sonata No. 18 in E-flat Major, Op. 31, No. 3

Sonate Es-Dur / Sonate en mi bémol majeur

[7]	(I) Allegro	7:44
[8]	(II) Scherzo: Allegretto vivace	5:05
[9]	(III) Menuetto: Moderato e grazioso	4:05
[10]	(IV) Presto con fuoco	4:28

Recorded July 1969 at Konzerthaus / Vienna

Total time: 65:31

CD 6

Sonata No. 15 in D Major, Op. 28, "Pastoral"

Sonate D-Dur „Pastorale“ / Sonate en ré majeur « Pastorale »

[1]	(I) Allegro	9:49
[2]	(II) Andante	6:42
[3]	(III) Scherzo: Allegro vivace	2:22
[4]	(IV) Rondo: Allegro ma non troppo	4:38

Sonata No. 19 in G minor, Op. 49, No. 1

Sonate g-Moll / Sonate en sol mineur

[5]	(I) Andante	4:34
[6]	(II) Rondo: Allegro	3:11

Sonata No. 20 in G Major, Op. 49, No. 2

Sonate G-Dur / Sonate en sol majeur

[7]	(I) Allegro ma non troppo	4:15
[8]	(II) Tempo di Menuetto	3:05

Sonata No. 21 in C Major, Op. 53, "Waldstein"

Sonate C-Dur „Waldstein-Sonate“ / Sonate en ut majeur « Aurore »

[9]	(I) Allegro con brio	10:29
[10]	(II) Introduzione: Adagio molto	3:49
[11]	(III) Rondo: Allegretto moderato - Prestissimo	9:37

Sonata No. 22 in F Major, Op. 54

Sonate F-Dur / Sonate en fa majeur

[12]	(I) In tempo d'un Menuetto	5:34
[13]	(II) Allegretto	5:18

Recorded November 1969 (Op. 28, Op. 49, Op. 54)
and February 1970 (Op. 53) at Konzerthaus / Vienna

Total time: 73:52

CD 7

Sonata No. 23 in F minor, Op. 57, "Appassionata"

Sonate f-Moll / Sonate en fa mineur

[1]	(I) Allegro assai	9:06
[2]	(II) Andante con moto	6:06
[3]	(III) Allegro ma non troppo	8:04

Sonata No. 24 in F-sharp Major, Op. 78, "A Thérèse"

Sonate Fis-Dur / Sonate en fa dièse majeur

[4]	(I) Adagio cantabile - Allegro ma non troppo	7:01
[5]	(II) Allegro vivace	3:01

Sonata No. 25 in G Major, Op. 79

Sonate G-Dur / Sonate en sol majeur

[6]	(I) Presto alla tedesca	4:15
[7]	(II) Andante	2:23
[8]	(III) Vivace	1:56

Sonata No. 26 in E-flat Major Op. 81a, "Les Adieux"

Sonate Es-Dur / Sonate en mi bémol majeur

[9]	(I) Das Lebewohl. Adagio - Allegro	6:33
[10]	(II) Abwesenheit. Andante espressivo	3:15
[11]	(III) Das Wiedersehen. Vivacissimamente	5:09

Recorded September 1969 (Op. 78), February 1970 (Op. 57)
and April 1970 (Op. 79, Op. 81a) at Konzerthaus / Vienna

Total time: 57:11

CD 8

Sonata No. 27 in E minor, Op. 90

Sonate e-Moll / *Sonate en mi mineur*

- | | | | |
|---|------|--|------|
| 1 | (I) | Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck | 4:55 |
| 2 | (II) | Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen | 6:58 |

Sonata No. 28 in A Major, Op. 101

Sonate A-Dur / *Sonate en la majeur*

- | | | | |
|---|-------|---|------|
| 3 | (I) | Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung
(<i>Allegretto ma non troppo</i>) | 3:49 |
| 4 | (II) | Lebhaft, marschmäßig
(<i>Vivace alla marcia</i>) | 5:40 |
| 5 | (III) | Langsam und sehr sehnsuchtsvoll -
(<i>Adagio ma non troppo, con affetto</i>) | 2:50 |
| 6 | | Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (<i>Allegro</i>) | 6:58 |

Sonata No. 29 in B-flat Major, Op. 106, "Hammerklavier"

Sonate B-Dur „Hammerklavier-Sonate“

Sonate en si bémol majeur « Hammerklavier »

- | | | | |
|----|-------|--|-------|
| 7 | (I) | Allegro | 10:18 |
| 8 | (II) | Scherzo: Assai vivace | 2:26 |
| 9 | (III) | Adagio sostenuto.
Appassionato e con molto sentimento | 16:55 |
| 10 | (IV) | Largo - Allegro risoluto: Fuga a tre voci | 11:10 |

Recorded August 1969 (Op. 101), January 1970 (Op. 106) and
February 1970 (Op. 90) at Konzerthaus / Vienna

Total time: 72:19

CD 9

Sonata No. 30 in E Major, Op. 109

Sonate E-Dur / Sonate en mi majeur

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | (I) Vivace, ma non troppo | 3:19 |
| [2] | (II) Prestissimo | 2:17 |
| [3] | (III) Gesangvoll, mit innigster Empfindung
(Andante molto cantabile ed espressivo) | 12:05 |

Sonata No. 31 in A-flat Major, Op. 110

Sonate As-Dur / Sonate en la bémol majeur

- | | | |
|-----|--|------|
| [4] | (I) Moderato cantabile molto espressivo | 6:11 |
| [5] | (II) Allegro molto | 2:09 |
| [6] | (III) Adagio ma non troppo - Arioso dolente - | 3:02 |
| [7] | Fuga: Allegro ma non troppo -
L'istesso tempo di Arioso - L'inversione della Fuga | 6:03 |

Sonata No. 32 in C minor, Op. 111

Sonate c-Moll / Sonate en ut mineur

- | | | |
|-----|---|-------|
| [8] | (I) Maestoso - Allegro con brio ed appassionato | 8:22 |
| [9] | (II) Arietta: Adagio molto semplice e cantabile | 16:23 |

Recorded March 1970 at Konzerthaus / Vienna

Total time: 60:04

CD 10

Bonus Disc

Sonata No 29 in B flat major, Op. 106 "Hammerklavier"

Sonate B-Dur „Hammerklavier-Sonate“

Sonate en si bémol majeur « Hammerklavier »

1	(I) Allegro	10:17
2	(II) Scherzo: Assai vivace	2:24
3	(III) Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento	16:07
4	(IV) Largo – Allegro risoluto: Fuga a tre voci, con alcune licenze	10:59

Live Recording June 26, 1976 at Filharmonia Narodowa, Warsaw, Poland

Sonata No 29 in B flat major, Op. 106 "Hammerklavier"

Sonate B-Dur „Hammerklavier-Sonate“

Sonate en si bémol majeur « Hammerklavier »

5	(I) Allegro	9:54
6	(II) Scherzo: Assai vivace	2:30
7	(III) Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento	15:57
8	(IV) Largo – Allegro risoluto: Fuga a tre voci, con alcune licenze	11:12

Recorded July 1980 at Studio Baumgarten, Vienna

Total time: 79:23

Ludwig van Beethoven

Die Klaviersonaten

Im Laufe eines reichen Künstlerlebens schuf Haydn die klassische mehrsätzliche Sonatenform, in der die „thematische Arbeit“ grundlegende Bedeutung erlangte – eine Entwicklung, die sich bei ihm mit der Folgerichtigkeit einer biologischen Evolution vollzog. So bedeutend ist Haydns schöpferische Tat, daß seine Nachfolger diese Sonatenform zwar erweitern und variieren, aber im Wesentlichen in ihrem Bereich nichts Neues schaffen konnten, das nicht in Haydns Werken wenigstens keimhaft schon enthalten war.

Die Sonatenform liegt nahezu allen klassischen großen Instrumentalwerken zugrunde und hat durch 200 Jahre auf das sinfonische Schaffen aller bedeutenden Komponisten einen entscheidenden Einfluß ausgeübt. Ihre Bedeutung liegt zweifellos darin, daß sie sich wie keine andere Form dazu eignet, die Einheit in der Vielfalt auszudrücken. Bei aller Freiheit und Dynamik in der Einzelgestaltung enthält die Sonatenform Symmetrien, die sie auch bei den größten Formen noch überschaubar machen und dadurch die Mitteilung auch der bedeutendsten Inhalte ermöglichen. Ähnlich wie ihre Vorgänger, darunter die barocke Suite, die mehrsätzliche Ouvertüre, die Kammer- und die Kirchensonate, ist die Sonate im wesentlichen eine homophone Form, bei der eine Hauptstimme durch Begleitstimmen bereichert wird, und im Gegensatz zu der dynamischen Fugenform Symmetrien sowohl im kleinen wie im großen Aufbau feststellbar sind. Die Bereicherung gegenüber den Vorformen liegt einerseits darin, daß die Kontraste innerhalb der Stücke wesentlich erhöht wurden,

etwa durch die Einführung von Gegenthemen, andererseits aber die innere Beziehung zwischen den Teilen organisch fundiert wurde.

Die mehrsätzliche Sonate ist keine lose Aneinanderreihung von Sätzen, sondern ein in sich geschlossenes Kunstwerk, dessen Teile alle aufeinander bezogen sind, selbst wenn diese innere Verwandtschaft nicht musikalisch greifbar ist. Man könnte die Sonate mit einem Drama in mehreren Akten vergleichen – der zweite, dritte, vierte Akt mag an einem anderen Ort spielen, mag neue Personen oder neue Konflikte einführen und trotzdem ist die Einheit des Dramas, der tiefere Sinn nie in Frage gestellt. Das Symbol dieser Einheit ist die Tonalität: nahezu alle zyklischen Werke in Sonatenform beginnen und schließen auf demselben Grundton, und auch die einzelnen Sätze gehorchen diesem Prinzip. Innerhalb einer Sonate aber herrscht weiter Spielraum für Modulation und für den Wechsel der Tonarten. Oft steht der Modulationsreichtum einer Sonate, die tonale Spannung innerhalb oder zwischen den einzelnen Sätzen in direktem Verhältnis zum Reichtum des mitgeteilten Inhalts.

Was wird allgemein unter der Form einer Sonate verstanden? Sie ist vor allem kein starrer Rahmen, sondern ein organisches Gestaltungsprinzip, so lebendig, daß es ausgesprochen schwer fällt, den Mustertyp einer Sonate in Reinkultur darzustellen. Aus der Fülle der klassischen Sonaten lassen sich aber doch gleichsam im Rückblick einige Grundzüge ableiten. Die „normale“ Sonate zur Zeit Beethovens ist ein drei- oder viersätziges Werk, dessen erster Satz in engerem Sinn in der „Sonatenform“ steht. Dieser Satz ist auch für gewöhnlich der wichtigste Teil einer Sonate. Erst relativ spät in der Entwicklung

zeigt sich manchmal eine Tendenz, den Finalsatz gewissermaßen als Lösung des Konflikts der vorhergehenden Sätze zum bedeutendsten Satz zu stempeln.

Ein Sonatensatz besteht aus einer Exposition, die in Dur-Sätzen gewöhnlich zur Dominanttonart moduliert und wiederholt wird. Darauf folgen – in früheren Sonaten ebenfalls mit Wiederholungszeichen versehen – Durchführung und Reprise, die meist miteinander zu einer Einheit verschmolzen sind. In der Durchführung herrscht freies modulatorisches Spiel, meist werden Themen der Exposition in neuen motivischen Kombinationen „durchgeführt“. Die Reprise bringt eine Wiederkehr des Expositionsteiles, jedoch in der Regel im Bereich der Tonika, ohne grundlegende Modulation. In manchen Sonatensätzen wird die Reprise durch eine Coda erweitert, die sogar den Charakter einer zweiten Durchführung annehmen kann.

Die einzelnen Teile eines Sonatensatzes gliedern sich wie folgt: die Exposition besteht für gewöhnlich aus einem Hauptthema, das seinerseits wieder aus mehreren Teilmotiven zusammengesetzt ist, aus einer Überleitung, die oft aus einer Wiederholung des Anfangsmotivs herauswächst, aus dem Seitenthema, das stets in einer anderen Tonart steht, und aus der Schlußgruppe. Das Seitenthema, oder die Seitenthemengruppe, bringt oft einen musikalischen und inhaltlichen Kontrast zum Hauptthema. Ist das Hauptthema etwa energisch, rhythmisch profiliert, dynamisch (männlich), dann wird das Seitenthema wohl liedhaft, lyrisch (weiblich) und in gleichmäßige Perioden gegliedert, eher statisch, sein. Die Schlußgruppe besteht aus virtuosen Passagen, bringt manchmal aber auch ein deutlich profiliertes drittes

Thema. Auf die Schlußgruppe folgt manchmal ein eher kurzer Schlußanhang (Codetta). Für die Gestaltung der Durchführung gibt es keine festen Regeln – bald greift sie den letzten Gedanken des Anhangs auf, bald beginnt sie mit dem Hauptthema, öfter aber sogar bringt sie völlig neue thematische Gedanken, die mit keinem der Themen der Exposition verwandt sind. Sehr oft endet die Durchführung auf der Dominantharmonie, also in jenem Spannungszustand, der die Auflösung auf der Tonika fordert und somit zwangsläufig den Wiedereintritt der Reprise einleitet. Die Reprise bedeutet somit allein schon vom Harmonischen her die Lösung einer Spannung, Heimkehr von einer Wanderung durch fremde Gefilde: sie folgt dem Grundplan der Exposition, jedoch wird der überleitende Teil harmonisch so abgeändert, daß das Seitenthema ebenfalls in der Grundtonart erscheinen kann.

Gerade die Erfindung von Themen, die bei aller Gegensätzlichkeit doch zueinander passen und einer höheren Einheit untergeordnet sind, ist für das Schaffen der Meister, insbesondere für Beethoven, charakteristisch. In der Fähigkeit, organisch, naturhaft schaffen zu können, unterscheidet sich ja das Genie vom bloßen Talent. Furtwängler hat diese Beziehung der Themen in einer Beethoven-Symphonie treffend mit einer idealen Ehe verglichen. Was ist nun das Besondere einer Beethovensonate im Vergleich etwa zu einer romantischen Sonate? Es ist, wie Edwin Fischer es so schön ausdrückt: „...das ‚Symphonische‘, das organisch Gewachsene seines Baues. Das ist kein Aneinanderreihen von schönen musikalischen Einfällen, auch kein Ausspinnen von Stimmungen – seine Werke sind gefügt, gebaut, gemauert, gleichsam Stein auf Stein – und jeder

stützt sich auf dem unter ihm liegenden und trägt den über ihm liegenden. Jeder Takt, jeder Teil erhält erst seine volle Bedeutung, seine volle Wirkungskraft durch die Beziehung zum Ganzen; es ist alles statisch berechnet, sagt nur an der Stelle, wo es vorkommt, das aus, was es auszusagen hat. Keine unnötige Wiederholung, keine Redeseligkeit. Immer tritt die Aktion hervor, immer wissen wir formal genau, wo wir uns befinden... Doch nicht alles ist bei ihm Logos und Wille - auch das Unbewußte spielt bei ihm hinein. Wer hat wie er die Macht, mit wenigen Akkorden die hohe Feierlichkeit, den Schauer vor dem Heiligen hervorzurufen? Da ist Urempfindung Klang geworden, und wir wollen das Wie und Warum ruhig sein Geheimnis bleiben lassen.“

Wie in keinem anderen Schaffungsbereich zieht sich die Komposition der Klaviersonaten durch alle Stadien der schöpferischen Entwicklung Beethovens. Mehr als die Quartette, als die Symphonien, sind sie seine wahre Autobiographie: sie sind Dokumente seiner inneren Entwicklung, der immer weiteren Entfaltung der Persönlichkeit, des geistigen Aufstiegs, den man mit dem Motto „*per aspera ad astra*“ überschreiben könnte, von der düsteren Leidenschaftlichkeit der ersten Sonate bis zur Verklärung in der Ariele der Sonate op. 111. Eine Symphonie, eine Sonate ist ja ein Konzentrat von Entwicklungen, die sich oft durch Jahre hinziehen. So kommt es, daß Beethoven – ohne im geringsten unwahrhaft zu sein – gleichzeitig an Werken mit gegensätzlichem Inhalt arbeiten konnte, etwa an der idyllischen Pastoral-Symphonie und an der tragischen 5. Symphonie. Ohne die Disposition zum Tragischen, ohne die unendlichen Leiden, denen gerade Beethoven ausgesetzt war, hätten Werke von der Tiefe und Aussagekraft etwa der Sonate

op. 106 nicht entstehen können.

Franz Liszt hat die Stadien dieser Entwicklung mit den Worten „*l'adolescent, l'homme, le dieu*“ umrissen. Die Werke der ersten Periode stehen im Zeichen der Selbstbehauptung, aber der stärkste individuelle Ausdruck findet seine Gestaltung im Rahmen der Tradition, mit den Ausdrucksmitteln seiner Zeit („neuer Wein in alten Schläuchen“). In der zweiten Periode werden die Gestaltungsmittel ungeahnt erweitert, die Werke werden auf breitere Basis gestellt, das Individuelle wird dem Streben nach allgemein-menschlichem Ausdruck untergeordnet. Form und Inhalt stehen im vollkommenen Gleichgewicht; es entstehen Werke von breitester Ausstrahlungskraft. In der dritten Periode wird die Musik Ausdrucksmittel sublimster persönlicher Erlebnisse. So ergibt sich eine Parallele, in gewissem Sinne eine Rückkehr zum individuellen Gehalt der ersten Periode, aber auf einer höheren Ebene. Der Prophet spricht und schafft gleichzeitig eine neue, ihm gemäße Tonsprache. Die Tiefe der Gedanken bedingt nun eine Vergeistigung der Kompositionsmittel, eine Transparenz der Form, wie sie vielleicht nur noch in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs ein Äquivalent findet.

In allen drei Perioden ist es aber im Wesentlichen derselbe Mensch Beethoven, der zu uns spricht. Sei es im erdnahen Rhythmus mancher früher, sei es im weitgespannten Drama mancher mittlerer, sei es in den wehevollen Klängen mancher der letzten Werke wichtigstes Anliegen war ihm die menschliche Mitteilung. Erfahrungen und Erlebnisse des Künstlers übertreffen die Erlebnisse des Alltagsmenschen an Tiefe und Intensität um ein Vielfaches, und gerade deshalb wiederum rufen sie beim Zuhörer das Gefühl



einer Vertiefung, einer Läuterung, einer Erhebung wach. Beethoven war sich der moralischen Kraft seiner Musik durchaus bewußt: „*Wem meine Musik sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die anderen schleppen.*“

Niemals wurde für Beethoven die Tonsprache selbst Anlaß zu rationalistischer Spekulation, immer blieb sie ihm beseelter Träger des poetischen Inhalts. Gerade die Botschaft der späten Werke ist in die klarste, einfachste Form gebannt, ist organisch gewachsen und gibt uns so das beglückende Gefühl, daß wir an ihren Offenbarungen teilhaben dürfen.

Das Wunderbare an einem Beethoven-Werk ist, daß es auch bei wiederholtem Anhören nichts von seiner Frische verliert und daß es immer zu ergreifen vermag. Dies liegt wohl an der unerhörten Einfachheit, Direktheit und Tiefe der Beethoven'schen

Mitteilung: Melodien, harmonische Einfälle, formale Überraschungen stehen nicht für sich alleine da, sind nicht Selbstzweck, sondern Teil einer großen, umfassenden Mitteilung, eines organischen Ganzen, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Deshalb sind Beethovens Sonaten auch unerschöpflich, unausschöpflich. Es liegt aber wohl auch an uns, die wunderbare Fähigkeit der menschlichen Natur, sich immer wieder selbst zu erneuern, zu begreifen und gerade die Urerlebnisse immer in neuer Frische zu empfinden: die Freude der klaren Quelle, des Sonnenaufgangs, der Sternennacht...

***„Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag“***

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven

The Piano Sonatas

What a long way it is from Opus 2 to Opus 111! These 32 sonatas, whose composition is spread over a good quarter of a century, show an evolution of thought, of writing and of form that is hardly ever found before our time, except perhaps in the case of Haydn. And yet it is possible to find in embryo all the distinctive features of Beethoven's personality and style in the first sonatas composed in his 25th year.

Were they really the first sonatas? Not exactly. There was a prehistory to the Beethovenian sonata in the form of six sonatas, or rather sonatinas, written in Bonn by the composer between his twelfth and fourteenth years. These first essays have not been included in what Schumann called "the New Testament of Keyboard Music" – as opposed to Bach's Well Tempered Clavier, which was the Old Testament – and the authenticity of at least two of these sonatinas is not absolutely established. Beethoven did not consider any of the works that he wrote before he settled in Vienna to be worthy of passing on to posterity, and so did not give them any opus number.

The young musician from the Rhine left his homeland forever on October 29th in 1792, when he set off for Vienna provided with a grant for two years study given by the Elector of Cologne, brother of Marie-Antoinette, and with the moral support of his friend and patron, Count Waldstein, who wrote in Beethoven's album these famous words: "Dear Beethoven. You are going to Vienna to fulfil the vow that you made a long time ago: the genius of Mozart

still grieves and mourns the death of its disciple. It has found a refuge, but not an occupation, in the inexhaustible Haydn; through him it once again desires to find a union with someone. By constant application you may receive the spirit of Mozart from the hands of Haydn."

The young Beethoven was to show much more of this "application" than the old master from Esterhazy, who seemed to take his teaching responsibilities rather lightly, had assumed. In fact, after little more than a year of study, Haydn left Vienna for his second London visit (January 1794 - October 1795), entrusting his hot-headed pupil, whom early on he had nicknamed affectionately the "Great Mogul," to the tender mercies of Albrechtsberger, a typical academic pedant and an irrefragable weaver of fugues but who in Beethoven's view offered the advantage of allowing no fault in writing to pass. What the young apprentice wanted was to acquire a perfect mastery of his craft; as far as spirit is concerned he needed to refer to nobody. During Haydn's absence, while pursuing his studies and composing a great deal, Beethoven was becoming well known in Vienna and even beyond as a virtuoso and improviser on the keyboard. His first public appearance in the imperial capital dates from March 29th, 1795. And at the end of the same year, when Haydn returned, he published his Op. 1, three Trios for Piano, Violin and Cello.

Harry Halbreich
(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven

Les sonates pour piano

De l'opus 2 à l'opus 111, que de chemin parcouru ! Ces trente-deux sonates, dont la composition s'étale sur un grand quart de siècle, témoignent d'une évolution de la pensée, de l'écriture et de la forme, telle qu'il n'en existe guère avant notre époque que chez Haydn. Et cependant, il est possible de trouver en germe tous les traits distinctifs de la personnalité et du style de Beethoven dès les premières sonates de sa vingt-cinquième année.

Premières ? Pas tout à fait. Il existe une préhistoire de la sonate beethovenienne sous forme de six sonates, ou plutôt sonatines, écrites à Bonn par un enfant de douze à quatorze ans. Ces premiers essais n'ont pas été admis dans le canon du "Nouveau Testament de la musique de clavier" – dit Schumann, par opposition au Clavier bien tempéré de Bach, qui en serait l'Ancien – et l'authenticité de deux aux moins de ces sonatines n'est pas absolument certaine. Beethoven ne jugea digne de passer à la postérité aucune des œuvres qu'il avait composées avant son installation à Vienne, aussi ne leur accorda-t-il pas de numéro d'opus.

Le jeune musicien rhénan avait quitté sa patrie pour toujours, en ce jour du 29 octobre 1792, où il prit la route de Vienne, muni d'une bourse d'études de deux ans, don de l'Électeur de Cologne, frère de Marie-Antoinette, et de l'encouragement moral de son ami et protecteur, le comte Waldstein, qui avait écrit dans l'album de Beethoven ces phrases célèbres : "Cher Beethoven. Vous allez à Vienne pour réaliser un vœu depuis longtemps exprimé : le génie

de Mozart est encore en deuil et pleure la mort de son disciple. En l'inépuisable Haydn, il trouve un refuge, mais non une occupation ; par lui, il désire encore s'unir à quelqu'un. Par une application incessante, recevez l'esprit de Mozart des mains de Haydn".

De cette application, le jeune Beethoven allait témoigner bien davantage que le vieux maître d'Esterhaz, qui semble avoir pris ses devoirs pédagogiques quelque peu à la légère. Du reste, au bout d'un peu plus d'un an d'études, il quitta Vienne pour son second séjour londonien (janvier 1794 – octobre 1795), confiant son bouillant élève, qu'il avait bien vite surnommé affectueusement "le Grand Mogol", à Albrechtsberger, parfait pédant de collège et irréprochable fabricant de fugues, mais qui présentait aux yeux de Beethoven l'avantage de ne laisser passer aucune faute d'écriture. Or, ce que désirait l'apprenti, c'était acquérir la parfaite maîtrise artisanale ; quant à l'esprit, il ne s'en remettait déjà qu'à lui-même. Durant l'absence de Haydn, Beethoven, tout en poursuivant ses études et en composant d'abondance, se fit connaître à Vienne, et même au-delà, comme virtuose et improvisateur au clavier. Sa première apparition publique dans la capitale impériale, date du 29 mars 1795. Et à la fin de cette même année, au moment du retour de Haydn, il publia son Opus 1, trois Trios pour piano, violon et violoncelle.

Harry Halbreich

Paul Badura-Skoda

ist einer der großen Pianisten unserer Zeit – ein legendärer Künstler, der in den Konzertsälen der ganzen Welt zu hören ist. Seine musikalische Persönlichkeit ist geprägt von einer völligen Vertiefung in die Musik, einer leidenschaftlichen Suche nach dem Wesentlichen und einer hohen künstlerischen Verantwortung. Der Zuhörer spürt sofort, dass er die Musik mit jeder Faser seines Wesens liebt.

Als gebürtiger Wiener gewann er mit 20 Jahren nach dem Krieg den ersten Preis im österreichischen Musikwettbewerb, der ihm ein für sein Leben richtungweisendes Stipendium für Edwin Fischers Meisterkurse in Luzern brachte. Wenig später wurden Furtwängler und Herbert von Karajan auf ihn aufmerksam und die Konzerte mit diesen Dirigenten wurden zum Beginn einer kometenhaft aufsteigenden Karriere, die ihn in die Konzertsäle aller Kontinente und in die Schallplattenstudios von Europa und USA sowie in die internationalen Fernsehstudios brachte.

Paul Badura-Skoda ist regelmäßiger Gast bei den wichtigsten Musikfestivals und spielt als Solist mit den berühmtesten Orchestern. Außer mit Furtwängler und Karajan ist er mit Dirigenten wie George Szell, Karl Böhm, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Sir Charles Mackerras, Sir Georg Solti, Kent Nagano und John Elliot Gardiner aufgetreten.

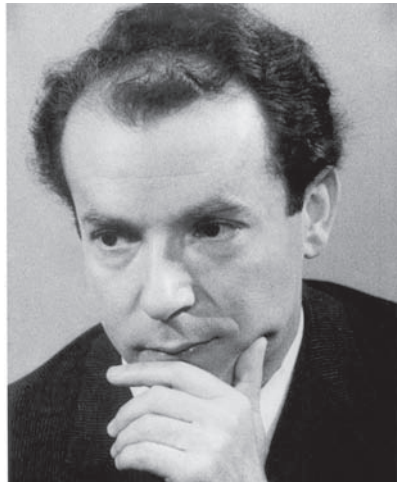
Badura-Skoda hat ein umfangreiches Repertoire auf Tonträgern aufgenommen – mehr als 200 LPs und an die hundert CDs, darunter die kompletten Sonatenzyklen von Beethoven, Mozart und Schubert.

Der Künstler sieht seine Lebensaufgabe darin, die Werke der Meister im Geiste der Komponisten lebendig zu vermitteln. Er gilt als internationale Au-

torität in Textfragen, hat hunderte von Autographen und Originalausgaben studiert, von denen er ein umfangreiches Fotoarchiv besitzt. Frucht dieser Studien sind zahlreiche Urtextausgaben, Aufsätze und Bücher über Bach- und Mozart-Interpretation.

Paul Badura-Skoda spielt sowohl auf historischen als auch auf modernen Klavieren. Seine besondere Kenntnis der Tasteninstrumente von Bach über Mozart bis heute macht ihn zu einem Interpreten, der sein Publikum immer wieder begeistert.

2002/2003 führt ihn eine Welttournee aus Anlass seines 75. Geburtstags unter anderem nach Paris, Wien, Tokio, Osaka, New York, Calgary und Mailand.



Paul Badura-Skoda

is one of the most important pianists of our time. A legendary artist who has been heard in all the world's greatest concert halls, for years he was the pianist who had the largest number of records available in the market. His musical personality is characterized by complete immersion in music, a passionate search for the essential, and a sense of artistic responsibility. It soon becomes evident to any listener that he loves music with every part of his being.

In 1945, Badura-Skoda entered the Vienna Conservatory, and two years later won first prize in the Austrian Music Competition and a scholarship which allowed him to study with Edwin Fischer. These years laid the foundation for Badura-Skoda's artistic future. In 1949, Wilhelm Furtwängler and Herbert von Karajan became aware of Badura-Skoda's outstanding talent and invited him to play concerts. Practically overnight the young Viennese musician became an internationally famous artist. Since then, Badura-Skoda has been regular and celebrated guest at the most important music festivals, and a soloist with the world's most prestigious orchestras. In addition to Furtwängler and von Karajan, he has collaborated with such renowned conductors as George Szell, Karl Böhm, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Sir Charles Mackerras, Sir Georg Solti, Kent Nagano and John Eliot Gardiner.

Paul Badura-Skoda has recorded a vast repertoire – more than 200 LPs and dozens of compact discs including the complete cycles of the piano sonatas of Mozart, Beethoven and Schubert.

Badura-Skoda performs with equal authority

on both period and modern instruments. He was a pioneer in proposing the use of period pianos in performance. His profound knowledge of instruments from Bach's and Mozart's time up to the present has given him the capacity to extract from modern instruments a quality of sound which never fails to amaze audiences and critics alike.

In 2002/2003 he embarks on a world tour on the occasion of his 75th birthday, with concerts in Paris, Vienna, Tokyo, Osaka, New York, Calgary and Milano.

Paul Badura-Skoda

est un symbole: celui du plus illustre représentant actuel de la tradition viennoise, assumant les acquis du prestigieux passé en les confrontant aux découvertes de la musicologie de pointe. C'est aussi l'héritier d'Edwin Fischer et de Wilhelm Furtwängler, vivifié par un rayonnement personnel et une fraîcheur d'approche dont il n'existe guère d'équivalents à notre époque.

La carrière de Paul Badura-Skoda est pour moins insolite. En une époque qui ignorait les effets de la médiatisation, elle inaugure dans la vie de l'artiste l'alliance des tournées de concerts et les techniques de l'enregistrement, en utilisant le disque comme élément de promotion. C'est par les disques de Badura-Skoda que les discophiles américains avaient pris contact avec le répertoire "classique" (entendez la musique du classicisme viennois). Ce sont eux qui vaudront au jeune musicien de jouer à bureaux fermés pour son premier concert au Carnegie Hall.

L'itinéraire de Paul Badura-Skoda mérite qu'on s'y attache. Elève d'Edwin Fischer, il devient très vite son assistant. À cette époque, les années cinquante, ses partenaires se nomment Furtwängler, Karajan, Scherchen, Krips, Schuricht, Kubelik. C'est donc à la tradition bien établie à Vienne que se rattache Badura-Skoda. Pourtant, sans rien diminuer de cette poésie fervente par laquelle il avait séduit des premiers auditeurs, l'évolution de l'artiste l'engage dans deux voies parallèles qui modifient ses conceptions dans le sens d'une fidélité accrue aux œuvres dans la forme et l'esprit.

C'est d'abord la musicologie. Parce que les textes dont on disposait à l'époque fourmillaient d'erreurs, Badura-Skoda entreprend l'étude des manuscrits

et des éditions originales. Il retrouve des partitions oubliées dans les bibliothèques, publie des articles dans les revues spécialisées, réalise des éditions "URTEXT" et écrit des ouvrages documentés dont un "MOZART" traduit dans le monde entier.

Mais son activité majeure, celle par laquelle son nom restera associé à une évolution capitale de l'histoire de l'interprétation, c'est, en 1948, la découverte des instruments d'époque. "Auparavant" écrit-il, "je regardais ces instruments, primitifs en apparence, avec une certaine arrogance et partageais ce préjugé si largement répandu selon lequel des exécutions sur de tels instruments ne présentaient d'autre intérêt qu'historique. Il m'apparut alors qu'il s'agissait de la sonorité authentique et que les œuvres touchaient l'auditeur de notre temps avec une plus grande immédiateté que lors d'une interprétation de qualité égale jouée sur un piano de concert. La clarté de la sonorité argentée, les nuances de registres, la subtilité des gradations dynamiques et surtout la noble couleur chantante du médium restent en effet inégalés."

Ludwig van Beethoven

Sonate op. 2 Nr. 1 f-Moll

*Joseph Haydn gewidmet
Komponiert 1795*

Allegro, Adagio, Menuetto: Allegretto, Prestissimo

Graf Waldsteins Wunsch, dem jungen Beethoven ins Stammbuch geschrieben, er möge Mozarts Geist aus Haydns Händen empfangen, hat schon in dieser ersten Sonate reiche Früchte getragen. Gleich der Anfang steht im Zeichen Mozarts: das aufstrebende Dreiklangsthema ist fast gleichlautend mit dem Finalthema von Mozarts g-Moll-Sinfonie (siehe Abbildung).



Aber auch der Einfluß Haydns bei dem der junge Beethoven Unterricht genossen hatte, ist gerade in dieser ersten der ihm gewidmeten Sonaten deutlich spürbar. Allein schon die Wahl der in der Klassik seltenen Tonart f-Moll schlägt eine Brücke zu Haydns leidenschaftlicher Symphonie Nr.49 „La Passione“, und die feine thematische Arbeit, dieses

Aufspalten eines Themas in immer kleinere Motive (etwa in der Durchführung des 1. Satzes) läßt den Einfluß des Symphonikers Haydn deutlich erkennen.

Aber trotz mancher Anklänge an Haydn und Mozart ist diese erste Sonate schon durchaus eigenständig. Sie ist ja kein Erstlingswerk, sondern bereits das Werk eines gereiften Meisters. Typisch für Beethoven ist allein schon die Fortsetzung des Anfangsmotivs, dieses dynamische Hinstreben zu einem Höhepunkt, auch die feine Tonpsychologie, die zum düsteren f-Moll keinen reinen Dur-Gegensatz aufstellt, sondern das As-Dur der Entwicklungsgruppe und des Anhangs in einem Moll-Dur-Zwielicht erscheinen läßt.

Nach einer kurzen, aber ereignisreichen Durchführung und einer Reprise, in der alle Themen in düsterem f-Moll wiederkehren, schließt der 1. Satz mit ein paar energischen Akkorden ab, die den Eindruck eines gewaltsamen Sich-Losreißens aus Melancholie und Trübsinn erwecken. Erstaunlich ist dabei, daß diese energische „beethovenische“ Geste ähnliche Schlüsse in den Anfangssätzen der um fast 30 Jahre später erstandenen „Neunten“ vorwegnimmt.

Aber, nicht nur in der Komposition, sondern auch im virtuoson, vollgriffigen Klaviersatz zeigt sich hier schon der „echte“ Beethoven. Man merkt, daß Beethoven, der geborene Pianist, das Klavier mit allen seinen Möglichkeiten neu ausschöpfen konnte und vor allem in der Dynamik schon in seinen frühen Werken über seine Vorgänger hinausging. (Es ist durchaus möglich, daß die Brillanz in Haydns letzten Klavierwerken auf den Einfluß seines temperamentvollen Schüler zurückging). Noch heute müssen wir über die frühe kompositorische und pianistische

Meisterschaft und Selbstsicherheit staunen.

Nach dem erregten ersten Satz bildet der zweite, ein inniges, tröstendes Andante, einen Ruhepol. Mehr als in den übrigen Sätzen ist hier eine Verwandtschaft mit Mozart zu spüren - wie konnte es auch anders sein: jedes Genie bildet sich an seinen großen Vorgängern. Das Hauptthema zeigt die gleiche Struktur wie etwa das Adagio von Mozarts letzter Klaviersonate in D-Dur KV 576. Wenn danach ein neuer elegischer Gedanke in der parallelen Moll-Tonart d-Moll eintritt, erweckt es zuerst den Anschein als hätte Beethoven auf seine Art Mozarts Vorbild kopiert. Jedoch schon nach wenigen Takten entpuppt sich dieser neue Gedanke als eine Überleitung zu einem Seitenthema in einer Sonatenform, eine Schlußgruppe folgt und schließt die Exposition ab. Der Grundgehalt des Satzes ist ernst. In der Coda treten wieder einige Moll-Dur-Trübungen hinzu, die die Stimmung des melancholischen Menuetts vorbereiten.

Die Einführung eines Menuetts, später eines Scherzo, in die ursprünglich für gewöhnlich dreisätzige klassische Klavier-Sonate ist durchaus eine Neuerung Beethovens. Es scheint, als wollte er durch die vergrößerte Satzanzahl die Bedeutung der Klaviersonate unterstreichen, sie auf das gleiche Niveau wie das Streichquartett und die Symphonie bringen. Mehr noch als seine Vorgänger Haydn und Mozart erstrebte Beethoven eine Monumentalität in der Klaviersonate, die für ihn zu einer „Symphonie unter 10 Fingern“ werden sollte. Auch die technischen Ansprüche werden enorm hinaufgeschraubt; hier tritt energisch der Berufspianist auf den Plan. Erst später hat Beethoven wiederum auf leichtere, einfachere Formen, die auch für Kenner und Liebhaber

zugänglich waren, zurückgegriffen – etwa in den Sonaten op. 14, op. 49, op. 79.

Ein wildes Stück voll Sturm und Drang ist das Finale. Allein die Tempobezeichnung *prestissimo* zeigt, daß Beethoven nach dem Äußersten an Leidenschaftlichkeit strebte. Die fast durchgehende Triolenbewegung, bald in der Begleitung, bald in der Themengestaltung, gibt dem Satz etwas unheimlich Erregtes. Das Seitenthema steht nicht, wie sonst üblich in Moll-Sätzen, in der parallelen Dur-Tonart, sondern in der Moll-Dominante c-Moll. Beethoven spart nämlich die As-Dur-Tonart für den Mittelteil auf, der anstelle der Durchführung eine neues hymnische Thema bringt; unverkennbar ist in diesem Teil der Charakter einer Aufhellung, das Streben nach Befreiung von der tragischen Grundstimmung des Finales. Aber so weit, daß die Sonate wie später seine einzige Oper zum „Erlösungsdrama“ wird, kommt es noch nicht: bald wird die innige Melodie des Mittelteiles von der Triolenbewegung förmlich überflutet, und die Sonate endet in wildem, verbissenem Trotz.

Ludwig van Beethoven Sonate op. 2 Nr. 2 A-Dur

1795 beendet

Allegro vivace, Largo appassionato, Scherzo: Allegretto, Rondo: grazioso

Im Gegensatz zur ersten Sonate ist diese Sonate ein durchaus heiteres Werk. Erstaunlich ist es, wie der Kontrast zwischen beiden Sonaten schon in der Bildung der Hauptthemen zum Ausdruck kommt: dort Abspaltung durch Verkürzung der Motive, hier Verdichtung der kurzen Anfangsmotive zu

einer längeren Linie. Vor allem aber herrscht in der ersten Sonate eine aufsteigende Tendenz in der Anordnung der Motive, in der zweiten durchwegs absteigende Bewegung.

Wäre die rhythmische Bewegung im Thema der A-Dur Sonate nicht so klar profiliert, so könnte leicht der Eindruck eines willenlosen In-die-Tiefe-Sinkens entstehen. Selten sind Klavierthemen von Haydn oder gar von Mozart so energisch profiliert. Schon darin zeigt sich die grundlegend andere Persönlichkeit des jungen Beethoven. Aber auf so viele absteigende Linien kommen dann im zweiten Abschnitt des Themas wieder „Aufstiege“.

Erstaunlich ist das Seitenthema, das nach einer Überleitung in virtuoson Triolenläufen und einem *ritardando* nicht, wie erwartet, in E-Dur, sondern fremdartig in e-Moll einsetzt, neuartig ist es aber auch, da dieses Thema nicht auf einer Tonalität feststeht, sondern in unerhört kühner Art moduliert, es ist ungewöhnlich und von aufregender Genialität. Die weitere Entwicklung dieses Satzes wurde für Donald F. Tovey das Thema einer hervorragenden Studie, wo er den erweiterten Tonalitätsbegriff bei Beethoven herausgearbeitet hat. Braucht es noch gesagt zu werden, daß durch dieses harmonische Fluktuieren ein romantisches Element der Unruhe, ja der Angst in diesen sonst so klassischen Satz kommt? Der Anhang der Exposition greift die Triolenbewegung der Überleitung und die aufsteigenden Skalen vom zweiten Teil des Hauptthemas auf und rundet so, vorläufig, die Exposition ab.

Nun folgt eine weit gespannte, symphonische, ausschließlich vom Hauptthema bestrittene Durchführung, die nur in den größten Sonatensätzen Haydns noch ein Äquivalent hat (etwa in den beiden

Es-Dur Sonaten Hob. XVI/49 und 52). Großartig sind im zweiten Teil der Durchführung die dreifachen Imitationen des zweiten Hauptmotivs, die mit ihren gewagten Dezimensprüngen zuvor nur bei Domenico Scarlatti ähnlich vorgekommen sind.

Die Tempobezeichnung des 2. Satzes, *Largo appassionato*, deutet bereits eine sehr ungewöhnliche Ausdrucksspannung an: „*Largo*“ bedeutet nämlich für gewöhnlich etwas Breites, in sich Ruhendes, das durch das *Appassionato* natürlich gleichzeitig bedroht und in Frage gestellt wird. Auch in der Satzweise kommt dieser Kontrast zum Ausdruck.

Der ruhigen, choralartigen Melodie stehen im Baß abgestoßene Noten, quasi *pizzicato*, gegenüber. Der Satz ist in der kleinen Rondoform A-B-A-C-A-Coda gehalten. Bei der letzten Wiederkehr des Ritornells bricht großartig das *Appassionato* durch, wenn dieses Thema unerwartet überraschend in d-Moll *fortissimo* einsetzt. Im Verlauf dieser himmelstürmenden Steigerung geht das *Staccato* der Bässe in ein *Legato* über, ein Vorgang, der in der Coda noch einmal wiederkehrt. Nach dieser Steigerung wirkt dann der Wiedereintritt des Themas in Dur – piano – wie eine Erlösung.

Die Spannung ist jetzt gelöst: die beiden letzten Sätze bringen ein fröhliches, *graziöses* Spiel, das trotz der Moll-Episoden – wie im Trio des Scherzos oder in der Mitte des Finales – die heitere Grundstimmung der Sonate keineswegs so wie in den ersten beiden Sätzen in Frage stellt. Hatte Beethoven den ersten Satz ohne Coda beendet, so holte er das Versäumte im Finale nach und schrieb eine weit ausschwingende Coda, die die Themen dieses Satzes noch einmal zusammenfaßt.

Ludwig van Beethoven

Sonate op. 2 Nr. 3 C-Dur

1795 beendet

Allegro con brio, Adagio, Scherzo: Allegro, Allegro assai

Die dritte Sonate in C-Dur überragt im Umfang ihre Vorgängerinnen und ist wohl auch die bedeutendste unter den drei Sonaten. Schon Haydn hatte die Gewohnheit, bei gruppenweise Veröffentlichungen seiner Werke mit relativ einfachen Sonaten zu beginnen und die anspruchsvollste an den Schluß zu setzen.

Das Hauptthema folgt harmonisch einem Grundtypus klassischer Gestaltung: Tonika-Dominante, Dominante-Tonika. Das ist die Urspannung schlechthin, gleich am Anfang. Auf diese beiden ersten Motiveinsätze, These und Antithese oder Frage und Antwort vergleichbar, folgt dann eine längere Linie – Synthese – die dann zum 2. Gedanken der Hauptthemengruppe, einer triumphal rauschenden Fortissimo-Fanfare führt, deren energischer Rhythmus (schwer – leicht, leicht = Daktylus) sowohl von Beethoven wie von Schubert später gerne verwendet worden ist. Anstelle einer Überleitung steht ein elegischer Gedanke in g-Moll (von manchen schon als erstes Seitenthema bezeichnet), der in das eigentliche Seitenthema in G-Dur einmündet.

Das G-Dur Thema wird so wiederholt, daß die Hauptstimme jetzt in der Tenorlage liegt; diese Wiederholung mündet unmittelbar in das Feuerwerk einer Schlußgruppe, deren erstes Motiv übrigens dem Fanfarenmotiv der Hauptthemengruppe entspricht. Unbändiges Kraftgefühl spricht aus dieser Schluß-

gruppe, vor allem aus dem synkopischen Gedanken und dem Fortissimo-Abschluß in gebrochenen Unisono-Oktaven. Die anschließende Durchführung führt ebenfalls zu gewaltigen Kraftausbrüchen, die vor allem die bisher nur latent fühlbare Energie des Anfangsgedanken zum Ausdruck bringen. Erstmals schreibt Beethoven in einem Sonatensatz eine ausgedehnte Coda, die wahrhaft überraschend mit einem Trugschluß nach As-Dur einsetzt. Der erste Teil der Coda gebärdet sich wie eine virtuose Kadenz in einem Klavierkonzert, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen, denn der obligate Quartsextakkord, im Konzert das Signal für die Kadenz, tritt hier erst am Schluß ein und führt nach einem regulären Kadenztriller zur eigentlichen Coda, die sich etwa mit dem Nachspiel eines Orchesters nach der Kadenz vergleichen ließe. Zweifellos hat gerade dieser Satz dem etwas später entstandenen ersten Klavierkonzert in der gleichen Tonart Pate gestanden.

Der zweite Satz, in E-Dur, ist einer der schönsten langsamen Sätze Beethovens überhaupt und reiht sich würdig an die großen Adagios Haydns und Mozarts an. An Haydn gemahnt hier die souveräne freie Form, die sich nur schwer in ein bestehendes Schema einordnen läßt, doch ganz übersichtlich und klar ist. Drei Grundgedanken beherrschen den Satz: das innige, liedhafte Hauptthema, ein erstes, elegisches Thema in e-Moll, und – mit ihm durch die durchgehende 32tel-Bewegung in der Figuration verwandt – ein „weibliches“ G-Dur Thema, ein flehender Gedanke. Aber wie beschränkt schematisch sind doch unsere Wortbegriffe verglichen mit dem Reichtum der Musik! Wer sich von dieser Musik nicht ergreifen läßt, wem es nicht ein wenig das Herz zusammenzieht, dem wird auch die

wortreichste Erklärung nicht zu einem Verständnis Beethovens verhelfen können.

Auf die mystische Versenkung dieses Adagios folgt ein Sprung ins hellste Tageslicht, in das mit seinen polyphonisierenden Einsätzen ebenfalls symphonisch konzipierte Scherzo: Beethovens Humor kommt vor allem bei der Rückführung im zweiten Teil zum Ausdruck, wenn das Thema von Moll nach Dur übergeht – man vermeint ein scherzhaftes Augenzwinkern dabei zu hören. Das Trio, a-Moll, stürmt in wilder Triolen-Bewegung auf und ab, die ehernen Baßschritte aber weisen sowohl auf den 5.-8. Takt des Scherzo-Teiles zurück, wie auch auf das Baßthema im zweiten Satz.

Das Finale ist ein virtuosos Rondo, das Beethoven wohl sich selbst auf den Leib geschrieben hat mit seinen fliegenden Handgelenks-Akkorden, den rasend schnellen 16tel-Läufen und den äußerst schwierigen Sprüngen in der Durchführung. Die überschäumende Fröhlichkeit wird nur im ersten, hymnischen Mittelteil gedämpft, der eine besinnliche, ja feierliche Note in diesen Satz bringt. In der Coda entfaltet Beethoven noch einmal ein Feuerwerk. Nach dem virtuosos dreifachen Triller (ebenfalls einer Beethoven'schen Domäne) kommt es zu einer letzten Überraschung, einem unerwarteten Themeneinsatz in A-Dur. Darauf ein Zögern, eine Frage in a-Moll und eine strahlende C-Dur Antwort zum guten Schluß.

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven Piano Sonatas, Op. 2

On March 9th, 1796, the publisher Artaria announced in the *Wiener Zeitung* the appearance of three Sonatas, Opus 2, dedicated to Joseph Haydn, doctor of music. They were no doubt composed around the same time as the Trios, that is to say during the absence of the dedicatee. But the first at least of these sonatas must have been composed earlier, perhaps even in part while Beethoven was still in Bonn. We have contradictory information about how these works were received. When Beethoven played them to Haydn, the latter was supposed to have remarked: "He does not lack talent, but he still has something to learn." Which the young composer himself readily acknowledged and continued moreover to do throughout his life; but Haydn's liking for the finale of the First Sonata, the first powerful affirmation of the Beethovenian personality, shows on his part a great understanding for his disciple's genius. It is significant that the press, which on the whole was very favourable, actually rejected this piece which is redolent of the future, describing it as an "indecent monstrosity! ..."

For his first three published sonatas, Beethoven adopted the largest and most ambitious form in four movements: it was found only once in Haydn's sonatas, never in those of Mozart, and Beethoven himself rarely returned to it later.

The **Sonata in F minor, Opus 2, No. 1**, is the least polished and mature, and seems to have been composed before the other two: its key is the same as that of the second of the three Sonatinas

of 1783, and its *Adagio* is taken from that of the Piano Quartet in C Major of 1785. We have a very developed sketch of the exposition of the first movement dating from the beginning of Beethoven's studies with Haydn (1793); this includes a remark that was certainly made by the master and written out in the pupil's hand:

"... another six months of counterpoint and he will be able to work as he likes."

In the *Allegro*, a concise sonata form movement without coda, Haydn seems to be guiding the young composer's hand. It is reminiscent of Haydn rather than Mozart, despite a certain relationship between its opening theme and the Finale of the Symphony in G minor, K. 550, although that same ascending figure appeared in an even more similar form at the beginning of Mozart's other Symphony in G minor, composed in Salzburg (K. 183). The short and simple second subject of this exposition hovers between the major and the minor. The modulating development, based upon the opening theme, leads inevitably to the recapitulation, whose bridge passage is varied and modified. The *Adagio* in F major still breathes entirely the atmosphere of the style galant and its instrumental writing recalls the harpsichord. This is a brief ternary form movement, whose outer sections present a graceful and cantabile melody, with exuberant and very rococo ornamentation in the manner of Haydn. A short modulatory central episode in the minor key presents a contrast. The *Minuetto: Allegretto*, in the main key of F minor, is a serious piece, already half-way to the scherzo, and includes a trio in F major, that is serene and very Classical in manner, with its regular quavers and its counterpoint.

Beethoven shows all the strength of his young personality in the large scale *Prestissimo* finale, the best of the four movements, which is enhanced by a vehement, rough, even wild inspiration. Rather than a sonata form – the central episode is not really a development – it presents a kind of grand rhapsody treated *al fresco*, with an almost continuous background of rapid triplets suggesting some dark storm at sea. In the middle there is a surprising calm, with a bright cantabile melody accompanied by quite Classical repeated chords. The singular Beethoven shows himself for the first time in this contrast. Soon the triplets and the ostinato rhythm of the opening theme creep back stealthily, and at the end of a build up in the already powerful tension is a varied reprise of the opening, ending with a very abrupt conclusion, without any coda. A new personality, similar to no one else, has just spoken his first word.

The **Sonata in A Major, Opus 2, No. 2**, shows considerable progress. This is seen from the very opening theme of the *Allegro vivace*, a brusque, witty and offhand motive, with a descending leap of a fourth. The bridge passage shows an amazing freedom of modulation, with its rising figures interrupted by brutal interjections of the opening motive, hammered out in the bass. During this exposition which ends calmly with a *diminuendo* dying away to a *pianissimo*, Beethoven seems to take possession of the piano, from which he draws entirely new contrasts of range, of dynamics and of rhythm. In the course of the development, which opens with a pensive false start, the energetic opening theme begins a circuit of modulation of great physical excitement: this is a vigorous, virile and symphonic

Beethoven, far removed from the composer of the previous sonata! Varied in detail, the recapitulation is prepared by a long period of rising tension. From the very start, Beethoven was never content with literal recapitulations. But this movement ends with a *diminuendo-pianissimo*, just like the exposition...

In the *Largo appassionato* in D major we find for the first time a feeling that is both dramatic and orchestral, typical of so many slow movements by Beethoven. The pizzicato bass seems to underline the solemn hymn played by a string orchestra, and this first theme adopts the form of a triptych, with a central phrase that has numerous trills and a most Classical accompaniment. A contrasting episode in the minor key achieves a real expressive profundity: a metaphysical meditation, a nostalgia for the infinite, a virile consolation; the characteristics of the mature Beethoven are all announced in these few bars. After a complete recapitulation of the opening triptych, a new episode provides new drama in the minor key, a short tempest, *fortissimo*, which gives way to calm. And the movement ends with a final recall of the opening, whose accompaniment is now varied with *semiquavers*.

The *Scherzo: Allegretto*, built upon a short *ostinato* motive recalling the song of the starling, remains close to the Minuet in its tempo and manner whilst showing great freedom and fantasy. The trio in A minor achieves, due to its dissonance, an expression of bitter and very Beethovenian pathos.

The *Rondo: Grazioso* includes no tempo marking but should be played *moderato*. The Classical gallant refrain is full of mobility, as well as smiling affability and grace. The first episode shows greater character. The reprise of the refrain is followed by a

second episode that is more developed, with two sections, each of which is repeated. The dotted percussive rhythms of the right hand alternate with stormy triplets in the left hand, or they are superimposed over them, while the music modulates through various minor keys. A long staccato triplet figure leads to a return of the refrain, in which each phrase is preceded by a short semi quaver flourish. The last episode has the character of a final modulating development with elements from the refrain, which reappears at the conclusion with its melody ornamented. The end of the sonata has no coda and dies away with a *diminuendo*.

The **Sonata in C Major, Opus 2, No. 3**, is the most accomplished, most imposing and the largest in scale of the three sonatas of Opus 2. It was composed around the end of 1795 or the beginning of 1796, but its first movement reproduces some fragments of the Piano Quartet of 1785.

The *Allegro con brio* is distinguished by a fiery spirit, a dramatic feeling and an orchestral treatment of the keyboard. In its mood of juvenile vigour it recalls the first movement of the Piano Concerto No. 1 (Op. 15). The richness of the thematic material is remarkable. After the joyful opening motive has been presented several times, there is a vigorous *fortissimo* passage. A bridge passage, paying homage to Mozart, modulates through the minor keys and ends in the dominant, giving way to a peaceful cantabile theme. A reprise of the *fortissimo* phrase from the opening leads, through a great syncopated descent, to the concluding motive with its mischievous trills that give way again to rough broken octaves in both hands. The development is divided into two parts, the first concentrating upon the trill

motive. This modulating passage is interrupted by a fortissimo explosion, which gradually becomes calmer, ending with a return to the initial theme in D major. It is this theme alone which underpins the modulating development, interrupted by allusions to the great syncopated descent. The repetition of the opening motif on different degrees of the scale leads to the recapitulation. This is quite regular, although the first fortissimo section is replaced by a syncopated passage having the same musical content. A major surprise occurs at the end: Beethoven suddenly moves to A-flat major and plunges the music mysteriously into harmonies of diminished sevenths. A free and rapid cadenza precedes the coda, which is a masterly synthesis of all the movement's material.

The *Adagio* begins with a simple meditative melody, which has been used as a church hymn in Norway. The whole of the middle section is a beautiful nocturne that looks forward to the "moonlight" of Op. 27, No. 2, with its gently rocking triplets. A *diminuendo* leads to the recapitulation of the hymn, followed by the second idea presented in low register, fortissimo, and subjected to a brief modulatory development. The movement ends with a crystalline coda based on the opening theme, whose serenity is not disturbed by a sudden outburst of violence.

The *Scherzo: Allegro* is in no way reminiscent of a minuet. It presents a two bar motive in humorous imitations. The Trio proceeds with quaver triplets in a sombre mood. The reprise of the scherzo is followed by a short coda. After a fortissimo outburst, it dies away, *diminuendo*, with dissonant rumbling in the bass.

The concluding *Allegro assai*, a half-way point

between rondo and sonata that Beethoven was fond of, restores the glittering light and the happy exhilaration which are affirmed in the flashing whirl of the opening theme with its rising quavers. After an interlude that moves in a more sombre direction, it is subjected to a modulatory development. A peaceful hymn emerges, which Wilhelm Kempff describes as "the musical offering to the Creator of all things." The opening theme reappears beneath chains of trills which look forward to Beethoven's late style, and a coda of Haydnesque humour, with its suspensions, its rests and its false starts, leading to a vigorous conclusion.

Harry Halbreich

(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven Sonates pour piano op. 2

Le 9 mars 1796, l'éditeur Artaria annonçait dans la "Wiener Zeitung" la parution de trois sonates Opus 2, dédiées à Joseph Haydn, docteur en musique. Leur composition est sans doute contemporaine de celle des Trios, et se situe donc durant l'absence du dédicataire. Mais la première au moins de ces sonates a dû être composée plus tôt, peut-être même en partie à Bonn. Nous possédons des renseignements contradictoires sur l'accueil réservé à ces œuvres. Lorsque Beethoven les joua à Haydn, celui-ci aurait fait remarquer: "il ne manque pas de talent, mais il lui faut encore s'instruire", ce que l'intéressé reconnaissait sans peine et continuait ailleurs à faire toute sa vie, mais sa prédilection pour

le *Finale* de la première sonate, première affirmation puissante de la personnalité beethovenienne, révèle de sa part une compréhension très vive du génie de son jeune disciple. Fait significatif, la presse, très élogieuse dans l'ensemble, repoussa précisément ce morceau lourd d'avenir, qualifié d' "indécente monstruosité !...".

Pour ses trois premières sonates éditées, Beethoven a adopté le cadre le plus vaste et le plus ambitieux, en quatre mouvements: on ne le trouve qu'une fois dans les sonates de Haydn, jamais dans celles de Mozart, et Beethoven lui-même ne devait pas y revenir fréquemment.

La **sonate en fa mineur, opus 2 Nr. 1**, est, nettement, la moins accomplie et la moins mûre, et elle semble antérieure aux deux autres: sa tonalité est la même que celle de la seconde des trois sonatines de 1783, et son Adagio dérive de celui du Quatuor avec piano en ut majeur de 1785. Nous possédons une esquisse fort poussée de l'exposition du premier mouvement, datant du début des études avec Haydn (1793) et portant, de la main de l'élève, une remarque certainement faite par le maître: "encore six mois de contrepoint, et il pourra travailler comme il le voudra".

Dans l'Allegro, forme-sonate concise et dépourvue de coda, Haydn semble guider la main du jeune auteur. C'est à lui qu'on pense plus qu'à Mozart, et ce malgré certaines parentés du thème initial. On a évoqué le *Finale* de la Symphonie en sol mineur, K 550, mais ce même dessin ascendant apparaît sous une forme plus littérale au début de l'autre Symphonie du même ton, écrite à Salzbourg (K 183). Le second thème de cette exposition aussi simple que brève hésite entre majeur et mineur. Le

développement modulant, basé sur le thème initial mène très naturellement à la réexposition, dont le pont est varié et modifié. L'Adagio en fa majeur baigne encore entièrement dans l'atmosphère du style galant, et son écriture instrumentale évoque le clavecin. Il s'agit d'une brève forme ternaire, dont les volets extrêmes font entendre une mélodie gracieuse et chantante, aux ornements exubérants et très rococo évoquant la manière de Haydn. Un bref épisode central modulant dans les tons mineurs fait office de contraste. Le Menuetto Allegretto, dans le ton principal de fa mineur, est une pièce sérieuse, déjà à mi-chemin du scherzo, et comporte un trio en majeur, serein, d'allure très classique, avec ses croches régulières et son contrepoint.

Beethoven se manifeste de toute la puissance de sa jeune personnalité dans l'important Prestissimo final, le meilleur des quatre morceaux, soulevé par un souffle véhément, rude et sauvage. Plus qu'une forme-sonate - l'épisode du milieu n'est pas vraiment un développement - on y verra une sorte de grande rhapsodie traitée al fresco, avec ce fond presque constant de sextolets précipités évoquant quelque sombre tempête marine. Au milieu, nous avons une surprenante accalmie, une mélodie claire enchantante soutenue par des batteries toutes classiques. Le Beethoven irremplaçable s'exprime pour la première fois dans cette opposition. Bientôt les sextolets et le rythme obstiné du thème initial s'insinuent sourdement, et à l'issue d'une gradation à la tension déjà puissante intervient une reprise variée du début, aboutissant à une fin très abrupte, sans coda. Une personnalité nouvelle, à nulle autre pareille, vient de dire son premier mot.

La **Sonate en la majeur, opus 2 Nr. 2**, marque un pas en avant considérable. Nous le sentons dès le thème initial de l'Allegro vivace, appel brusque, spirituel, désinvolte, avec son saut descendant de quarte. Le pont fait preuve d'une étonnante liberté modulante, avec ses traits ascendants se brisant sur les interjections brutales du motif initial, martelé aux basses.

Durant cette exposition, qui se termine calmement par un decrescendo aboutissant au pianissimo, Beethoven semble prendre possession du piano, auquel il arrache des contrastes tout neufs de tessitures, de dynamique et d'agogique. Au cours du développement, qu'ouvre un faux départ pensif, l'énergique thème initial entraîne dans un circuit modulant d'une saine exaltation physique: ce Beethoven vigoureux, viril, symphonique, est bien loin de celui de la sonate précédente! Variée dans le détail, la reprise est préparée par une longue période de tension ascendante. Dès ses débuts, Beethoven ne saurait se contenter de réexpositions littérales. Mais le morceau se termine en decrescendo-pianissimo, comme l'exposition...

Dans le Largo appassionato en ré majeur se manifeste pour la première fois le sentiment à la fois dramatique et orchestral propre à tant de mouvements lents beethoveniens. Des basses en pizzicato semblent scander l'hymne solennel d'un orchestre à cordes, et ce premier thème adopte la forme d'un triptyque, avec une période médiane aux nombreux trilles, à l'accompagnement plus classique. Un épisode contrastant en mineur atteint à une réelle profondeur expressive: méditation métaphysique, nostalgie de l'infini, consolation virile, tout le Beethoven de la maturité s'annonce en ces

quelques mesures. Après une reprise intégrale du triptyque initial, un nouvel épisode nous offre sa dramatisation en mineur, tempête de brève durée, fortissimo, à quoi succède l'accalmie. Et le morceau se termine par une dernière évocation du début, dont l'accompagnement est à présent varié en doubles croches.

Le Scherzo Allegretto, bâti sur un bref motif obstiné évoquant le chant de l'étourneau, demeure proche du Menuet par son tempo et son allure, tout en témoignant de beaucoup de liberté et de caprice. Le trio en mineur parvient, grâce à ses dissonances, à une expression d'un pathétique âpre et très beethovenien.

Le Rondo Grazioso, ne comporte aucune indication de tempo, mais celui-ci est modéré. Le refrain, classique et galant, est tout d'amabilité et de grâce souriante. Le premier couplet fait preuve de plus de caractère. Le retour du refrain est suivi d'un second couplet, plus développé, en deux périodes munies de reprises. Les rythmes pointés et martelés de la main droite alternent avec les triolets orageux de la main gauche, ou se superposent à eux tout en modulant à travers les tons mineurs. Un long trait de triolets staccato mène au retour du refrain, dont chaque phrase est précédée d'un petit essaim de triples croches. Le dernier couplet a le caractère d'un développement terminal modulant des éléments du refrain, et celui-ci reparait pour conclure, la mélodie étant ornée. La fin de la sonate renonce à la coda et s'évanouit en decrescendo doucement ralenti.

La **sonate en ut majeur, opus 2 Nr. 3**, est la plus accomplie, la plus imposante et la plus vaste des trois sonates de l'opus 2. Sa composition se situe fin 1795 ou début 1796, mais son premier

mouvement reproduit quelques fragments du Quatuor avec piano, de 1785. L'Allegro con brio se distingue par une fougue intense, un sentiment dramatique et un traitement orchestral du clavier. Par son climat de vigueur juvénile, il rappelle le premier mouvement du Concerto N° 1 (opus 15). La richesse du matériau thématique est remarquable. Au joyeux appel initial succède une vigoureuse période en fortissimo. Un thème de pont, hommage à Mozart, module à travers les tons mineurs et aboutit à la dominante, cédant la place au paisible thème de chant. Une reprise de la phrase fortissimo du début conduit, par une grande descente syncopée, au motif conclusif, aux trilles espiègles, auquel succèdent encore de rudes octaves brisées aux deux mains. Le développement se divise en deux parties, travaillant d'abord le motif de trilles. Ce passage modulant est interrompu par une violente explosion en fortissimo, qui se calme graduellement pour aboutir à la rentrée du thème initial en ré majeur. C'est lui seul qui fera les frais d'un développement modulant, entrecoupé d'allusions fréquentes à la grande descente syncopée. La répétition, sur différents degrés, du motif de tête, mène à la réexposition. Celle-ci est assez régulière, mais la première période en fortissimo est remplacée par un passage syncopé de même contenu musical. Surprise majeure à la fin de cette reprise: Beethoven passe brusquement en la bémol majeur, et la musique s'enfoncé mystérieusement dans les harmonies de septièmes diminuées. Une libre et rapide cadence précède la coda, magistrale synthèse de toute la matière du mouvement.

L'Adagio débute par une mélodie simple et recueillie, devenue cantique d'église en Norvège. Tout le milieu est un admirable nocturne, anno-

nçant le clair de lune de l'opus 27 Nr. 2, par le bercement des triples croches. Un decrescendo amène la reprise du cantique suivi de la seconde idée, exposée dans le médium grave, fortissimo, qui fait l'objet d'un bref développement modulant. La pièce se termine par une coda cristalline sur le thème initial, dont un brusque éclat de violence ne parvient pas à troubler la sérénité.

Le Scherzo (Allegro) ne rappelle plus en rien un Menuet. Il présente en imitations facétieuses un motif de deux mesures. Le trio déroule ses prestes triolets de croches dans un climat assombri. La reprise du scherzo est suivie d'une brève coda: après un éclat en fortissimo, elle se meurt, decrescendo, dans la menace de ses grondements dissonants.

L'Allegro assai conclusif, moyen terme entre rondo et sonate que Beethoven affectionne, restaure une lumière scintillante, une allégresse heureuse, qui s'affirment dès le tourbillon jaillissant du thème initial, aux croches piquées ascendantes presque mendelssohniennes. Après un intermède vers les ombres inquiètes, il fait l'objet d'un développement modulant. Surgit une hymne paisible, "Offrande musicale au Créateur de toutes choses" (Wilhelm Kempff). Le thème initial reparait une dernière fois sous de longues chaînes de trilles, annonciatrices du style tardif de Beethoven, et une coda d'un humour haydnien, avec ses suspensions, ses silences et ses faux départs, précède la vigoureuse conclusion.

Harry Halbreich

CD 2

Ludwig van Beethoven Drei Sonaten op. 10

*Der Gräfin Anna Margarete von Browne
gewidmet*

Komponiert 1796 - 1798

Die Widmungsträgerin ist die Gattin jenes Grafen Browne, dem Beethoven seine Streichtrios Opus 9 mit folgenden Worten gewidmet hatte: „*Au premier mécène de sa muse la meilleure de ses oeuvres.*“ Derselbe Graf Browne hatte Beethoven ein Reitpferd geschenkt, das Beethoven vollkommen vergaß, bis ihn die hohe Futterrechnung unliebsam daran erinnerte.

In den ersten beiden Sonaten kehrt Beethoven zur klassischen Dreisätzigkeit der Sonate zurück und anstelle des bisherigen Strebens nach Monumentalität steht hier ein Streben nach einer feineren, subtileren Gestaltung mit einer organischen Beziehung der Teile zum Ganzen und einer intensiven Verarbeitung der Themen. In diesem Zusammenhang möge auch ein besonderes Problem der homophonen Klaviermusik gestreift werden, nämlich das der Begleitung, die für die Struktur eines Klavierwerkes von höchster Bedeutung ist. Gerade in diesem Punkt unterscheiden sich Genies von „Kleinmeistern“, deren Begleitfiguration nur allzu leicht stereotyp, mechanisch wird. Wie unerschöpflich hingegen ist die Erfindung von Begleitfiguren bei Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms! Das Geheimnis fast jeder guten Begleitung liegt darin, daß sie zumindestens latent stimmig ist, d. h. daß sie sich ohne weiteres auf einen harmonischen, mehrstimmigen Satz zurückführen läßt. Sicherlich hat Beethoven auch das gemeint,

wenn er einmal sagte: „*Ich bin mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen*“, obwohl sich dieser Ausspruch hauptsächlich darauf bezog, daß sich die Mittelstimmen zu selbstständigen melodischen Gegenstimmen entwickelten. Und sicher liegt auch darin das Geheimnis, daß sich Beethovens Klaviersonaten oft unschwer orchestrieren ließen. Er selbst hat ja die Sonate op. 14/1 als Streichquartett und den Trauermarsch aus der Sonate op. 26 für Orchester bearbeitet.

Sonate op. 10 Nr. 1 c-Moll

1795 beendet

**Allegro molto e con brio, Adagio molto,
Finale: Prestissimo**

Die erste der drei Sonaten eröffnet die Reihe jener gewichtigen c-Moll Sonaten, die über die Pathétique zur letzten Sonate op. 111 führen sollten. Allen diesen Werken, auch dem Trio op. 1, 3 oder dem 3. Klavierkonzert, so verschieden sie auch sind, ist ein „pathetischer“ Zug gemeinsam. Hier, in der Sonate op. 10, 1, herrscht eine brisante Spannung, mit Anklängen an Mozarts c-Moll Sonate, in der feinen Ziselierung der Motiven und den vielen Staccati. Und doch ist ein Unterschied vorhanden: die Persönlichkeiten waren zu verschieden. Selbst wenn Beethoven Mozart hätte imitieren wollen – als Resultat hätte doch nur ein durchaus beethoven'sches Werk entstehen können.

An Mozart erinnert der dialogische Aufbau des Hauptthemas im 1. Satz. These und Antithese, zweimal gebracht, werden in einer weit ausschweifenden Figur – einer Art Synthese – beantwortet. Der

Sextenschritt des Überleitungsthemas ist aus dem ersten Takt des Hauptthemas gewonnen, der vierte Takt des Seitenthemas entspricht dem „Seufzer“ im 4. Takt des Hauptthemas. Die Schlußgruppe (T. 66 ff.) greift den punktierten Rhythmus des Hauptmotivs auf, und der Anhang (T. 99 ff.) ist deutlich auf das Überleitungsmotiv (T. 48-51) zurückzuführen. Die Durchführung beginnt mit dem Kopfthema in C-Dur. Ein neues Thema in f-Moll ist latent mit den übrigen Themen verwandt (vgl. das Überleitungsthema T. 32 ff. und die Begleitung des Seitenthemas T. 56 ff.). Allen Themen gemeinsam ist die Seufzer-Endung. Die Rückleitung zur Reprise (T. 159-167) ist deutlich vom zweiten Motiv des Hauptthemas T. 13-16 abgeleitet.

Das Adagio molto, zweiteilig mit Coda, reißt nicht Abgründe auf wie etwa das Largo der Sonate op. 7, sondern ist ein inniges, gelöstes Stück, das zu ergreifen und entzücken vermag. Hatte Mozart in seinen c-Moll Werken für die langsamen Sätze die parallele Dur-Tonart Es-Dur gewählt, so zieht Beethoven oft das dunklere As-Dur (Parallele der Subdominante) vor. Merkwürdig ist, daß Schubert den gleichen thematischen Einfall, jedoch in Moll, als Hauptthema des Andante molto seiner Es-Dur Sonate op. 122, D 568, verwendete. Es ist das natürlich kein Plagiat, sondern dieses Motiv ist so lapidar, daß man sich sogar wundert, es nicht noch öfter in der Musikliteratur anzutreffen. Auch zum Adagio der Pathétique in der gleichen Tonart As-Dur sind so manche Beziehungen feststellbar, wie etwa der periodische Aufbau des Hauptthemas oder der fast identische Schluß beider Sätze.

Der dritte Satz, ein dahinhuschendes Prestissimo in Sonatenform, ist ein skurriles, unheimliches Stück.

Die kurze Durchführung bringt eine Vorausahnung der 5. Symphonie. Besonders schön ist die Ausweichung nach Des-Dur in der Coda, die damit verbundene Verlangsamung des Seitenthemas führt zu einem leisen arpeggio, das die Stimmung der Sonate op. 31, 2 vorwegnimmt. Zum Schluß werden Seiten- und Hauptthema miteinander vermählt. Genial ist die pianistische Lösung des Problems: Beethoven läßt einfach die Fortsetzung des Seitenthemas weg, die sich der Hörer vorzustellen hat. Hätte er die Sonate instrumentiert, so wären sicher die im Klaviersatz unausführbaren Noten g - f - c, wie im folgenden Notenbeispiel eingefügt worden:



Zu all dem tritt noch der Begleitrhythmus der Figur von T. 8-12 hinzu. So kommt es zu einer Verbindung von drei Elementen!

Sonate op. 10 Nr. 2 F-Dur

Allegro, Allegretto, Presto

Diese Sonate, eines der heitersten Werke Beethovens, ist in ihrer Lebensfreude mit manchem Werk Haydns, etwa der F-Dur-Sonate Hob. XVI/35, verwandt. Edwin Fischer bezeichnet die beiden Anfangsmotive recht zutreffend mit Frage und Gegenfrage (also keineswegs Antwort). Die rhythmische Konzeption ist auch mit

der des Hauptthemas von op. 2, 2 verwandt. Der zweite Einsatz des Hauptthemas führt auf höchst originelle Art zu einem Halb-Schluß auf E, scheinbar einer Dominante von a-Moll. Bei der Vorbereitung dieser quasi phrygischen Kadenz wird „dis“ vom Hörer wohl zuerst als „es“ verstanden, so daß man zunächst glauben könnte, eine Dominantwendung zur näherliegenden Tonart B-Dur zu hören. Überraschend, wenn auch nicht neuartig, ist die Auflösung der „phrygischen Kadenz“ nach C-Dur. Das Motiv des Überleitungschemas T. 19 ff könnte man sich als eine Vergrößerung, von T. 5 des Hauptthemas abgeleitet, vorstellen.

Das graziöse Seitenthema wird in einer Moll-Variante fortissimo wiederholt – sicher gilt das fortissimo schon für den Auftakt –, und mit Synkopen und einem Anklang an das Triolenmotiv des Hauptthemas wird die fröhliche Schlußgruppe erreicht. Die Schlußnoten c - g - c der Exposition werden sofort in der Durchführung aufgegriffen und führen zu einem Pseudofugato, das schon den Humor des Finalanfangs vorwegnimmt. Da dieses Motiv für ein Fugato aber doch zu dürrig ist, wird schnell ein neues Durchführungsthema (T. 70 ff) formuliert, das einen willkommenen Gegensatz schafft. Noch einmal wird das Schlußmotiv der Exposition aufgegriffen und ostinat so lange weiter sequenziert, bis sich die Durchführung auf der Dominante von d (ist es Moll oder Dur?) festläuft. Wenn danach das Hauptthema in D-Dur einsetzt, könnte man meinen, den Eintritt der Reprise zu hören. Bei Beethovens Tonalitätsgefühl wäre dies jedoch sehr überraschend, und tatsächlich führt diese „Scheinreprise“ nach einer weiteren Modulation endlich heim in die Haupttonart F-Dur, die dann gleich mit dem

zweiten Gedanken des Hauptthemas (von T. 5 an) einsetzt. In der D-Dur-Scheinreprise sind freilich einige Veränderungen, Verfremdungen, vorgekommen, die beim feineren Zuhören den Eindruck des „nicht ganz Richtigen“ hervorrufen. Vor allem ist das Triolenmotiv vom Anfang nicht um eine Stufe heruntersequenziert, sondern bleibt auf der gleichen Tonhöhe. Dieser „vermeintliche Zufall“ ist aber wichtig für die spätere Rückführung in die Grundtonart: ähnlich wie in den Sonaten op. 2, 1 und op. 2, 2 schreibt Beethoven hier auch für den zweiten Teil des ersten Satzes (Durchführung und Reprise) ein Wiederholungszeichen vor, wie es übrigens auch in allen Mozart-Sonaten mit Ausnahme der letzten (KV 576) steht. In falsch verstandener Texttreue wird immer wieder verlangt, daß alle Wiederholungen bei den Klassikern auszuführen seien. Der Tradition nach ist es aber eher umgekehrt so, daß Wiederholungen nur ad libitum, aber keineswegs obligat auszuführen sind. Der Dirigent Volkmare Andreae erzählte, daß er als Kind Brahms in Zürich seine zweite Symphonie dirigieren hörte, und zwar ohne Wiederholung. Nachher fragte er ihn: „*Onkel Brahms, warum hast Du nicht die Wiederholung gemacht?*“ – „*Aber schau*“, sagte Brahms, „*in Zürich kennen die Leute schon meine Symphonie, da brauche ich's doch nicht zu wiederholen.*“

Der zweite Satz, Allegretto in dreiteiliger Menuettform, f-Moll, steht anstelle des sonst üblichen langsamen Satzes. Eher düster stellt es einen deutlichen Kontrast zu den heiteren Ecksätzen dar. Auch das ist wohl ein Anklang an Haydn, etwa an den Menuett-Mittelsatz von Haydns h-Moll Sonate Hob. XVI/32. Eine Tanzform kann ja durchaus ernsten, lyrischen Charakter haben.

Der dritte Satz ist ein Sonatensatz mit polyphonierenden Elementen, keineswegs aber eine Fuge. Auf den kanonischen Einsatz des Hauptthemas folgt ein scheinbarer Fugeneinsatz in C-Dur. Hier aber dient er einfach dazu, die Modulation zum Schlußgedanken in der Dominante zu vollziehen. Nun folgt eine gewaltige Durchführung und eine sehr erweiterte Reprise. Beide Hauptteile sind mit Wiederholungszeichen versehen. Die Durchführung setzt mit einem unisono-Anlauf in As-Dur ein und moduliert im ersten Abschnitt nach f-Moll. Im zweiten Teil der Durchführung kann man deutlich Beethovens Arbeiten mit einem aus dem dritten und vierten Takt des Themas gewonnenen Modell beobachten:



Dieses viertaktige Modell wird nun weiter sequenziert, aber so, daß sein Harmonie-Wechsel etwas gebremst wird. Nach dem Erreichen der Dominante von d-Moll folgt ein ganz zarter Einsatz des Schlußgruppen-themas in D-Dur, der Mendelssohns Elfenmusiken vorauszunehmen scheint. Bemerkenswert ist natürlich die Parallele zum D-Dur Einsatz im ersten Satz, nur daß hier nicht der Eindruck einer Schein-Reprise hervorgerufen wird. Die Reprise selbst setzt mit dem Auftakt zu T. 87 mit „Donner und Gloria“ ein, im doppelten Kontrapunkt. Die Umspielung des Themas mit 16tel-Noten hat ihr Vorbild bei Haydn, etwa im Baßeinsatz des Themas im Finale der Es-Dur

Sonate Hob. XVI/52. Auch dafür, daß ein Thema in der Reprise durchführungsartig weitermoduliert, finden sich bei Haydn Vorbilder. Nach diesem gewaltigen Kraftausbruch, der nur durch das piano in T. 106 (b-Moll Einsatz) mit neuer Tremolo-Figuration unterbrochen wird, mündet dieser ereignisreiche Satz in T. 124 endlich in das Schlußthema ein, dem in T. 132 als Coda eine Reminiszenz an den „Elfeneinsatz“ angeschlossen wird, aus deren letzten zwei Takten wiederum die Motivbildung für den endgültigen Abschluß des Satzes gewonnen wird.

Sonate op. 10 Nr. 3 D-Dur

Presto, Largo e mesto, Menuetto: Allegro, Rondo: Allegro

In der dritten Sonate von op. 10 verbindet sich die feine thematische Arbeit der vorhergehenden Sonaten mit der Monumentalität von op. 2, 3 oder op. 7. Sie ist einer der Höhepunkte in Beethovens Sonatenschaffen überhaupt.

Der erste Anlauf des Hauptthemas enthält den motivischen Keim für fast alle späteren Themenbildungen:



Die piano-Antwort Takt 5 ist deutlich vom Motiv des ersten Taktes abgeleitet. Das in h-Moll einsetzende

Überleitungsthema ist motivisch neu. Aber schon die aus ihm herauswachsenden aufsteigenden Achtelläufe (Takt 38-40) könnte man sich aus dem 3. Takt des Hauptthemas durch Verkleinerung entwickelt denken, und die absteigenden ganzen Noten T. 41-45 sind wie eine doppelte Vergrößerung des Anfangs. Sehr schön sagt Eric Blom über das Anfangsmotiv „*that it has almost the function of a Wagnerian ‚Leitmotiv‘ in the sense that it is not a melodic theme but a kind of symphonic brick out of which surprisingly solid structures can be built by a piling-up process.*“

Das Seitenthema mit seiner für Beethoven ungewöhnlichen Notation mit Achtelvorschlägen hat insoweit Anlaß zu Kontroversen gegeben, als die Vorschläge oft kurz interpretiert werden. Da aber Beethovens Schüler Czerny hier lange Vorschläge ausdrücklich verlangte, wird dies wohl seine Richtigkeit haben. Ich selbst ziehe die Ausführung mit vier Achteln schon deshalb vor, weil sich so wiederum eine Anspielung auf das Anfangsmotiv ergibt. Die Fortsetzung des Seitenthemas, das Schlußthema sind deutlich vom Hauptthema abgeleitet, selbst der Schlußanhang, wo die vier Noten des Anfangsmotivs durch alle Stimmen des „Klavier-Orchesters“ geistern.

Die Durchführung greift diese Bewegung wie rückläufig auf und verdichtet sie zu einem d-Moll Einsatz des Hauptthemas. Mit dem Trugschluß nach B-Dur beginnen gewaltige Energieentladungen, die Satztechnik mit Tremolo in der rechten Hand und dem teilweisen Übergreifen der linken Hand mit dem Hauptmotiv ist mit der Durchführung im 1. Satz des op. 2, 2 verwandt. Die Reprise bringt die üblichen Modifikationen. So ergiebig ist aber das Hauptmotiv, daß es noch einmal in der Coda in der Form einer

zweiten Durchführung herangezogen wird. Sogar in der Baßführung der Schlußpassage ist die Vergrößerung des Kopfmotives noch erkennbar.

Nach der strahlenden Heiterkeit des ersten Satzes öffnet sich nun ein Abgrund an Traurigkeit: *Largo e mesto* – breit und traurig – lautet die Überschrift des 2. Satzes, der eines der erschütterndsten Klavierstücke überhaupt ist. Noch ein Vierteljahrhundert später (1823) bemerkte Beethoven zu Schindler, daß gerade dieses *Largo* keiner poetischen Erläuterung bedurft hätte, weil damals (als er es komponierte) ohnehin jeder erkannt hatte, daß es den Seelenzustand eines Melancholikers schildert.

Alle Mittel des Schmerzensausdruckes, die der klassischen Musik zur Verfügung standen, sind in diesem Stück vereint: die Moll-Tonart, verminderte und alterierte Akkorde, verminderte melodische Intervalle, Chromatik, vor allem aber die Schmerzensgeste der Melodik (*Largo e mesto*). Gleich die verminderte Quart f-cis im ersten Takt ist ein altes Leidenssymbol in der Musik. Bei Bach steht sie oft in Verbindung mit dem Leiden („*Laß ihn kreuzigen*“ aus der Matthäus-Passion, cis-Moll Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier). Die düstere, starre Feierlichkeit der Anfangsperiode löst sich in einem Klagegesang in höherer Lage und fließender Bewegung, in der ungewöhnlichen Tonart C-Dur, als wollte Beethoven schon durch den eigenwilligen Modulationsgang das Einmalige seines persönlichen Schmerz-Erlebnisses zum Ausdruck bringen. Dieses C-Dur, einer der wenigen Lichtblicke in diesem Satz, ist hier nur kurzes Durchgangsstadium auf dem Weg zur zweiten Themengruppe, die in a-Moll mit dem übermäßigen Sextakkord f-a-dis einsetzt.

Die zweite Themengruppe steigert sich zu einem

dreimaligen fortissimo-Aufschrei (verminderte Septimenakkorde) und endet in Resignation. Anstelle einer Durchführung steht hier ein Mittelteil, der in F-Dur einsetzt, tröstend wie eine feierliche ruhige Prozession. Aber schon nach wenigen Takten bricht im ff der gestaute Schmerz erneut durch (T. 35–36). Die chromatische Umspielung eines Tones in den fortissimo-Einsätzen wird später im ersten Satz von op. 31, 2 und dem Finale von op. 57 Parallelen finden. Diese fortissimo-Akkorde werden von einem erregten 32stel-Motiv beantwortet, das sich erst nach und nach beruhigt und die Reprise des Anfangsthemas einleitet, das nun in gesteigertem Ausdruck mit vollgriffigeren Akkorden und Imitationen der Teilmotive einsetzt. Die sechs wiederholten Noten b im 5. Takt führen hier überraschend zu einem Es-Dur-es-Moll-Einsatz des Themas. Es ist dies ein harmonisches Lieblingsmittel Beethovens: eine Harmonie wird abgebaut, bis nur ein Ton übrigbleibt, der dann zum Kern einer neuen Harmonie wird. Auf die verkürzte Reprise folgt eine monumentale Coda, die in letzter Steigerung alle Elemente des Schmerzes zusammenfaßt. Beethoven geht von der es-Moll Harmonie nicht so unmittelbar nach d-Moll zurück, sondern baut eine gewaltige Steigerung auf, die vom pianissimo bis zur äußersten Kraftentfaltung im fortissimo führt: der Baß wird dabei gleichsam unter Anspannung aller Kräfte chromatisch in die Höhe gestemmt. Wenn dann endlich der Quartsextakkord von d-Moll erreicht ist, scheint alle Energie erschöpft, der Satz bricht förmlich in sich zusammen. Im Epilog erscheint das Hauptthema zum letzten Mal in äußerster Verdünnung, fast ohne jede harmonische Unterstützung. Schließlich entfällt sogar die verminderte Quart, übrig

bleibt nur der Leitton cis-d, weit ausgespannt im leeren Raum, hoffnungslos, beantwortet von zwei dumpfen Paukenschlägen.

Nach diesem Nachtstück beginnt das folgende Menuett zart „wie das erste Morgengrauen eines hoffnungsvollen neuen Tages“. Die Klangseligkeit des dolce-Einsatzes und der Sextaufschwung der Melodie drücken das Schöpfen neuen Mutes aus, und es ist kein Zufall, daß auch Schubert dieselbe Phrase für den Beginn des Liedes „Guten Morgen, schöne Müllerin“ verwendet hat. Immer mehr breitet sich die Fröhlichkeit aus, erst schüchtern, dann förmlich auftrumpfend bei den imitierenden Einsätzen des Mittelteiles und bei dem Wiedereintritt des Themas mit jublierender Trillerbegleitung und einer kecken Synkope der linken Hand. In der Coda dieses kleinen, aber inhaltsreichen Satzes wagt die zuerst sanft melodisch auftretende Melodie sogar einige Walzerschritte. Das Schwanken zwischen Moll- und Dur-Sexte am Schluß (b und h) läßt aber doch noch eine kleine Unsicherheit in dieser Fröhlichkeit ahnen. Völlig burlesk, unbeschwert hingegen ist das Trio.

So einfach aber lassen sich die Schatten der Katastrophe des zweiten Satzes nicht beiseite schieben. Trotz seiner scheinbaren Fröhlichkeit ist das Schlußbrondo ein kompliziertes, immer wieder stockendes Stück, das eher resignierend als befreiend wirkt. Musikalisch, in seiner Gestaltung aus einem Hauptmotiv, das in über hundert Verwandlungen wiederkehrt, greift es auf den ersten Satz zurück. Aber wie wenig sagt die reine Formalanalyse über den poetisch-musikalischen Gehalt aus! Das aufwärts gerichtete erste Motiv dieses Satzes deutet für mich die Geste des Fragens an. In der obstinaten Wiederholung dieses Fragemotivs erinnert mich

dieses Rondo an ein Stück von Charles Ives, „*The unanswered question*“. Tatsächlich könnte man dem Motiv die ewigen Fragen unterlegen, etwa: „Wer bin ich?“, „Was soll ich?“, „Wozu denn?“, „Was ist es?“. Schon im dritten Takt sind die Fragen ineinander verschachtelt. Im 7.-8. Takt wird die Frage geradezu wütend wiederholt – zunächst mit einer beruhigend, konventionellen Antwort. Die erste Episode versucht die Frage einfach zu ignorieren, mündet aber nach einer vergeblichen Anstrengung auf der Dominanharmonie. Wie oft kommt es gerade in diesem Satz zu einem Stocken, zu Fermaten auf der Dominante, Sinnbildnis des Unerfüllten, des Nicht-zu-Ende-Geratenen!

Beim B-Dur-Einsatz der zweiten Episode sind die Stimmen vertauscht, das Fragemotiv erscheint jetzt im Baß. Das nächste Ritornell führt zu einer Nachäffung der Frage (kanonische Imitation), und bei der darauf folgenden durchführungsartigen Episode deutet sich zum ersten Mal eine Änderung in der Bewegungsrichtung des Fragemotivs an. Die letzten zwei Noten des Themas deuten nun immer öfter nach abwärts, Symbol einer wenn auch unbefriedigenden Antwort. Nach den schwebenden Synkopen Takt 102-105, die ihren Rhythmus ebenfalls dem Hauptthema verdanken, kommt es zur letzten Antwort. Die Bewegungsrichtung des Themas des Hauptmotives wird endgültig so umgekehrt, daß der Terzsprung jetzt nach abwärts zeigt: „so ist es“, „so bleibt es“, „es muß sein“. Die Katastrophe des zweiten Satzes ist dennoch nicht überwunden: keine befriedigende Antwort also, sondern Resignation, Akzeptieren des Schicksals.

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven Piano Sonatas, Op. 10

Composed three, possibly only two, years after Opus 2, the set of three sonatas, Opus 10, shows the extraordinarily rapid progress in the maturation of Beethoven's genius between the age of 25 and 30. At that time ideas flowed with great abundance, while worldly, even material, success went hand in hand with this brilliant creative expansion. At the same time the first signs of deafness appeared to gradually undermine this euphoria. Beethoven's dreadful and necessary passion finds its first artistic expression in the deeply moving *Largo e mesto* from the third sonata of Opus 10.

These sonatas were probably written in the first half of 1798. The Viennese publisher Eder advertised them as part of a subscription series at the beginning of July, and they appeared almost immediately, with a dedication to the Countess von Browne, née Wietinghoff, Beethoven's pupil and the later dedicatee of Opus 31. Although generally favourable, the extended review in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* reproached Beethoven for the superabundance of his ideas, a criticism which Dittersdorf had already aimed at Mozart. Such a viewpoint seems understandable today, when we compare the richness of the incriminated works with the banality of other contemporary output. On the other hand, the Leipzig critic shows insight by comparing Beethoven's feeling – but not his language – to that of C. P. E. Bach.

Only the third sonata, the most extended and developed of the set, includes four movements.

The two others contain only three. The one in C minor has no scherzo, the one in F major no slow movement, and this selection clearly underlines their respective characters. The three works reveal a probing exploration of the piano's new resources, both technical and expressive, especially in the matter of staccato but also in the possibilities of cantabile playing in the low register. The key and three-movement form of the **Sonata in C minor, Opus 10, No. 1**, invites comparison with the very similar *Pathétique* sonata, although this is only obvious in the slow movement. Elsewhere the work is closer to Mozart's Sonata, K. 457, or even more to certain pieces by Haydn.

The first bars of the *Allegro molto e con brio* are striking in their violent rhythmic and dynamic contrasts and in the dramatic role accorded to rests. The opening theme with its energetic dotted rhythms is constructed over rising arpeggios on C minor. A very modulatory legato bridge passage leads to the second, very cantabile, theme, with an accompaniment in regular quavers. The exposition ends in a calm atmosphere. The development begins suddenly with the opening theme on the dominant chord of F, harmonized with some harsh dissonances, but all the rest of this section concentrates on the bridge theme which passes through various minor keys on the flat side. The ending is amplified by new contrasts of register, especially in the low range. Two violent chords close the movement, without any coda.

The *Adagio molto* in A-flat major can be seen as a sonata form without development, followed by an extended coda based on the very cantabile first theme. The second theme, in E-flat major, is

remarkable for the inclusion of light and eloquent ornaments, and a strange dissonant appoggiatura. After a long concluding sentence with a harmonious interlacing of legato triplets and semiquavers, we have the recapitulation. The moving coda presents the opening melody one last time, above a synco-pated accompaniment of very rich sonority. The music finally descends into the low register with a feeling of gentle beatitude.

The *Prestissimo* finale, a masterpiece of conciseness, is both witty and dramatic. It is cast in sonata form with two well contrasted themes played staccato following each other very suddenly without any transition other than a rest and a dominant pedal.

Clearly shorter than the preceding work, the **Sonata in F Major, Opus 10, No. 2**, has a fantasy which at times seems almost improvised and is very attractive in its freshness of invention, as well as in its surprising harmonic and modulatory freedom. The opening *Allegro*, which is as long as the two other movements put together, is a masterpiece of youthful joy, sparkling humour, and rhythmic variety. The first four bars ironically raise the curtain, before the first theme proper is presented. The second theme with its semiquaver accompaniment has a very original cantabile melodic line. The exposition ends with some comical contrasts of sound, marked piano (soft) in the high register and forte (loud) in the low register. The whole development is based on the end of the exposition. It is certainly remarkable for the liberty of its modulations. There is no coda.

The *Allegretto*, despite having the character and form of a scherzo, casts a shadow over this bright sonata, providing the centre of gravity to a work in the absence of a slow movement. The trio

has a Schubertian quality in its melody and spacing. The scherzo is not recapitulated exactly but is varied with syncopation. The short movement is a masterpiece.

The final *Presto*, again very Haydnesque, is a monothematic sonata form movement, crossbred with counterpoint in the way the Esterhazy composer liked so much. The short exposition, which sounds like a fugue, ends with a passage over a dominant pedal which is heard several times subsequently. The development begins suddenly in A-flat major and then moves quickly through the circle of fifths. The amplified and varied recapitulation begins with a sudden and comical fortissimo in the left hand presenting the theme in the bass. The movement ends with a brief staccato crescendo, cut short.

The **Sonata in D Major, Opus 10, No. 3**, not only dominates this set but all Beethoven's early sonatas. It is a masterpiece, justifying the substantial commentary that it has inspired, looking forward, especially in its sublime *Largo e mesto*, to the later development of Beethoven's genius.

In the *Presto*, the melodic prodigality of the young composer abounds with exuberant riches. What tumultuous spirit, what vital power in this long, complex and very modulatory exposition, what adventures there are before the double bar is reached! The opening theme, simple in itself, is presented three times: at the unison, in broken octaves over a sustained pedal point, then in staccato octaves between the two hands. The very melodic bridge passage theme leads to a second subject offering some small relief. After that we have a long concluding passage, which is a development of the first theme, metamorphosed to the point of being unrecognisable.

This is a kind of cantus firmus, played pianissimo and legato, whose pattern of descending sequential fourths was to haunt Beethoven throughout his life, finding its final metamorphosis in the fugue of Opus 110. The development, not very long but very dramatic, is entirely based upon the first subject, and is characterised by its constant bold modulation. After the fairly regular recapitulation, the cantus firmus introduces an important final development, with a colouring that looks forward to Schumann, before the short coda with its rapid crescendo, ending in two short chords... the listener waiting in vain for the third!

The *Largo e mesto*, in its overwhelming tragic intensity, looks forward to the language of the composer's late works. Beethoven characterised its spirit when he declared to Schindler: "Each person will feel that he expresses the state of a soul gripped in melancholy, with different shades of light and dark." The sublime beauty of the melodic efflorescence is highlighted by experiments in timbre and harmony of unusual boldness. The first theme expresses heavy despondency, while the second, with its uneven rhythm and intervening rests, achieves an intensity that looks forward to Wagner's Tristan in its expression of despair. There is great eloquence in this tragic dialogue of melodic lines presented by both hands, in these laments that solicit for the very first time the expressive resources of the instrument's low register, as in the harsh and heart-breaking sequences of diminished seventh chords. After the desolate conclusion of this section comes the wonderful consolatory feeling of the central episode, a fraternal song of confident elevation towards God, exalting the virile beauty of the cello

registers. Following a return to the second subject we have the extraordinary final development which represents the high point of the whole movement. A modulation to E-flat minor gives the signal for a harmonic expression of joy that is essentially Wagnerian, suspending the tonality throughout four long bars. Finally follows the gripping contrast of the reappearance of the theme, stripped bare in the pale light of the high register. After the piercing dissonance of the penultimate bars, the music dissolves and disperses in different directions, the right hand rising to the very highest register, the left descending to two low solitary D's that sound like pizzicati on the double bass.

The *Menuetto: Allegro*, with its simple and clear melody breathing a spirit of refreshing coolness, is one of the last true minuets to be found in Beethoven's sonatas. The melody has an unexpected relationship to an air from an opéra-comique by Dalayrac, which became famous as *Veillons au salut de l'Empire*, the national anthem that Napoleon imposed in place of the Marseillaise. The short and robust trio, which has no repeats, also derives from a motif in that melody and exploits the contrasts in register by crossing the hands in a way that Beethoven was very fond of at that time.

According to Czerny, the finale, *Rondo: Allegro*, represents quite well Beethoven's style of improvising, with a few isolated notes sufficing to create a whole movement of this kind. What is striking is the relaxed simplicity of this piece which abounds in pedal points, and hesitations, avoiding any assertions that are too clear cut. Thus, in the refrain theme, interrupted by rests, only the second element assumes a more affirmative character. The

first episode is heard only in passing and its melodic chromaticism prevents the music from settling. The second, more developed episode is contrasted in its more vigorous expression and its modulation towards the flat keys. After the third episode, a real development of the initial theme, the coda first presents a short, purely harmonic episode and then the refrain motif combined with chromatic scales, recalling the first episode, before the peaceful ending which sinks down pianissimo in the low register.

Harry Halbreich

(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven Sonates pour piano op. 10

Postérieure de trois ans, peut-être seulement de deux, à celle de l'opus 2, la trilogie de l'opus 10 permet de mesurer la progression rapide de la maturation du génie beethovenien entre vingt-cinq et trente ans. A cette époque, les idées jaillissaient avec une heureuse abondance et le succès mondain, voire matériel, allait de pair avec ce brillant épanouissement créateur. C'est alors que les premiers signes de la surdité commencèrent à saper sournoisement cette euphorie. L'atroce et nécessaire passion de Beethoven a trouvé dans le bouleversant *Largo e mesto* de la troisième sonate de l'opus 10 sa première expression artistique.

Ces sonates sont probablement le fruit de la première moitié de l'année 1798. L'éditeur viennois Eder les annonça en souscription début juillet et

elles parurent presque immédiatement avec une dédicace à la comtesse de Brown, née Wietinghoff, élève de Beethoven et future dédicataire de l'opus 31. Élogieux dans l'ensemble, le compte rendu critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig reproche cependant la surabondance des idées, réserve que Dittersdorf avait déjà exprimée à l'égard de Mozart. Pareils point de vue paraissent explicables aujourd'hui, si l'on compare la richesse des œuvres incriminées avec la banalité de la production contemporaine. D'autre part, le critique leipzigois fait preuve de pénétration en rapprochant le sentiment - mais non le langage - de Beethoven de celui de Carl Philipp Emmanuel Bach. Seule la troisième sonate, la plus considérable et la plus accomplie, comporte quatre mouvements. Les deux autres se contentent de trois. Celle en ut mineur renonce au scherzo, celle en fa majeur au mouvement lent, et ce choix définit fort bien leur caractère respectif. Les trois œuvres révèlent une exploration poussée de nouvelles ressources du piano, tant techniques qu'expressives, notamment en ce qui concerne le *staccato*, mais aussi les possibilités de cantabile du registre grave.

La tonalité et la coupe en trois mouvements de la **Sonate en ut mineur, opus 10 Nr. 1**, incitent au rapprochement avec la Pathétique toute proche, mais il ne s'impose que pour le mouvement lent. Ailleurs, on pensera plutôt à la sonate K 457 de Mozart et plus encore à certaines pages de Haydn. Dès les premières mesures de l'*Allegro molto e con brio*, nous sommes frappés par les oppositions rythmiques et dynamiques violentes et par le rôle dramatique des silences. Le thème initial en valeurs énergiquement pointées s'édifie sur des arpèges

brisés ascendants d'ut mineur. Un pont en *legato*, très modulant, mène au second thème, très chantant, avec son accompagnement en croches régulières. L'exposition se termine dans le calme. Le développement démarre brusquement par le thème initial à la dominante de fa, harmonisé en accords àprement dissonants mais toute la suite élabore uniquement le thème de pont qui passe à travers divers tons mineurs bémolisés. La fin est amplifiée, avec des nouvelles oppositions de registres, surtout dans le grave. Deux accords violents terminent le morceau qui ne comporte pas de coda.

On peut voir dans l'*Adagio molto* en la bémol majeur une forme-sonate sans développement suivie d'une importante coda sur le premier élément, très chantant. Le second thème, en mi bémol majeur, est remarquable par la présence de quelques vocalises volubiles et légères, ainsi que par celle d'une étrange appoggiature dissonante. Après une longue période conclusive, entrelacs harmonieux de triplets de doubles croches liées, s'élabore la réexposition. L'émouvante coda présente une dernière fois la mélodie initiale, sur un accompagnement synopé aux sonorités très pleines. La musique se meurt dans le grave dans un sentiment de douce béatitude.

Le *Prestissimo* final est un chef-d'œuvre de concision, à la fois spirituel et dramatique. Il s'agit d'une forme-sonate dont les deux thèmes, quoique bien différenciés, sont joués *staccato* et se succèdent de manière fort brusque, sans transition autre qu'un silence en point d'orgue.

Nettement plus courte que la précédente, la **Sonate en fa majeur, opus 10 Nr. 2**, d'une fantaisie par endroits presque improvisée, séduit par sa fraîcheur d'invention et par son étonnante

liberté harmonique et modulante. L'*Allegro* initial, aussi long que les deux autres morceaux, est un chef-d'œuvre de joie juvénile, d'humour pétillant, de variété rythmique. Les quatre premières mesures ne sont qu'un ironique lever de rideau, précédant le thème proprement dit. Une brusque modulation en la mineur, précède le second thème, avec son accompagnement en doubles croches d'une ligne mélodique fort originale, et très chantant. La fin de l'exposition présente de comiques oppositions sonores: *piano* dans l'aigu, *forte* dans le grave. Tout le développement repose sur la fin de l'exposition. Fort étendu, il est remarquable par la liberté de ses modulations. Il n'y a pas de coda. L'*Allegretto*, en dépit de son caractère et de sa forme de scherzo, fait passer une ombre sur cette sonate si claire, dont il constitue, en l'absence de mouvement lent, le centre de gravité expressif. Le trio revêt un caractère schubertien, par sa mélodie et sa disposition sonore. Le scherzo n'est pas repris littéralement mais varié dans ses reprises, qui sont syncopées. Ce bref morceau est un chef-d'œuvre. Le *Presto* final, très haydnien à nouveau, est une forme-sonate monothématique mâtinée de contrepoint, telle que le maître d'Esté-rhaza les affectionne. La brève exposition, qui revêt l'allure d'une simili-fugue, conclut par un passage sur pédale qui se retrouvera plusieurs fois par la suite. Le développement attaque brusquement en la bémol majeur, puis voyage rapidement à travers le cycle des quintes. La reprise, amplifiée et variée, démarre par un brusque et comique *fortissimo* à la main gauche ramenant le thème à la basse. Le morceau se termine par un bref *crescendo staccato*, coupé net.

Sonate en ré majeur, opus 10 Nr. 3, domine non

seulement l'opus mais l'ensemble des premières sonates beethoveniennes. C'est un chef-d'œuvre justifiant les abondants commentaires qu'il a inspirés et annonçant, surtout dans le sublime *Largo e mesto*, le développement ultérieur du génie de Beethoven.

Dans le *Presto* initial, la prodigalité mélodique du jeune compositeur déborde de richesses exubérantes. Quelle fougue tumultueuse, quelle puissance vitale dès cette exposition, longue, complexe et très modulante, que d'aventures avant d'atteindre la double barre! Le thème initial, simple en soi, connaît trois présentations différentes: à l'unisson, en octaves brisées sur pédales tenues, en octaves staccato alternant aux deux mains. Très mélodique, le thème de pont mène à un second thème d'un relief moindre. Suit une longue période conclusive, développement du premier thème, métamorphosé au point de devenir méconnaissable. Voici une sorte de *cantus firmus* en blanches liées *pianissimo*, dont le dessin en séquences descendantes de quartes hantera Beethoven sa vie durant et dont l'ultime avatar sera la fugue de l'opus 110. Le développement, pas très long mais dramatique, entièrement basé sur le premier thème, se distingue par ses constantes et audacieuses modulations. Après la réexposition, assez régulière, le *cantus firmus* introduit un important développement terminal, d'une couleur déjà schumannienne, avant la brève coda, rapide *crescendo* aboutissant à deux accords secs... L'auditeur attend vainement le troisième! Le *Largo e mesto*, d'une bouleversante intensité tragique, anticipe sur le langage de la maturité beethovenienne. Beethoven en a défini l'esprit en déclarant à Schindler : „Chacun sentira bien qu'il exprime l'état d'une âme en proie à la mélancolie,

avec les différentes nuances de lumière et d'ombre". La beauté sublime de l'efflorescence mélodique est rehaussée de recherches de timbres et d'harmonie d'une singulière audace. Du premier thème s'exhale un lourd accablement et le second, aux rythmes hachés, comme rongés de silences, arrive à une intensité déjà tristesque dans l'expression du désespoir. Quelle éloquence dans ce dialogue tragique des courbes mélodiques des deux mains, dans ces plaintes sollicitant pour la toute première fois à ce degré les ressources expressives des registres graves de l'instrument, dans ces enchaînements âpres et déchirants d'accords de septième diminuée! A la conclusion désolée succède la merveilleuse consolation de l'épisode central, chant fraternel d'élévation confiante vers Dieu exaltant la beauté virile des registres de violoncelle. Après le retour de la seconde idée débute l'extraordinaire développement terminal qui constitue le sommet de tout ce morceau. Une modulation en mi bémol mineur donne le signal d'un délire harmonique, d'essence wagnerienne, qui suspend la tonalité durant quatre longues mesures. C'est enfin le saisissant contraste de la réapparition du thème, dénudé dans la lumière blafarde de l'aigu. Après la dissonance perçante des pénultièmes mesures, la musique se dissout, se disperse, en directions divergentes, la main droite vers le suraigu, la gauche vers les deux ré solitaires semblables à des *pizzicati* de contrebasse.

Quelle fraîcheur bienfaisante exhale la mélodie toute simple et claire du *Menuetto (Allegro)*, l'un des derniers vrais menuets que l'on puisse trouver dans les sonates de Beethoven, mélodie dont on a souligné la parenté inattendue avec un air d'opéra-comique de Dalayrac devenu *Veillons au*

salut de l'Empire, hymne que Napoléon imposera à la place de la Marseillaise. Le bref et robuste trio, dépourvu de reprises, dérive lui aussi d'un motif de cette mélodie et cultive les oppositions de registres par croisements de mains tels que Beethoven les affectionne à cette époque.

Selon le témoignage de Czerny, le *Finale, Rondo (Allegro)*, représenterait assez bien la manière d'improviser de Beethoven, quelques notes isolées lui suffisant pour créer tout un morceau de ce genre. Ce qui frappe, c'est la simplicité détendue de cette pièce pleine de points d'orgue, d'hésitations, évitant toute assertion trop tranchée. Ainsi, dans le thème de refrain, coupé de silences, seul le second élément revêt un caractère plus affirmatif. Le premier couplet ne fait que passer et ses chromatismes mélodiques évitent de se fixer. Le second, plus développé, contraste par son expression plus vigoureuse et ses modulations vers les tons bémols. Après le troisième couplet, véritable développement du thème initial, la coda offre d'abord un bref épisode purement harmonique, puis le motif du refrain se combine avec des gammes chromatiques, rappel du premier couplet, précédant la fin paisible se mourant dans le *pianissimo* du registre grave.

Harry Halbreich

CD 3

Ludwig van Beethoven

„Grande Sonate“ op. 7 Es-Dur

Der Gräfin Babette v. Keglevics gewidmet

Komponiert wahrscheinlich 1796-1797

**Allegro molto e con brio,
Largo con gran espressione, Allegro,
Rondo: Poco allegretto e grazioso**

In dieser „Grande Sonate“ erreicht Beethovens Streben nach Monumentalität in der Klaviersonate seinen vorläufigen Höhepunkt. Sie wird erst später nur von der Hammerklavier-Sonate übertroffen werden. Trotz ihrer Größe und ihres Reichtums an musikalischer Substanz, gehört die Es-Dur Sonate merkwürdigerweise nicht zu den sogenannten „publikumswirksamen“ Sonaten. Ein Grund hierfür dürfte wohl der Schlußsatz sein. Auf den heroischen ersten, den mystischen zweiten, den in Hell-Dunkel getauchten dritten Satz folgt ein ziemlich ausge-dehntes Grazioso-Finale, das gleichsam „mit einem Lächeln“ pianissimo abschließt. Gerade diese psychologisch interessante Richtung ist für Beethovens Es-Dur-Werke bezeichnend: in der Eroica folgen auf die beiden im engeren Sinn des Wortes heroischen Anfangssätze die eher schillernden Finalsätze, und im heroisch-majestätischen 5. Klavierkonzert mündet der letzte Satz in eine Art walzerhafte Fröhlichkeit ein. Sollte es nicht bedeuten, der wahre Held ist nicht nur, wer Schlachten gewinnt oder sich in Schlachten opfert, sondern vor allem jener, der nachher Frieden stiftet und sich für die wahre Humanität, die warme Menschlichkeit einsetzt. Diese

Konzeption des Heroischen – wenn auch noch mit bescheideneren Mitteln – scheint die Es-Dur-Sonate ausdrücken zu wollen.

Mit der jungen Gräfin Babette von Keglevics, die zeitweilig seine Schülerin war, scheint Beethoven ein herzliches, ungezwungenes Freundschaftsverhältnis verbunden zu haben. Es wird erzählt, daß Beethoven ihr, die vis-à-vis wohnte, die Lektionen morgens im Schlafrock und Pantoffeln zu geben pflegte. Wie so manche der jungen aristokratischen Damen, die in Beethovens Lebenskreis traten, hat sie seine Größe wohl kaum verstanden.

Das Hauptthema des ersten Satzes besteht aus einem markanten Ruf im Charakter eines „Gloria“ oder „Salve, vivat“ und einer Antwort in Achtelbewegung von mehr kantablem Charakter. Diese Achtelbewegung wird im Baß wiederholt und erweitert und führt zum Wiedereintritt des Anfangsmotivs im fortissimo und mit neuen pianissimo-Antworten. Der Anruf erscheint jetzt dreimal: jeweils in einem dissonanten Spannungszustand, nicht mehr harmonisch ruhend wie am Beginn, sondern drängend modulierend und so die Überleitung zur zweiten Themengruppe anbahnend.

Der erste neue Gedanke wurde von Edwin Fischer als „Überleitungsthema“ bezeichnet: er steht zwar schon in B-Dur, ist aber durch seine durchgehende Achtelbewegung noch zu sehr mit den Motiven des Hauptthemas verwandt, um als eine neue Gestalt erkannt zu werden. Außerdem steht er hauptsächlich auf der Dominante der Dominanttonart, also ebenfalls in einer Art Spannungszustand, der einem echten Seitenthema für gewöhnlich nicht zuzukommen pflegt. Das schwärmerisch innige, eigentliche Seitenthema klingt wie eine Vorahnung

von Schubert, besonders in den Melismen seiner Wiederholung. Die Weitersequenzierung dieses Motivs mit seinen Vorhaltbildungen führt in einem crescendo zu einem verminderten Septakkord fortissimo mit einer Dissonanz der verminderten Oktav fis-f, die damals manche Zuhörer erschreckt haben mag.

Unmittelbar auf diesen fortissimo-Ausbruch folgt ein geheimnisvoller pianissimo-Abschnitt in C-Dur, motivisch-rhythmisch mit dem Anfang des Seitenthemas verwandt. Diese gewaltigen dynamischen Kontraste zwischen fortissimo und pianissimo sind ein typisches Wesensmerkmal Beethovens, das er bis in seine letzten Werke beibehielt. Sie erfordern das Äußerste vom Interpreten und erschweren manchem Zuhörer das Verständnis Beethovens. Kein Wunder, daß immer wieder die Tendenz besteht, diese Kontraste zu mildern und Beethoven „bekömmlicher“ zu machen.

Der zwischen Seiten- und Schlußsatzgruppe stehende C-Dur-Einschnitt ist tonal von größer Wichtigkeit, unterbricht er doch das sonst über drei Notenseiten beibehaltene B-Dur, das ohne ihn harmonisch ermüdend wirken könnte. Die Schlußgruppe besteht aus drei Hauptgedanken, einer aufsteigenden Fanfare mit nachfolgenden chromatischen Läufen, einem wahrhaft kraftstrotzenden Tremolo und einem Anhang in einer ungewöhnlichen Form der Synkopierung. Die kurze dramatische Durchführung arbeitet mit Motiven des Hauptthemas und des synkopierten Schlußthemas. Sie bewegt sich ausschließlich im Mollbereich.

Nach der eleganten Rückführung zur Reprise erscheint das Hauptthema jetzt stark verkürzt, in logischer Folge der Tatsache, daß es in der Durch-

führung so intensiv verarbeitet wurde. Die Seiten- und Schlußthemen erscheinen in die Grundtonart transponiert, aber sonst unverändert.

Der Satz hat bereits beachtliche Proportionen erreicht. Das hindert Beethoven jedoch nicht daran, eine gewichtige Coda anzuschließen, die in ihrem Umfang fast genau der Durchführung entspricht. Sie setzt auch wie diese auf der Dominante von c-Moll ein, so daß man zuerst glauben könnte, Durchführung und Reprise würden wie in einer Mozart- oder Haydn-Sonate wiederholt. Diese Täuschung wird jedoch durch die schnelle Rückmodulation nach der Grundtonart Es-Dur zerstreut, die danach nicht mehr verlassen wird. Auch wird jetzt das in der Durchführung unterdrückte schwärmerische Seitenthema zitiert, das wiederum in das Synkopenthema einmündet. Die unerschöpfliche Phantasie Beethovens hat sich sogar für die Schlußfanfare, die vom Hauptthema abgeleitet ist, eine letzte Überraschung aufgespart: das Hauptmotiv wird um einen Takt verschoben, schwer und leicht werden vertauscht, aus dem Trochäus „Vivat - Salve“ wird ein Jambus: „Ade“.

Der zweite Satz: *Largo, con gran espressione*, ist ein musikalisches Spiegelbild des Mystikers Beethoven, der an Inspiration, an göttliche Eingebung glaubte, für den „Musik höhere Offenbarung als alle Philosophie und Weisheit“ war. Das Stück beginnt in tiefer Versenkung, zuerst wie stockend durch die langen, sprechenden Pausen unterbrochen, dann sich zu einem Hymnus aufschwingend. Die Spannung wird bei den fortissimo-Akkorden mit den langen Pausen dazwischen, fast bis an die Grenzen des musikalisch noch Möglichen gesteigert, bis sie sich schließlich löst: Ergebung und Friede halten Einkehr. Der gleiche religiöse Ernst spricht aus dem herrlichen

As-Dur-Mittelthema dieses Satzes. Immer wieder ist dieses Erschauern vor dem Unendlichen fühlbar, etwa T. 37 – 40. Wunderbar ist dann, wie dieses Thema in der Coda noch einmal in der Mittelstimme erklingt. Schon scheint es, daß die ungeheueren inneren Spannungen dieses Satzes endgültig gelöst sind, jedoch die romantische Baßlinie der letzten fünf Takte und das plötzliche unerwartete fortissimo im vorletzten Takt beschworen noch einmal die Spannung und die Dunkelheit dieses Nachtstückes herauf.

Dieses Largo war so ernst und krisenhaft, daß nun kein heiteres, erdnahes Scherzo folgen konnte, wie etwa in der Sonate op. 2, 3. So kommt es, daß der dritte Satz trotz seiner Scherzform nur mit der Tempobezeichnung „Allegro“ überschrieben ist. Er fängt zwar im Hörner-Wohlklang in der Grundtonart Es-Dur an, jedoch immer wieder kommt es zu Stockungen, zu Pausen, die ihren inhaltlichen Ursprung zweifellos im Largo haben. Erst in den Schlußläufen setzt sich die Fröhlichkeit – man könnte fast sagen: gewaltsam – durch. Der Mittelteil dieses Satzes, ein es-Moll Trio, in ständiger Spannung zwischen pianissimo und fortissimo, ist ein düsteres, leidenschaftliches Nachtstück und wohl der emotionelle Tiefpunkt der ganzen Sonate. Die Wiederkehr des Es-Dur in dem nachfolgenden da capo wirkt wie eine Erlösung.

Erst im Schlußrondo mit seinem ausgesprochen wienerisch-fröhlichen, gemüthlichen Hauptthema löst sich die Spannung der vorhergehenden Sätze, und es wird die Rückkehr zum fröhlichen Erdendasein angedeutet. Dieser Satz kann gar nicht grazioso, fein, liebevoll genug gespielt werden. Liebevoll hat ihn Beethoven auch mit Ornamenten aller Art

ausgestattet, mit varierten Reprisen, mit dankbaren pianistischen Passagen. Wohl kommt es inmitten dieser Passagen noch einmal zu einem Gewittersturm in c-Moll, der diesmal aber einen eher äußerlichen Charakter trägt und die Rückkehr zum lieblichen Grazioso-Thema um so mehr zum freudigen Erlebnis macht. In der Coda überrascht eine Wendung des Themas in die entfernte Tonart E-Dur; jedoch schon nach wenigen Takten wird mit einer energischen Rückung die Grundtonart Es wieder hergestellt, und der Satz schließt mit einer heiteren Reminiscenz an den Sturmteil ab, grazioso und „lächelnd“.

Ludwig van Beethoven **„Grande Sonate Pathétique“** **op. 13 c-Moll**

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet
Komponiert 1798-1799

Grave - Allegro di molto e con brio, Adagio cantabile, Rondo: Allegro

Wie konnte es nach dem frühen Höhepunkt der Sonate op. 10, 3 weitergehen? Einfach indem Beethoven einen neuen Weg einschlug: vom Komplizierten zum lapidar Einfachen, vom psychologischen Verwobensein zu einer mehr blockartigen Gestaltung, vor allem aber durch eine Eindeutigkeit des poetischen Inhalts, die dieser Sonate vom Augenblick ihres Erscheinens an bis in die heutige Zeit ihre populäre Stellung gesichert hat. Neuartig in der klassischen Sonate ist die langsame Grave-Einleitung, die ein Element der Symphonie in die Klaviermusik bringt.

Auch daß die Motive der Einleitung am Beginn der Durchführung und in der Coda wiederkommen, zeugt von Beethovens symphonischem Streben.

Viele Werke Beethovens haben erst später einen Beinamen bekommen. Diese Sonate erschien schon in der Originalausgabe als „*Grande Sonate Pathétique*“. Der Begriff „Pathétique“ ist hier im Sinne von Pathos, d. h. Leiden, Tragik zu verstehen.

Merkwürdig ist - so verschieden die innere Haltung beider Werke auch ist - daß der Symphonie Pathétique von Tschairowsky das gleiche Hauptmotiv zugrunde liegt, nämlich ein Aufstieg zur dritten Stufe in Moll und nachfolgendes Zurücksinken, wohl ein musikalisches Grundsymbol der Klage. Aber die Symphonie Pathétique endet in auswegloser Trauer, während Beethovens Sonate op. 13 in prometheischem Trotz abschließt.

Das Klagemotiv wird von Takt 5 an entwickelt, unterbrochen von harten Fortissimo-Schlägen, begleitet von unerbittlich klopfenden Akkorden, deren absteigende Baßlinie ebenfalls ein musikalisches Symbol des Tragischen ist. Dieser Entwicklungszug führt in groß angelegter Steigerung zum Einsatz des Allegro di molto e con brio.

Bei den meisten Moll-Sätzen in Sonatenform ergibt sich das Problem der Tonalität des Seitenthemas. Steht es, wie meist üblich, in der parallelen Dur-Tonart, so gibt es bei der Reprise zwei Möglichkeiten: entweder eine Transposition dieses Seitenthemas nach Moll, wie z. B. oft bei Mozart, oder eine Beibehaltung seines Dur-Charakters, die dann in der Coda zu einer Wiederherstellung des ursprünglichen Moll führen muß. Diesen Weg hat Beethoven öfters beschritten, so im 3. Klavierkonzert und in der 5. Symphonie. Hier jedoch schlägt er

einen anderen Weg ein: das Seitenthema steht in der ungewöhnlichen Tonart es-Moll, und erst danach wird Es-Dur, die richtige Paralleletonart erreicht. Das Seitenthema könnte demnach in der Reprise ohne weiteres in c-Moll einsetzen, aber Beethoven führt es überraschend zuerst in der Subdominante f-Moll ein. Die Durchführung setzt mit dem Motiv der Grave-Einleitung in g-Moll ein und moduliert überraschend in den ersten vier Takten nach e-Moll.

Beim nun folgenden Wiedereintritt des Allegro di molto e con brio sind die Begleitfiguren dem Seitenthema (vgl. Takt 51) entnommen und bringen so ein drittes Element in die Durchführung. Der Allegro-Teil der Durchführung sinkt harmonisch und melodisch immer tiefer: von e-Moll nach c-Moll, von der Spitzennote e3 in Takt 139 bis zur tiefsten Klanglage des Klaviers in Takt 167. Die düstere Stimmung dieses Orgelpunktes auf der Baßnote G, der bereits den Wiedereintritt der Reprise ankündigt, wird durch Dissonanzen noch verstärkt: beim Hören der Vorhaltsnoten cis und e (Takt 167) vermeint man ja, einen „modernen“ cis-Moll-Dreiklang über dem G des Basses wahrzunehmen. Das Grave-Thema erscheint ein letztes Mal in der Coda, jedoch mit einer ganz wesentlichen Veränderung: anstelle der energischen Anfangsakkorde stehen Pausen, unendlich lange Pausen – Symbol einer tragischen Stille. Selten in der Musik haben Pausen einen so erschütternden Effekt. (So furchtbar ist diese Leere, daß nur die wenigsten Pianisten diese Pausen voll auszuhalten wagen.) Es kostet dann förmlich eine gewaltsame Anstrengung, diesen „Abgrund“ zu überwinden. Ein letzter Ansturm des Allegro-Themas beendet mit abrupten *ff*-Akkorden wie mit Schwerthieben den Satz.

Ergreifend schlicht ist das Thema des Adagio cantabile: das Anfangsmotiv klingt an Mozart an. Es bringt eine fast wörtliche Zitierung eines Themas aus dem Adagio der c-Moll Sonate KV 457. Der Aufschwung vom zweiten zum dritten Takt wiederum nimmt ein Motiv vom Adagio der 9. Symphonie vorweg, das mit diesem Satz den Ausdruck erhabener Ruhe gemeinsam hat. Dieser Satz wirkt wie ein Gebet um inneren Frieden, um Befreiung vom Schmerz. Doch bald kommt es zu einer Beunruhigung: der Mittelteil setzt pianissimo in as-Moll ein. Sein Hauptmotiv enthält als Reminiszenz an den 1. Teil die drei ersten Noten der Moll-Tonleiter, in absteigender Folge c - b - as. In einer großen Steigerung wird strahlendes E-Dur erreicht: der lichteste Punkt der Sonate steht genau in ihrem Zentrum. Die Triolen-Figuration des Mittelteiles wird auch in der Reprise beibehalten, das Thema erhält dadurch einen erregteren Charakter als am Beginn. Erst in der Coda kommt es nach und nach zur Entspannung, zum ruhigen Ausschwingen.

Der dritte Satz, ein Rondo vom klarem übersichtlichen Aufbau, ist gekennzeichnet durch den Wechsel von energischem Trotz und lyrischen, kantablen Elementen. Interessant ist, daß der Anfang des Rondos mit dem Seitenthema des ersten Satzes verwandt ist (rhythmische Verkleinerung des Staccato-Auftaktes), daß die drei absteigenden Notes es-d-c vom ersten und zweiten Takt die Umkehrung des Urmotives vom Grave darstellen und daß die absteigenden Quintensprünge bereits im Adagiothema an gleicher Stelle im fünften und sechsten Takt zu hören waren.

Auch die zweite Episode in As-Dur, die mit einer Art Pseudo-Fugato einsetzt, ist schon von der Tonart her mit dem Adagio verwandt. Bemerkenswert ist,

daß die Oberstimme vom 5.– 8. Takt dieser Episode eine fast wörtliche Transposition vom 5.–8. Takt des Adagio-Themas darstellt. Bei der späteren Wiederkehr der ersten Episode wird zum ersten und einzigen Mal in der Sonate, die Dur-Variante der Grundtonart, C-Dur, erreicht. Da die Aufstellung der Dur-Tonart in der Reprise eines Mollsatzes ein Element der Freude bedeutet, ist die Rückkehr zur Moll-Tonart nicht nur ein musikalisches, sondern auch ein psychologisches Problem, das Beethoven überzeugend gelöst hat: hier schleicht sich bei der sonst wörtlichen Zitierung des zweiten Gedankens im dritten Takt eine kleine Trübung ein (man beachte das „es“ des 1. Akkordes), welche den Wiedereintritt des C-Moll in Takt 159 vorbereitet.

Die Coda steigert sich zu letzter Kraftentfaltung: synkopische Rhythmen und die vielen sforzati symbolisieren Aufbäumen gegen das Schicksal, das aber in Resignation zu münden scheint. Dann aber beendet ein energischer Fortissimo-Lauf die Sonate in der Haltung unbeugsamen Trotzes.

Ludwig van Beethoven Zwei Sonaten op. 14

*Der Baronin Josefa von Braun gewidmet
Komponiert um 1798-1799*

Nr. 1 E-Dur

Allegro, Allegretto, Rondo: Allegro comodo

Nr. 2 G-Dur

Allegro, Andante, Scherzo: Allegro assai

Sicher hat Beethoven von seinen adligen Gönnerinnen oft den sanften Vorwurf einstecken müssen, daß seine

Sonaten selbst für sehr gut spielende Dilettanten zu schwer, nahezu unspielbar seien. Bekanntlich waren unter den damaligen Klavierspielern, „Kennern und Liebhabern“, in erster Linie adelige und bürgerliche Frauen, die oft mit erstaunlicher technischer Fertigkeit spielten. Gewiß wurden auch Werke von Beethoven aufs Pult gelegt, und die Enttäuschung mag manchmal groß gewesen sein, wenn nach einem relativ leicht spielbaren Anfang – wie etwa in den Sonaten op. 10, 1 und 2 – als Finale ein Presto oder Prestissimo folgte, das noch heute Berufspianisten zu schaffen macht.

Es mag sein, daß Beethoven mit den Sonaten op. 14, 1 und 2 diesem Vorwurf begegnen wollte. Die aus früherer Zeit stammenden Sonaten op. 49 – gleichsam Sonatinen – waren noch nicht veröffentlicht, und so waren dies die ersten leichteren Sonaten, die das klavierspielende Publikum erreichten. Sie sind Juwelen der Kunst Beethovens, Meisterwerke im Kleinen. Ohne sich das geringste von seinem Stil zu vergeben, hat sich Beethoven hier auf das Intime, auf die Kunst feinsten graziler Gestaltung beschränkt. Wenn Cherubini in späteren Jahren Beethovens Stil als Komponist und Mensch mit dem einen Wort „rauh“ charakterisierte und auch sonst manchmal Beethovens Art als nahezu derb bezeichnet wurde, so sind gerade diese Sonaten bestens dazu geeignet, diese Meinung zu widerlegen: wenn er wollte, dann konnte er eben auch elegant und geschliffen sein wie sonst nur Mozart oder Haydn. Vermutlich hat auch Haydn, der zwar dem Sturm und Drang des c-Moll-Klaviertrios op. 1, 3 etwas skeptisch gegenüberstand, an diesen Sonaten seine reine Freude gehabt.

Wie sehr Beethoven sie selbst schätzte geht

allein schon daraus hervor, daß er die erste in E-Dur ein paar Jahre später als Streichquartett umschrieb und sie für diesen Zweck nach F-Dur transponierte. In einem Brief an Breitkopf & Härtel (13. Juli 1802) schreibt er darüber: „Die unnatürliche Wut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können. Ich behaupte fest, nur Mozart konnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch; und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch... Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für Geigeninstrumente verwandelt, worum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach.“

Für uns Pianisten ist der Vergleich mit Beethovens eigener Bearbeitung überaus aufschlußreich: er vermittelt vor allem eine grundlegende Erkenntnis, und zwar, daß das Notenbild in seinen Grundzügen für Beethoven unantastbar war, daß es aber in der Dynamik und in den Feinheiten des Vortrages für ihn durchaus mehrere Möglichkeiten gab. So steht z. B. in der Quartettfassung öfter an Stelle eines crescendo-piano (etwa im letzten Satz T. 3–4), eine Steigerung zu einem sforzato-Höhepunkt. Und noch eine andere wichtige Erkenntnis: in früheren Klavierwerken ist die innere Dynamik der Themen oft nur angedeutet. Die sogenannten Spannungs-Crescendi, dieses leichte An- und Abschwollen, so wichtig für die lebendige Tongestaltung, sind in der Klavierfassung gewöhnlich nicht notiert, weil Beethoven der Musikalität und dem Feingefühl der Pianisten vertraute: in der Quartettfassung aber war

Beethoven wesentlich freizügiger mit dynamischen Bezeichnungen. So steht z. B. gleich im 3. Takt des 1. Satzes ein *crescendo*, das zu einem *sforzato*, also einem Akzenthöhepunkt auf dem 4. Takt führt. Auch im 7. – 8. Takt ist die Baßnote mit *fp* bezeichnet, im 10. Takt steht ein *crescendo*, im 11. ein *piano* – so geht es fort. Besonders reizvoll finde ich aber die Verzierung in T. 30, und ich kann es nicht lassen, diese auch in meine Klavier-Interpretation zu übernehmen. Wie Beethoven über die Begrenzung des Tonumfanges seines Klaviers dachte, geht ebenfalls indirekt aus der Quartettfassung hervor: selbstverständlich läßt er in T. 135 bis zur ersten Note T. 137 die 1. Violine in der hohen Lage weiterspielen; das wohl nur durch ein Stechversehen fehlende eingestrichene *d* in T. 46 des letzten Satzes findet sich natürlich in der Streichquartettfassung.

Die E-Dur-Sonate lebt vom Gegensatz zwischen E-Dur und e-Moll, ähnlich wie die spätere Sonate op. 109, aber noch weniger dramatisch, weniger transzendental. Die Moll-Episoden ergeben einen teils schwermütigen, teils energischen Gegensatz zu den ätherisch lichten Dur-Themen. Der erste Satz ist in einen schwebenden pianistischen Wohlklang getaucht, den die Quartettbearbeitung trotz der Erfindung schöner neuer Gegenstimmen nicht erreichen kann. Den zweiten Satz soll Beethoven nach Schindlers Aussage *Allegro furioso* gespielt haben, bei verlängertem Aushalten der *sf*-Akkorde wie z. B. in T. 43. Da auch Czerny ein relativ schnelles Tempo angibt ($\text{♩} = 69$) und Beethoven selbst im ähnlichen Allegretto des Streichquartetts op. 18, 4 sogar $\text{♩} = 84$, dürfte die Tempobezeichnung Allegretto sich auf die Bewegung in ganzen Takten beziehen. Im letzten Satz, einem einfachen regelmäßigen Rondo,

hebt sich Beethoven die Genieblitze für den Schluß auf: einer überraschenden Ausweichung nach F-Dur folgen zwei synkopierte Einsätze des Rondotheemas, deren zweiter, in *Baßlage* und *fortissimo*, eine unerwartete dramatische Bereicherung dieser sonst so lyrischen Sonate bringt.

Die zweite Sonate, in G-Dur, ist hingegen von ungebrochener Heiterkeit. Besonders fein ist die thematische Verarbeitung des Hauptgedankens in der ausgedehnten Durchführung des ersten Satzes. Das kantable Anfangsthema befindet sich in einem fast „Schumann'schen Schwebezustand“, und zeigt eine rhythmische Ambivalenz, die dadurch bewirkt wird, daß die fünf Noten des Anfangsmotivs zunächst als Auftakt verstanden werden. Dieser Eindruck wird durch den „verspäteten“ Eintritt der Begleitfigur noch unterstrichen. Das feinartikulierte graziöse Seitenthema klingt an Mozart an.

Der zweite Satz ist ein Variationenstück in fröhlichem volkstümlichen Marschcharakter. Ich liebe besonders die zweite Variation (T. 45 ff.), die in ihrer Art wie eine Vorausahnung der Chopin-Etüde in a-Moll, op. 25, 4 wirkt.

Der letzte Satz, Scherzo überschrieben, ist in Rondoform. Der „Scherz“ besteht darin, daß die meisten Motive sich im Gegensatz zum vorgeschriebenen Drei-Achteltakt im Zwei-Achtel- Rhythmus (Hemiolen) bewegen und sich partout nicht ins Metrum einfügen wollen.

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven

Piano Sonatas, Op. 7, Op. 13, Op. 14

The **Sonata in E-flat Major, Opus 7**, the first that Beethoven considered worthy of the epithet "Grand" and of separate publication, was announced in the *Wiener Zeitung* by the publisher Artaria, October 7th, 1797. It was probably composed during the first half of that year. Beethoven dedicated the substantial work to one of his dearest and best pupils, the Countess Babette von Keglevics, who later received also the dedication of his first Piano Concerto, Opus 15. In Vienna it was soon dubbed the "Amorous," although it seems that the links between Beethoven and his pupil never went beyond those of a happy and friendly idyll. In any case, Opus 7 marks a clear progress over the preceding sonatas, especially in its *Largo*, which Lenz without hesitation hailed as "the advent of a new order of things in chamber music."

The *Allegro molto e con brio* proceeds in continuous quavers in 6/8 meter with great vivacity. The beginning, which is both playful and energetic, light and vigorous, possesses a clearly orchestral character, with a motive built on thirds in the manner of a fanfare. The dominant key is reached first by way of the minor mode, preceding the second lyrical and fervent theme. The sudden and surprising incursion into C major introduces a long concluding passage that is voluble and virtuosic with its semiquaver figuration, ending in joyful and playful syncopations. Short but action-packed, the development begins in C minor, developing first the contrary motion scales emerg-

ing from the first theme, and then the syncopations from the end of the exposition, whose insistence eventually produces an ambivalence between 6/8 and 3/4. From F minor we are suddenly thrust into A minor, and the opening theme is then developed in D minor. A *diminuendo* ends with a rest and a pedal point suddenly interrupted by the fortissimo announcement of the opening theme (a signal for the recapitulation), which is regular but followed by a grand contrasting development. Finally, the lyrical theme, the syncopations and the main theme provide the conclusion.

The *Largo* is the first of those great spiritual meditations in which Beethoven seems to sublimate the human passions in a contemplation of the harmony of the spheres. He presents a tranquil and solemn hymn, with massive chorale harmonies concentrated in the low register. The melody gradually flowers and branches out with inflections full of human tenderness and sweetness. The second theme is then presented *sempre tenuto* in A-flat major, contrasting its fine nobility and contained passion with the violent accents, interrupted by rests, which precede it. A crescendo with Romantic modulations ends with a passage whose writing in contrasted registers and intensities looks forward to the experiments of Beethoven's late period. The first theme returns in the crystalline luminosity of B-flat, but rapidly modulates and gradually descends into the low register of the keyboard, in which it presents the recapitulation, which is regular and faithful, with the exception of some melodic ornaments which are now enriched. The second theme retains the main key of C major and shows how the keyboard medium may sing, before a peaceful coda full of

confident beatitude which dies away to a pianissimo.

The *Allegro*, although not so called, is a real scherzo, light and broken by rests which destroy the feeling of the 3/4 measure. The second reprise presents a short development modulating towards the minor keys (of F and E-flat). But the most original and strongest part of the movement is the trio, in E-flat minor, which proceeds entirely in quaver triplets. This is the great Beethoven, of sombre, anxious and veiled rumblings, alternating with fleeting but terrifying shafts of light. A few bars of codetta, of rare melodic beauty, lead to a reprise of the scherzo. The sonata ends with a *Rondo: Poco Allegretto e grazioso* of a moderate and relaxed manner, with a deliberately Classical spirit and a rare elegance of style. The very Mozartian refrain expresses a gentle and luminous joy, gradually becoming more animated and leading to the humour of contrasting registers between the two hands. A short contrasting theme with trills is presented in passing, but immediately gives way to a return of the refrain. Then with a brusque fortissimo there is an episode in C minor, with stormy demi-semiquavers alternating between the two hands, in the course of two passages each of which is repeated, in accordance with the pure tradition of the *Minore* in Classical rondos. In truth, the expression is surely rather harsh than tragic, and a ritardando soon introduces a relaxation of atmosphere, preparing for the return of the sunny caressing smile of the refrain, presented again in its entirety with the little episode in trills, but not without a few variations in details. At the end, after a pedal point, the theme begins again in the new and unexpected light of E major, but this is only a passing diversion, and the return of the main key

provides the signal for a coda that reconciles the central episode, which had been fierce but which is now tamed and radiant. The music finally dies away gently to a pianissimo.

The **Sonata *Pathétique* in C minor, Opus 13**, owes its great popularity to the fact that it has an evocative title, authorized by the composer, but also to its being relatively easy to perform and possessing that striking and imposing simplicity of figuration that is characteristic of Beethoven's great dramatic pieces. It was an immediate success when it first appeared at the end of 1799, especially with the young people of the time, who recognized in it the expression of their own Romantic and revolutionary aspirations. Beethoven thought the work worthy of being assigned a separate opus number, and entitled it "*Grande Sonate*," like all those that he published separately. Dedicated to Prince Carl von Lichnowsky, Beethoven's first Viennese patron, who became a close friend, the sonata, sketched out around the same time as Opus 10 in 1797, was completed in the course of the following year, although we have no detailed information on the exact chronology. This was a critical period, marked by the first serious attacks of deafness. The tragic feeling that impregnates the unforgettable *Largo e mesto* of Opus 10, No. 3 is extended here throughout the whole work, dominated by the sombre fatalism of its introduction. For here Beethoven provides one of the very few slow introductions to be found in the sonatas, an introduction that is linked to the following *Allegro* by powerful organic and psychological connections, as well as by its reappearances. On a smaller scale than Opus 10, No. 3, the *Pathétique*, with its less abundant richness, is quite easy to analyse.

The impressive initial *Grave*, whose dotted rhythm is reminiscent of the old French overture, is presented first in great block chords followed by a little flashing descending figure leading to a second sentence in which the theme is played in the relative major over a repeated semi-quaver accompaniment. A crescendo consisting of contrasting dialogue, with chromatic harmony that looks forward to Wagner, ends in a second rapid figure, more extended than the first and punctuated with chords in recitative manner, which suddenly plunges into the hurried and breathless *Allegro di molto e con brio*. An anguished bridge passage leads to the second subject, a consoling antithesis, with its contrasted high and low phrases played by crossing hands. The very condensed development begins with a four-bar reminder of the *Grave* and then freely alternates the bridge passage theme with an accelerated and less rhythmic version of the introductory motif in various modulations. The recapitulation is linked to a final reminder of the *Grave*, now without the *sforzandi* at the beginning of each bar, followed by a rapid conclusion based on the first *Allegro* theme.

The *Adagio cantabile*, less sombre than the slow movement in Opus 10, No. 3, is rather reminiscent of that in Opus 10, No. 1 in the same key. The wonderful opening cantilena is presented twice, followed by another expressive melody with a beautiful lyrical figure and an important chromatic sequel with a bitter-sweet flavour. After the return of the first subject, a new contrasting episode is presented as a kind of important development in which the tension increases in the rhythm, in the modulation and the dialogue between the parts. The final reprise of the initial theme continues with

the preceding episode's triplet accompaniment, which also dominates the peaceful and generous coda that restores the serenity of the movement's opening.

The final *Rondo: Allegro*, a polished example of this musical form, is sometimes, quite wrongly, considered inferior to the preceding movements. Its refrain theme underlines the profound unity of the whole sonata, since its first phrase is derived from the second subject of the first movement, while its second comes from the corresponding phrase in the *Adagio* melody, a remarkable example of cyclic form in the most natural setting.

The two sonatas of **Opus 14**, fresh and idyllic, are among the most intimate and modest of the composer's works. But it would be wrong to underestimate this easy-going and happy Beethoven, who was still adhering to the aesthetic of Haydn and Mozart. Sketched out perhaps in 1796, the second sonata seems to have been composed before the first; they were both finished by 1799 at the latest and appeared at the end of that year with a dedication to the Baroness von Braun. Beethoven himself certainly did not consider these works to be negligible. Written around the same time as the *Pathétique* sonata, we can hardly imagine more dissimilar works.

The **Sonata in E Major, Opus 14, No. 1**, a pleasant work but one with moments that are suffused with a gentle veil of elegiac melancholy, includes no slow movement, the centre of gravity being found instead in the brief central scherzo in E minor, which breathes a mood of quiet resignation. The opening *Allegro* presents the essentially melodic character of the work at the very outset. Its main

theme, in minims, is nothing more than a cantus firmus in a sequence of rising fourths, such as has been episodically encountered in the two preceding sonatas. The second theme, in B major, also very cantabile, is very Classical in manner, giving rise to counterpoint that is peppered with gentle dissonances of an essentially chromatic nature like those beloved of Mozart. One thinks particularly of the Finale of *Quartet in A Major*, K. 464, a piece that Beethoven admired and which he copied in its entirety. After a third melodic figure, the conclusion oscillates between the major and the minor, and at the end the cantus firmus returns in the lowest register. The modulating development is short and simple, and is exclusively concerned with the opening theme. The recapitulation is slightly varied and presents this theme first against a background of vigorous semiquaver scales, followed by a surprising incursion into C major with the return of the second theme. The coda recalls the cantus firmus in the bass one last time and dies away quietly to a pianissimo.

A gentle melancholy emerges from the fine melody of the *Allegretto* in E minor which serves as a scherzo. The trio in C major, with a quite Haydnesque rustic grace, is reintroduced after the recapitulation in the guise of a coda, but very quickly we move on to E minor and the music dies away.

The very simple melody of the final *Rondo: Allegro comodo* proceeds over a gentle triplet accompaniment and is characterised by its repeated notes. A first episode in E major, with large intervallic leaps between its tied minims, is presented in passing, but the second vigorous episode in G major is more extended and is dominated by the triplets which now pass to the right hand. The reprise of

the refrain is regular, but that of the first episode, beginning now in A major, now includes a little incursion into F major. A last repeat of the refrain presents it in a syncopated version right before the simple conclusion to this very Mozartian sonata.

The smiling and carefree companion to the Sonata in E major, the **Sonata in G Major, Opus 14, No. 2**, which resolutely avoids any shadows, begins with a simple and radiant idyll (*Allegro*), expressing peaceful happiness. The first theme, nimble but melodic, is based on a little six-note motif. The second, more vigorous and rhythmic theme resounds clearly with its parallel thirds. The very extended development begins in G minor, and with the exception of a brief appearance of the second subject concentrates exclusively upon the opening theme. A false reprise starts the ball rolling again, when we are barely half-way through. But the real recapitulation proceeds sensibly and ends gently with the first theme.

Next follows an *Andante* in C major, which is followed by three variations. It is a simple march theme whose second section – which, unlike the first, is repeated – contrasts more legato passages with the prevailing staccato ones and ends with a little ascending chromatic figure. Three variations: the first is syncopated, whilst the second treats the theme in staccato cross-rhythm, highlighting it with some discreet harmonic spicing, achieving a surprising Schumannesque effect. A short modulatory transition introduces the last variation upon the bass of the theme, treated as a legato cantabile melody in the left hand. A few bars of coda, recalling the theme's original appearance, are rounded off by a sudden fortissimo concluding chord.

The sonata ends with a *Scherzo: Allegro assai*, swirling, abandoned and playful. The initial theme blithely teases the bar line before shortening its concluding sentence with a pirouette that cuts it in half. All over the place nimble rockets of ascending semiquaver triplets spring up. The form, diverging from that of the usual scherzo, is rather similar to the rondo, with a first episode that is barely suggested, a second, more cantabile episode in C major and, after a passing appearance of the refrain in F major, a third episode in C major, contrasting the registers with hand crossings. The final return of the refrain, with turbulent triplets providing a drone-like bass, is quietly extinguished in a puff of wind.

Harry Halbreich
(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven Sonates pour piano op. 7, op. 13, op. 14

La **sonate en mi bémol majeur, opus 7**, la première que Beethoven jugea digne de l'épithète "grand" et d'une publication séparée, fut annoncée dans la "*Wiener Zeitung*" par l'éditeur Artaria le 7 octobre 1797. Sans doute avait-elle été composée durant la première moitié cette année. Beethoven a dédié cette œuvre importante à une de ses plus chères et meilleures élèves, la comtesse Babette von Keglevics, qui reçut un peu plus tard l'hommage du Premier Concerto, opus 15. A Vienne, on la surnomma rapidement l'Amoureuse, mais il ne semble

pas que les liens unissant Beethoven à son élève aient dépassé le caractère d'une idylle heureuse et aimable. En tout cas, l'opus 7 marque un net progrès par rapport aux précédentes, surtout en son admirable largo, où Lenz n'hésite pas à saluer "l'avènement d'un ordre de choses nouveau dans la musique de chambre".

L'*Allegro molto e con brio* déroule avec une grande vivacité ses croches continues dans le cadre de la mesure à 6/8. Le début, à la fois enjoué et énergique, léger et vigoureux, possède un caractère nettement orchestral, avec son motif de tierces à l'allure de fanfare. La dominante est atteinte d'abord par le mode mineur, précédant le deuxième thème lyrique et fervent. Une incursion brusque et surprenante en ut majeur introduit une longue période conclusive virtuose et volubile (traits de doubles croches), se terminant en syncopes joyeuses et folâtres. Bref, mais riche d'événements, le développement démarre en ut mineur, travaillant d'abord les gammes en mouvement contraire issues du premier thème, puis les syncopes de la fin de l'exposition, dont l'insistance finit par créer une équivoque entre 6/8 et 3/4. De fa mineur, nous voici brusquement jetés en la mineur, et le thème du début est ensuite développé en ré mineur. Un *decrescendo* aboutit à un silence en point d'orgue, soudainement coupé par l'affirmation, *fortissimo*, du premier thème, signal de la réexposition, régulière, mais suivie d'un grand développement terminal, opposant une dernière fois le thème lyrique, les syncopes, et le thème principal qui conclut.

Le *Largo* est la première de ces grandes méditations spirituelles où Beethoven semble sublimer les passions humaines dans la contemplation

de l'harmonie des sphères. Il entonne un hymne tranquille et solennel, aux harmonies de choral massées dans le médium grave. Peu à peu, la mélodie fleurit, se ramifie, en des inflexions toutes de bonté et d'humaine tendresse. S'expose alors, sempre tenuto, le second thème, en la bémol majeur, contrastant, par son admirable noblesse, sa passion contenue, avec les accents violents, coupés de silences, qui le précèdent. Un *crescendo* aux modulations romantiques aboutit à un passage dont l'écriture en oppositions de registres et d'intensités annonce les recherches du dernier Beethoven. Le premier thème revient dans la lumière cristalline de si bémol, mais module rapidement et descend graduellement dans le grave du clavier, où se fait la réexposition, régulière et fidèle, à l'exception des ornements mélodiques, à présent plus riches. Le second thème conserve le ton principal, ut majeur, et chante dans le médium du clavier, précédant une coda paisible, toute de confiante béatitude, mourant dans le *pianissimo*.

L'*Allegro*, bien que n'en portant point le nom, est un vrai scherzo, léger, haché de silences qui brouillent la perception de la mesure à 3/4. La seconde reprise offre un petit développement modulant vers les tons mineurs (fa, mi bémol). Mais la partie la plus originale et la plus forte du mouvement, c'est le trio, en mi bémol mineur, se déroulant entièrement en triolets de croches. C'est là du grand Beethoven, sombre, inquiet, aux grondements de sourdes menaces alternant avec de fugitives mais terrifiantes lueurs. Quelques mesures de codetta, d'une rare beauté mélodique, conduisent à la reprise du scherzo.

La sonate se termine par un Rondo (*Poco Allegretto e grazioso*) , d'allure modérée et détendue,

d'esprit délibérément classique, d'une rare élégance d'écriture. Dès le refrain, tout mozartien, une douce et lumineuse gaieté s'exprime, s'animant peu à peu vers l'humour d'oppositions de registres entre les deux mains. Un petit thème contrastant avec trilles ne fait que passer, cédant aussitôt la place au retour du refrain. Mais voici, en un brusque fortissimo, un couplet en ut mineur, aux triples croches orageuses alternant aux deux mains, au cours de deux phrases munies de barres de reprise, selon la pure tradition du mineur de rondo classique. A vrai dire, l'expression en est plus bourruée que tragique, et un ritardando a tôt fait de détendre l'atmosphère, préparant le retour du sourire caressant et ensoleillé du refrain, réexposé intégralement, avec le petit intermède en trilles, et non sans quelques variantes de détail. A la fin, au-delà d'un point d'orgue, le thème repart dans l'éclairage nouveau et imprévu de mi majeur, mais ce n'est là qu'une diversion passagère, le retour de ton principal donnant le signal d'une coda réconciliée sur l'épisode médian, naguère farouche, à présent dompté et rayonnant. La musique s'évanouit doucement dans le *pianissimo*.

La **sonate Pathétique en ut mineur, opus 13**, doit son immense popularité au fait qu'elle possède un titre suggestif, autorisé par le compositeur, mais également à une relative facilité d'exécution et à cette simplicité frappante et grandiose dans le trait, qui est le propre des grandes pages dramatiques beethoveniennes. Elle connut un triomphe immédiat, dès sa publication, fin 1799, surtout auprès de la jeunesse de l'époque, qui y reconnut l'expression de ses propres aspirations romantiques et révolutionnaires. Beethoven la jugea digne d'un numéro d'opus séparé, et l'intitula "Grande sonate", comme

toutes celles qu'il publia isolément. Dédicée au prince Charles de Lichnowsky, premier protecteur viennois de Beethoven, devenu pour lui un véritable ami, la sonate, esquissée en même temps que celles de l'opus 10, en 1797, fut achevée dans le courant de l'année suivante, sans qu'il nous soit possible d'en préciser davantage la chronologie. Époque critique, marquée par les premières atteintes sérieuses de la surdité. Le sentiment tragique qui imprégnait l'inouïable *Largo e mesto* de l'opus 10 Nr. 3 s'étend ici à l'ensemble de l'œuvre, dominée par le sombre fatalisme de son exorde. Car Beethoven donne ici l'une des très rares introductions lentes que l'on puisse trouver dans les sonates, introduction unie à l'Allegro qui suit par de puissants liens organiques et psychologiques, ainsi qu'en témoignent ses réapparitions. Moins ample que l'opus 10 Nr. 3, la *Pathétique*, d'une richesse moins foisonnante, est d'une analyse assez aisée.

L'impressionnant *Grave* initial, dont les rythmes pointés évoquent le souvenir de l'ancienne *Ouverture à la Française*, s'expose tout d'abord en formidables blocs d'accords, puis un trait descendant fulgurant conduit à une seconde période, où le thème chante au relatif majeur sur un accompagnement en batteries de doubles-croches. Un crescendo fait d'oppositions dialoguées, aux harmonies chromatiques déjà wagneriennes, aboutit à un second trait rapide, plus étendu que le premier et ponctué d'accords dans le genre d'un récitatif, qui plonge brusquement dans l'*Allegro di molto e con brio*, précipité et haletant. Un pont tourmenté mène au second thème, antithèse consolante, avec ses oppositions de registres par croisements de mains. Très ramassé, le développement débute par un rappel de quatre mesures

du *Grave* puis fait alterner au gré de nombreuses modulations le thème de pont et une version accélérée et dérythmée du motif d'introduction. La réexposition s'enchaîne à un ultime rappel du *Grave*, mais privé des accents initiaux de chaque mesure. Suit une rapide conclusion sur le premier thème de l'*allegro*.

L'*Adagio cantabile*, moins sombre que le mouvement lent de l'opus 10 Nr. 3, rappelle plutôt celui, de même tonalité de l'opus 10 Nr. 1. L'admirable cantilène initiale est exposée deux fois, suivie d'une mélodie non moins expressive, avec un beau trait mélodique et un important conséquent chromatique de nuance douce-amère. Après le retour du premier thème, un nouvel épisode contrastant se présente comme une sorte d'important développement, où l'intensité s'accroît, tant par l'agogique que par les modulations et le dialogue des voix. La dernière reprise du thème initial laisse persister dans l'accompagnement ces triolets, qui dominent la coda paisible, généreuse et rassérénée.

Le *Rondo* final (*Allegro*), modèle accompli de cette forme musicale, a été parfois jugé, bien à tort, inférieur aux morceaux précédents. Son thème de refrain souligne l'unité de toute la sonate puisque sa première période est issue du second thème du premier mouvement, tandis que la seconde provient de la période correspondante de la mélodie de l'adagio, exemple remarquable de cyclisme, d'un parfait naturel.

Les deux sonates de l'opus 14, fraîches et idylliques, comptent au nombre des plus intimes et des plus modestes de leur auteur. On aurait le plus grand tort de sous-estimer ce Beethoven aisé et heureux, encore proche de l'esthétique de

Haydn et de Mozart. Esquissées peut-être dès 1796 - la seconde semble un peu antérieure à la première – elles furent terminées au plus tard en 1799 et parurent à la fin de cette année avec une dédicace à la baronne de Braun. Beethoven était loin de les tenir pour négligeables. Proches dans le temps de la *Pathétique*, on ne saurait imaginer des œuvres plus dissemblables.

La **sonate en mi majeur, opus 14 Nr. 1**, œuvre aimable, mais par moments nimbée d'un léger voile de mélancolie élégiaque, ne comporte pas de mouvement lent: le centre de gravité se trouve dans le bref *scherzo* central en mineur, qui exhale une sorte de résignation silencieuse. Le premier *Allegro* définit d'emblée le caractère essentiellement mélodique de l'ouvrage. Son thème principal, en blanches, n'est autre que ce *cantus firmus* en séquences de quarts, déjà rencontré épisodiquement dans les deux sonates précédentes. Le second thème, en si majeur, également très chantant, et d'allure toute classique, suscite un contrepoint truffé de dissonances paisibles, d'essence chromatique, comme les aimait Mozart. On pense tout particulièrement au *finale* du Quatuor en la majeur, K 464, morceau que Beethoven admirait tellement qu'il le recopia intégralement. Après un troisième élément mélodique, la conclusion oscille entre majeur et mineur, et pour finir le *cantus firmus* est rappelé dans l'extrême-grave. Le développement modulant, court et simple, concerne exclusivement le thème initial. La reprise, quelque peu variée, présente d'abord ce thème sur un fond de gammes vigoureuses en doubles croches et effectue une incursion surprenante en ut majeur avant la rentrée du second élément. La coda rappelle une dernière fois le *cantus firmus* à la

basse et se meurt doucement dans le *pianissimo*.

Une douce mélancolie se dégage de la belle mélodie de l'*Allegretto* en mi mineur faisant office de scherzo. Le trio en ut majeur, d'une grâce villageoise toute haydnienne, est réarmé après la reprise en guise de coda, mais très vite on repasse en mi mineur et la musique s'éteint.

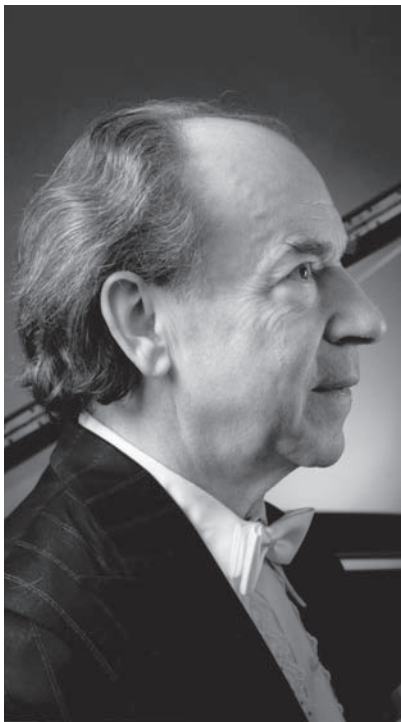
La mélodie très simple du *Rondo* final (*Allegro commodo*) se déroule sur un doux accompagnement en triplets et se caractérise par ses notes répétées. Un premier couplet, en si majeur, avec les grands sauts d'intervalles de ses blanches liées, ne fait que passer, mais le second, vigoureux, en sol majeur, est beaucoup plus étendu, entièrement dominé par les triplets, qui passent à la main droite. La reprise du refrain est régulière, mais celle du premier couplet, démarrant en la majeur, comporte une jolie incursion vers fa majeur. Le dernier retour du refrain le présente sous une forme savoureusement syncopée, avant la conclusion toute simple de cette très mozartienne sonate.

Sœur riieuse et insouciant de la sonate en mi majeur, la **sonate en sol majeur opus 14 Nr. 2**, d'où toute ombre est résolument absente, débute par une simple et radieuse idylle (*Allegro*), exprimant un bonheur paisible. Le premier thème, preste, mais mélodique, est bâti sur un petit motif de six notes. Le second, plus vigoureux et rythmé, fait sonner bien clair ses tierces parallèles. Le très vaste développement débute en sol mineur et, à l'exception d'une brève apparition du second élément, il exploite exclusivement le thème initial. Une fausse reprise relance de plus belle le jeu, parvenu à peine à mi-course. La vraie réexposition se conduit bien sagement, et conclut doucement

par le premier thème.

Suit un *Andante* en ut majeur, qui fait l'objet de trois variations. C'est un thème de marche modéré, d'une simplicité un rien narquoise, dont la seconde partie - la première n'est pas reprise - oppose au *staccato* généralisé quelques passages plus liés et se termine par une petite conclusion en chromatismes ascendants. Des trois variations, la première est syncopée, tandis que la seconde, qui traite le thème en contretemps *staccato* en le relevant de discrets piments harmoniques, est d'un effet étonnamment schumannien. Une petite transition modulaire introduit la dernière variation, sur la basse du thème, devenue mélodie chantante et liée à la main gauche. Quelques mesures de coda, rappelant le visage originel du thème, sont ponctuées par un accord conclusif *fortissimo*.

La sonate se termine par un *Scherzo (Allegro assai)*, virevoltant, folâtre, badin. Le thème initial taquine allègrement la barre de mesure, avant d'abréger sa période conclusive par une pirouette qui la raccourcit de moitié. Partout jaillissent de preste fusées ascendantes de triolets de doubles croches. La forme, s'écartant de celle du scherzo habituel, rappelle plutôt le rondo, avec un premier couplet à peine suggéré, un second couplet très chantant en ut majeur et, après une incursion passagère du refrain en fa majeur, un troisième en sol majeur, tout en opposition de registres par croisements de mains. Le dernier retour du refrain, sur les triolets endiablés faisant à présent basse de musette, s'éteint dans un souffle.



Harry Halbreich

CD 4

Ludwig van Beethoven

„Grande Sonate“ op. 22 B-Dur

*Dem Grafen Johann Georg von
Browne gewidmet*

Komponiert 1799-1800

Allegro con brio, Adagio con molto espressione, Menuetto, Rondo: Allegretto

In dem relativ kurzen Zeitraum zwischen der Entstehungszeit der zwei Sonaten op. 14 und dieser Sonate veröffentlichte Beethoven unter anderem sein erstes und zweites Klavierkonzert, die 6 Streichquartette op. 18, das Septett op. 20 und die erste Symphonie. Alle diese Werke wurden mit großer Begeisterung aufgenommen. Es war wohl eine der glücklichsten Perioden in Beethovens Leben. So kann es nicht verwundern, daß alle diese Werke Heiterkeit und Lebensfreude ausstrahlen und daß der für Beethoven so typische melancholische Zug nur sporadisch aufscheint.

Auch als Pianist stand Beethoven damals auf der Höhe seines Ruhmes. Der Komponist Wenzel Tomaschek berichtet: *„Im Jahre 1798 kam Beethoven, der Riese unter den Klavierspielern, nach Prag. Er gab im Konviktsaale ein sehr besuchtes Konzert, in welchem er sein C-Dur-Konzert op. 15, dann das Adagio (= Largo) und das graziöse Rondo aus A-Dur op. 2, 2 vortrug, dann mit einer freien Phantasie über das ihm von der Gräfin Sch... aus Mozarts Titus gegebene Thema „Ah, tu fosti il primo oggetto“ schloß. Durch Beethovens großartiges Spiel und vorzüglich durch die kühne Durchführung*

seiner Phantasie wurde mein Gemüt auf eine ganz fremdartige Weise erschüttert; ja, ich fühlte mich in meinem Innersten so tief gebeugt, daß ich mehrere Tage mein Klavier nicht mehr berührte ...“

Lebensmut und Selbstbewußtsein sprechen auch aus dieser Sonate, die Beethoven im Januar 1801 mit den Worten ankündigt: *„Diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder.“* Die Sonate hat manche Züge mit op. 7 gemeinsam, doch sind die formalen Probleme hier souveräner und eleganter gelöst, vor allem im ersten Satz. In beiden Sonaten ist der langsame Satz mit „viel Ausdruck“ zu spielen, beide Sonaten schließen mit einem Rondo im 2/4-Takt im gemächlichen Allegretto-Rhythmus, doch ist das Rondo von op. 22 wiederum etwas straffer, energischer und rundet so die Sonate in einer für das Publikum leichter verständlichen Weise ab.

So ähnlich die Bedeutung der Tonarten und ihre Symbolik bei den Klassikern sonst ist, weicht Beethoven bei B-Dur noch ziemlich von Mozart ab, für den B-Dur fast stets die sanfte, elegische Tonart war, während sie bei Beethoven in vielen Werken, wie etwa auch in der 4. Symphonie und der Hammerklaviersonate op. 106, einen durchaus energischen Charakter hat. Bei aller Verschiedenheit haben diese drei B-Dur-Werke doch eine Eigenschaft gemeinsam: dem straffen Hauptthema des 1. Satzes steht statt eines einzelnen Seitenthemas eine Gruppe von Nebengedanken gegenüber. Hier ist das erste Seitenthema zart vibrierend („le vent dans la plaine“), das zweite eher martialisch. Es ist dies einer der wenigen groß angelegten Sonatensätze Beethovens, bei denen die Reprise genauso wie die Exposition abschließt und Beethoven somit auf die Coda verzichtete. Originell ist der Beginn

der Durchführung, der die drei letzten Motive der Exposition in umgekehrter Reihenfolge aufgreift.

Die landläufige, wohl von der Oper inspirierte Meinung, daß ein mit großem Ausdruck vorzutragendes Stück entsprechend laut sein müsse, wurde von Beethoven offensichtlich nicht geteilt. Fast alle seine langsamen Sätze, Träger des höchsten persönlichen Ausdrucks, beginnen oder schließen im piano oder pianissimo und ergreifen dadurch um so mehr. *„Beethovens Vortrag des Adagio und des Legato im gebundenen Stil übte auf jeden Zuhörer einen beinahe zauberhaften Eindruck und ist, soviel ich weiß, noch von niemandem übertroffen worden“* (Czerny).

Das Salz der mehrstimmigen Musik ist die Dissonanz: ihr scheinbarer Mißklang erzeugt Spannung und Unruhe, ihre Auflösung in eine Konsonanz danach das Gefühl der Befriedigung. Spannung und Entspannung, Ein- und Ausatmen sind Urvorgänge im Leben wie in der Kunst. Weil aber das Salz manchmal schal wird, läßt sich in der Musikentwicklung der letzten Jahrhunderte ein Streben zur Verstärkung der Dissonanz beobachten. Kühnste Dissonanzen kamen freilich schon bei Bach und Mozart (z. B. in Mozarts Dissonanzenquartett) und viel früher vor. Was die Komponisten des 19. Jahrhunderts, die Romantiker, in der Dissonanzbehandlung von ihnen unterscheidet, ist u. a. ein längeres Verweilen auf der Dissonanz, ein Hinauszögern der erwarteten oder ersuchten Auflösung, die oft erst im letzten Augenblick erfolgt, und schließlich, als letzte Konsequenz dieser Entwicklung, ganz unterbleibt. Auch in diesem Gebiet steht Beethoven an der Schwelle der Romantik. Die Vorhalte im 2., 3. und 5. Takt könnten zwar alle auch bei Mozart

stehen, ihre Häufung gleich zu Beginn eines Klavierstückes ist aber doch schon etwas Neues. Dissonanz und Chromatik beim Satzbeginn sind aber nur Vorbereitung für größere harmonische Spannungen in der Durchführung, die noch heute auf manchen Hörer „modern“ wirken mögen. Die durch die Melodieführung bedingte Dissonanz führt zum Entstehen von alterierten Akkorden; vor allem aber ist die Auflösung der beiden Akkorde in T. 32 und 33 selbst noch eine Dissonanz, wenn auch geringerer Größenordnung. Der Hörer wird jedoch dadurch buchstäblich aus dem tonalen Gleichgewicht geworfen, daß die Akkorde durch die ihnen innewohnenden Vorhaltsbildungen etwas anderes darzustellen scheinen, als sie sind: man hört in T. 32 enharmonisch einen Des-Dur- und in T. 33 einen E-Dur-Dominantseptakkord; beides über einem Orgelpunkt G:



In diesen wenigen Takten ist die musikalische Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts vorweggenommen. Auf Stellen dieser Art ließe sich sowohl Wagners Tristan-Motiv wie die langen Vorhalte im 1. Satz von Bruckners VIII. Sinfonie oder die kühnen Stimmführungen im Adagio von Bruckners IX. Sinfonie zurückführen. Was Beethoven aber von den Romantikern und Spätromantikern unterscheidet, ist die Tatsache, daß es sich bei ihm nicht um die Regel, sondern nur um ein vereinzelt Ereignis handelt.

Das Menuett hat ein Janus-Gesicht: sein elegantes, graziöses Thema blickt ins 18. Jahrhundert zurück, sein wildes g-Moll-Trio mit den Synkopen und den Imitationen im zweiten Teil trägt schon Schumannsche Züge. Aber auch innerhalb dieser Sonate hat dieses Menuett eine ausgesprochene Übergangsfunktion: sein Sechzehntelmotiv in T. 1 und 2 ist ja gleichlautend mit dem Hauptmotiv des Adagios, die Erregung im Trio aber bereitet die Mollstellen und die Baßläufe der Coda im Finale vor. – Am Schluß des Menuetts kommt es zu einer rhythmischen Verdichtung, wie sie für Beethovens Schaffen so typisch ist.

Das Rondo beginnt fröhlich, entspannt; sein Thema zeigt nicht nur Anklänge an op. 7, sondern auch an das Finale der *Frühlings-Sonate* für Klavier und Violine op. 24, das aber in doppelten Notenwerten notiert ist. Eine ausgesprochene Feinheit dieses Rondothemas ist die an das Finale von op. 10, 3 erinnernde melodische Verschachtelung des Motivs in T. 5-6. Eine wichtige Rolle spielt der zweite Gedanke, der in der Durchführung polyphon- und dissonanzenreich verarbeitet wird und dadurch eine Brücke zu den Dissonanzen des Adagios schlägt:



So kühn diese Stelle mit den Querständen in T. 89 und 92 ist, so sei doch daran erinnert, daß Mozart

im Andante seiner F-Dur-Klaversonate KV 533 sogar noch kühnere Dissonanzen gewagt hat.

In der Coda erscheint das Rondothema vorübergehend in der Subdominant-Tonart Es-Dur, der Tonart des Adagios, und bringt gerade hier eine wörtliche, wenn auch wohl unbeabsichtigte Reminiszenz an den dritten Takt des Adagios. Eine kurze, brillante Coda beschließt Satz und Sonate und bringt als letzte Feinheit eine rhythmische Verschiebung der beiden Hauptmotive.

Ludwig van Beethoven Sonate op. 26 As-Dur

*Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet
Komponiert 1800-1801*

Andante con Variazioni, Scherzo: Allegro molto, Marcia funebre sulla morte d'un eroe, Allegro

Eine Sonate, in der kein einziger Satz in Sonatenform steht: Beethoven hat also auf frühere Formen zurückgegriffen, nicht zuletzt auf Mozarts A-Dur-Sonate, die ja auch ein Divertimento ist. Wie bei Mozart beginnt die Sonate mit einem Variationensatz. Das Thema, ein wunderschönes Gebilde, ist ein Musterbeispiel für eine klassische dreiteilige Liedform: 8 Takte Vordersatz mit Halbschluß auf der Dominante, 8 Takte Nachsatz mit Abschluß auf der Tonika, ein 8taktiger Mittelteil und zum Schluß Wiederholung des Nachsatzes der ersten Periode, ebenfalls 8 Takte. Aber mit welchen Feinheiten!

Das Reizvolle an der Variationenform ist, daß sie in keiner Weise gebunden ist. Einzige Bedingung

ist, daß der Hörer irgendwie imstande sein muß, in der Variation noch die Herkunft vom Thema zu erkennen: das Thema ist der Vater, die Variationen sind die Kinder. Dort, wo die Beziehung nicht mehr erkennbar ist, hat die Variationenform sich selbst ad absurdum geführt. In diesem Satz werden die Konturen und die Form des Themas bis zum Schluß beibehalten. Man erfreut sich an dem Registerwechsel in der ersten, am luftigen Flattern in der zweiten Variation, empfindet den Ernst der Moll-Variation, die mit ihren Tonwiederholungen und Staccato-Bässen schon den Trauermarsch vorwegnimmt, staunt über die filigrane Luftigkeit der vierten Variation und läßt sich von der Klangselligkeit der letzten Variation und der Coda fortragen. Diese Variation enthält eine Lieblingsformel Beethovens, Melodie mit darüber- oder darunterliegendem Triller, auf die er auch am Schluß der Variationensätze von op. 109 und op. 111 zurückgegriffen hat.

In seinem Sextett „*Ein musikalischer Spaß*“ macht sich Mozart über harmonisch ungebildete, schlechte Komponisten lustig, indem er die Wechseldominante zu früh einsetzen läßt. Den gleichen „Scherz“ (allerdings ohne Polemik) leistet sich Beethoven im Scherzo dieser Sonate: auch hier tritt die Wechseldominante mit „d“ wahrhaft zu früh ein, nämlich schon im ersten Takt! So glaubt man, trotz des As-Dur-Anfanges nach den ersten vier Takten in einem Es-Dur-Stück zu sein. Nach einem in Wiener Musikkreisen früher oft gepflegten Spiel „*Wie könnte es anders weitergehen?*“ ließe sich ohne weiteres eine Fortsetzung in Es-Dur denken. Doch schon in den nächsten vier Takten stellt Beethoven den „Irrtum“ richtig, indem er durch die Sequenzierung dieses Modells von der Subdominante aufsteigend sicher

in der As-Dur-Tonika landet. Daß aber „dasselbe“ nicht immer „das Gleiche“ bedeutet, hat Beethoven nur wenig später im 2. Satz der cis-Moll-Sonate op. 27/2 gezeigt, wo dieselbe Harmoniefolge einen ganz anderen poetischen Effekt erzeugt: das „Nicht-gleich-die-richtige-Tonika-Finden-Können“ wirkt dort nach dem tragischen ersten cis-Moll-Satz wie eine rührende Geste der Schüchternheit, der Unsicherheit. Natürlich wird ein musikalisch-poetischer Inhalt nicht von der Harmonie allein, sondern erst von deren Zusammenwirken mit Melodie, Rhythmus und Dynamik bestimmt. Hier wird der Charakter durch das kecke, aufstrebende Anfangsmotiv und den straffen Rhythmus bewirkt.

Der Hauptteil des Scherzos ist dreiteilig. Köstlich, wie es am Schluß des zweiten Teiles, einer Art Durchführung, zu einer typisch Beethoven'schen Verdünnung der musikalischen Materie kommt – Vorahnung der gleichartigen Stelle im Scherzo der 7. Symphonie – und wie die Energie in der Reprise durch die Synkopierung und die Gegenstimme der Achtelbewegung noch verstärkt wird.

Im schwärmerisch-romantischen Trio wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Textfrage aufgeworfen: „Kenner“ meinten, daß der Baß im 6. Takt des zweiten Teils As statt F lauten und so die „Austerzung“ der Oberstimme konsequent durchführen sollte. Das ist natürlich absurd – nicht nur, weil Beethovens Handschrift das Gegenteil aussagt. Gerade die Unterbrechung der Terzenbewegung, noch dazu mit einer metrischen Synkope ist eine geniale Feinheit! Durch das Liegenbleiben des Basses über zwei Takte wird vom Hörer auch eine latente Verbindung der Oberstimme der beiden Takte zu einem einzigen alterierten Akkord vollzogen.

Der Schwerpunkt dieser Sonate ist wohl der Trauermarsch. Der Ausdruck dumpfer verhaltener Trauer – „*dunkle Tücher über die Trommeln geschlagen*“ (Edwin Fischer) – weicht nur an einigen Stellen den Ausbrüchen des wilden, verzweifelten Schmerzes. Das Trio As-Dur, fortissimo strahlend, verkündet die Apotheose des Helden: sein Werk wird weiterleben! Am erschütterndsten aber ist die Coda mit ihren zwielichtigen Dissonanzen und dem dumpfen Paukenrhythmus. Diesen Trauermarsch an dem doch noch bedeutenderen, tieferen der *Eroica-Symphonie* zu messen wäre unfair. Hier ein „echter“, knapper dreiteiliger Trauermarsch, den man sich wirklich bei einem Begräbnis gespielt vorstellen könnte, dort eine große symphonische „Lamentatio“, die alle Stadien von Schmerz und Trost bis zum völligen Zusammenbruch durchlebt. Aber auch in den Klaviersonaten gibt es ähnlich umfassende Darstellungen des tiefsten Schmerzerlebnisses: im Largo von op. 10, 3, im Adagio der *Hammerklavier-Sonate* hat Beethoven Klaviersätze geschaffen, die den höchsten Schmerz in eine vollendete Form sublimieren und den Vergleich mit keiner Symphonie zu scheuen haben.

Ein scheinbar einfaches, simples Rondo, in manchen Kommentaren als etüdenhaft im Cramer’schen Sinn bezeichnet, beschließt die Sonate. Aber trotz äußerer Anklänge an Cramer (der übrigens durchaus poetische Musik schrieb) und auch an das Finale der Sonate op. 54 ist dieser Satz – abgesehen von seiner erstaunlichen technischen Schwierigkeit – alles andere als eine Etüde. Es ist nach dem Trauermarsch ein naturhafter, poetischer Abgesang, dessen Stimmung einer Stelle aus Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre gleicht: „*Kinder! Kehret ins Leben*

zurück! Eine Träne trockne die frische Luft... Entfliehet der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Los der Lebendigen.“ Schon darin, daß die Perioden aus drei und drei und nicht wie sonst üblich aus zwei und zwei Takten zusammengesetzt sind, wird das Fließende, Naturhafte in diesem Satz zum Ausdruck gebracht. Die im zartesten pianissimo verklingende Coda bringt eine versteckte Reminiszenz an den Trauermarsch: in beiden Fällen ein Orgelpunkt, in beiden Fällen Moll-Dur-Harmonien – hier das fes – besonders fein aber die enharmonische Umdeutung der gleichen Dissonanznote, im Trauermarsch bes, hier ein a, das sich einer anderen enharmonischen Funktion entsprechend „freundlicher“ aufwärts in das b auflöst.

Ludwig van Beethoven Sonata quasi una fantasia op. 27 Nr. 1 Es-Dur

*Der Fürstin Josephine v. Liechtenstein gewidmet
Komponiert 1800-1801*

Andante - Allegro, Allegro molto e vivace, Adagio con espressione, Allegro vivace

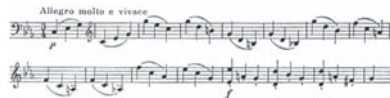
Das Kindhaft-Natürliche ist ein Geschenk, das die Götter der klassischen Musik in die Wiege gelegt haben. Selten in der Geistesgeschichte sind musikalische und philosophische Tendenzen (Rousseaus Zurück zur Natur) einander so nahe gekommen wie in der Wiener Klassik, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein anderer lebenswerter Zug im Schaffen der Klassiker ist ihr Streben nach Volkstümlichkeit. Mozart freute sich darüber, daß

man in Prag Melodien aus dem Figaro auf der Straße sang und pfliff, und Haydn wird wohl ähnliches mit seiner Schöpfung oder mit dem Andante aus der Symphonie mit dem Paukenschlag erlebt haben.

Für Beethoven war das leicht Faßliche, Kindlich-Volkstümliche schon nicht mehr so selbstverständlich, war er doch im Sinne Schillers eher ein „sentimentalischer“ als ein naiver Künstler. Aber auch ihm gelang immer wieder der Durchbruch zum echt Volkstümlichen. Das innige, liedhafte Thema des ersten Satzes dieser Sonate gehört wohl zum Einfachsten, das er je geschaffen hat und ähnlich wie bei Haydn und Mozart liegt in dieser Kindhaftigkeit nichts Kindisches. Ganz im Gegenteil: gerade die Struktur dieses Satzes ist durchaus feinnervig und vergeistigt, das Werk eines reifen, erwachsenen Meisters. Man beachte nur etwa die Verfremdung des C-Dur-Klanges beim Einsatz der dritten Verszeile des Liedes: hier ist das C-Dur nur Nebendominante zur zweiten Stufe von Es-Dur, bereitet aber durch diesen Klang den mediantischen Einsatz des Allegro-Mittelteiles im echten C-Dur vor, der ohne Überleitung phantasieartig einsetzt. In dieser Phantasie-Sonate folgen alle Sätze ohne Unterbrechung aufeinander. Ähnlich wie in der Sonate op. 26 ist das Band zwischen den einzelnen Sätzen mehr psychologisch als formal.

Der zweite Satz ist ein düsteres c-Moll-Scherzo mit starker Herausarbeitung der Antithese legato – elegisch und staccato – energisch. Im synkopierten da Capo werden die beiden Gegensätze dann vereinigt: links staccato, rechts legato. Die in der Notierung der klassischen Musik gewöhnlich nicht angegebene Gruppierung der Takte zu größeren Einheiten könnte in einem so gleichmäßig beweg-

ten Satz Anlaß zu Mißdeutungen geben. Vom Harmonischen und Rhythmischen her gesehen kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß der erste Takt als Auftakt einer viertaktigen Periode zu betrachten ist, die in zweitaktige Motivgruppen unterteilt ist:



Der Satz ist übrigens durchaus nicht „melodiearm“ wie manchmal behauptet wird: vom 3. Takt angefangen, bilden die Anfangsnoten der rechten Hand deutlich eine aus Tonwiederholungen und Seufzermotiven gegliederte absteigende klagende Melodie. Der Satz schließt mit einer Klangkaskade, einem fortissimo Sturzbach in C-Dur, das aber hier nicht als ein Durchbruch zum Dur-Bereich (wie etwa in der 5. Symphonie) zu verstehen ist, sondern eher als eine majestätische „Tierce de Picardie“ analog zu Bach'schen Orgelschlüssen.

Der dritte Satz, ein ernstes As-Dur-Adagio in der vollgriffigen Schreibweise eines Klavierkonzert-Satzes, wird von Beethoven durch eine Überleitung mit dem Schlußbrondo verknüpft. Man merkt kaum, daß der Satz auch ohne diese Fortsetzung eine in sich geschlossene Einheit bilden würde – so selbstverständlich organisch wächst die überleitende Kadenz aus der Schlußwendung heraus. Das Finale ist der gewichtigste Satz dieser Sonate. Es ist ein Sonatenrondo in Es-Dur mit einem

Seitenthema, einer Schlußgruppe und einer ausgedehnten kontrapunktischen Durchführung der beiden Hauptthemen. Der einzige Unterschied zu einem Sonatensatz besteht in der Wiederkehr des Rondothemas vor dem Einsatz der Durchführung (und im periodischen Aufbau dieses Themas selbst): der viertaktige Vordersatz endet mit Halbschluß, der viertaktige Nachsatz mit Ganzschluß wie in einem einfachen Liedsatz. In der Themenbildung, in der Rhythmik, im formalen Aufbau und im vorherrschenden fröhlichen Charakter zeigt dieser Satz viele Ähnlichkeiten mit dem Schlußrondo der in der gleichen Tonart stehenden Violin-Klavier-Sonate op. 12, 3; die Gestaltung ist hier aber noch feiner: gleich der erste Themeneinsatz ist kontrapunktisch gestaltet und erweckt Erwartungen, die nicht enttäuscht werden.

In der Durchführung kommt es zu lebhaftem Spiel im doppelten Kontrapunkt, bei dem die Sechzehntel-Bewegung bald über, bald unter dem Hauptmotiv einherläuft. Vorher aber, bei der Überleitung zum Seitensatz, legt das Thema allen kontrapunktischen Schmuck ab und gebärdet sich volkstümlich, tanzartig, indem es keck durch alle Register springt. Die Stelle ist typisch für Beethovens „orchestralen“ Klaviersatz, es fällt nicht schwer, ein Wechselspiel zwischen Streicher- und Bläsergruppen herauszuhören.

Das zarte, flatternde Seitenthema zeichnet sich durch seinen Modulationsreichtum aus: es moduliert von B-Dur überraschend nach As-Dur und von da chromatisch absteigend wieder zurück. Die Freude über diese Rückkehr nach B-Dur ist groß: man merkt sie dem Schlußsatz förmlich an!



In der Reprise wird dieser Schlußsatz, der dort natürlich in Es-Dur steht, weiter ausgesponnen und pompös zur Dominantharmonie gesteigert. Nach der lang angehaltenen Fermate auf dem Dominantseptakkord mag der uneingeweihte Hörer mit Recht eine virtuose Coda erwarten, etwa wie am Schluß der Sonate op. 28. Die virtuose presto-Coda kommt auch – wohlgemerkt –; aber vorher kommt es noch zu einer phantasieartige Besinnung, zu einem Rückblick auf das *Adagio*.

Gerade solche musikalische Überraschungen zeigen das Problematische der Einführung, der Vorbereitung auf ein Kunstwerk: Der Einführende ist oft in der Situation eines Kindes, das seinen Eltern zuerst mitteilt, daß es eine Überraschung für sie habe und vor lauter Begeisterung ihnen auch gleich den Inhalt der Überraschung bekanntgibt. Kluge Eltern werden es aber trotzdem noch fertigbringen, überrascht zu sein und das gleiche erhoffen wir von unseren Zuhörern!

Ludwig van Beethoven

Sonata quasi una fantasia

op. 27 Nr. 2 cis-Moll

(Mondschein-Sonate)

Der Gräfin Giuletta Guicciardi gewidmet
Komponiert 1801

Adagio sostenuto, Allegretto, Presto agitato

Ob Rellstabs poetischer Vergleich mit einer Mondnacht am Vierwaldstätter See seine Berechtigung hat oder nicht – es ist mir nie gelungen, eine innere Beziehung des Adagios zum Mondschein an einem See nachzufühlen. Sicherlich ist zwar der erste Satz ein Nachtstück, doch wird die Dunkelheit dieser Nacht durch keinen milden, sanften Mondschein erhellt! Schwer und düster ist dieses Stück und von einer Schwermut, die – wenn schon ein Bild heraufbeschworen werden soll – eher an eine Trauermusik denken läßt. Aber genügt es nicht, die Melancholie als solche mitzuempfinden, die doch ein Grundzug von Beethovens Natur war? Beethoven verlangt selbst, daß der erste Satz ganz verhalten (*sempre pianissimo*), äußerst zart (*delicatissimamente*) und durchwegs mit Pedal (*senza sordini*, d. h. ohne Dämpfer) gespielt werden muß. So wichtig ist diese Pedalvorschrift, daß sie am Beginn gleich zwei Mal steht: es ist ja auch das erste Mal in einer Klaviersonate, daß Beethoven dieses dem Klavier ureigene Register auf längere Strecken obligat vorschrieb.

Der zweite Satz ist im Charakter eines Menuetts, aber wohl deshalb nicht von Beethoven als Menuett

überschrieben, weil seine Verhaltenheit und Zartheit sonst vielleicht als Fröhlichkeit mißverstanden werden könnte. Nur im Trio ergibt sich ganz kurz so etwas wie echte Lustigkeit und ein Aufstampfen der Synkopen. Aber schon der zweite Teil des Trios mit seinem geheimnisvollen *pianissimo* und seiner Chromatik widerruft förmlich diesen Eindruck, kaum daß er klangliche Realität geworden ist.

Nach dem sanften Hoffnungsschimmer des Allegretto dann ein leidenschaftliches Presto agitato, Bild eines Gewittersturmes – die *sforzati* sind wie aufzuckende Blitze – Bild vor allem aber vom Sturm in Beethovens Herzen. Es ist ein Sonatensatz, dem die in Moll-Sonatensätzen sonst übliche Aufhellung durch ein Dur-Seitenthema fehlt, denn hier stehen Seiten- und Schlußthema nicht in parallelen Dur-Tonart, sondern in der dominanten Moll-Tonart cis-Moll. Dur-Harmonien werden in dem ganzen Satz überhaupt nur „en passant“ berührt und sind fast immer neapolitanische Sextakkorde oder Dominantseptakkorde. Es spricht Verzweiflung aus diesem Satz. Vielleicht wollte Beethoven durch seine Widmung an die Gräfin Guicciardi zum Ausdruck bringen, wie sehr ihn ihre Ablehnung seiner Liebe erschüttert hatte.

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven

Piano Sonatas, Op. 22, Op. 26, Op. 27

The **Sonata in B-flat Major, Opus 22**, one of Beethoven's most developed, but one of the simplest, most relaxed and least problematical sonatas, was sketched in 1799 and finished around the middle of the following year after a very long period of gestation whose result is seen in its careful elaboration. It was not published until 1802, with a dedication to the Count von Browne, who had already received the dedication of the String Trios, Op. 9. It is easy to underestimate a work like this, which is limpid and serene, deprived of drama and passion, for it abounds in richness of invention with a radiant Classicism. It is with this work that many analysts have set the boundaries of Beethoven's "first period," placing the work alongside the First Symphony, which carries the preceding opus number.

The opening *Allegro con brio* is a spacious regular sonata form movement with a clear structure despite the abundance of its material, whose development only uses the first and final motives. With a striking and triumphant symphonic character, this movement is almost entirely permeated by the agile flow of its semi-quavers. After two presentations of the little basic motive, the first theme springs up over two rising octaves with a splendid pride. With a very Classical form, this theme gives way to a bridge passage stubbornly asserting the key of C major, by which we reach a second, melodic, theme in F major, still presented over a background of semiquavers; but there is then a third idea, a kind of virile peen

of victory in thirds and dotted rhythms, repeated in cross rhythm between the two hands. An extended concluding passage ends with a rising and falling scale of F major in octaves, recalling the peen in thirds in its rhythm and character. A very brief allusion to the opening motive closes the exposition. The development is entirely based on the alternation of this motif and of the powerful octaves. It remains faithful to the overall simple and ample lines, even when during its second half, veiled in shadow, the octave motive becomes legato and melodic and is sounded in the lowest register of the keyboard and descends to the bottom F over the monotonous and mysterious background of semiquavers in the right hand. With the exception of the usual transposition, the recapitulation is entirely regular and is not followed by any coda.

Romantic commentators have vied with each other to praise the rich melodic efflorescence of the vast *Adagio con molto espressione* in E-flat major, with its Italianate vocalisation occurring within the 9/8 measure of a slow cradle song. The form is still that of the sonata, but one that is unified in its expression, with its two subjects being complementary rather than contrasting. This movement expresses a profound euphoria and a peaceful happiness, while the gentle pulsation of quavers cements its unity. A few chromatic harmonies cast a passing shadow over the second of the two subjects, which rivals the first in its broad, melodic span. The development begins in the dominant of C minor and then passes through the circle of fifths with dominant seventh chords, but without any great rise in dramatic tension. Concentrating only on the first theme, this takes us to A-flat minor. The recapitulation is regular but

embellished by new coloraturas, with the second subject passing to E-flat minor before returning to the main key. The conclusion is quite simple and there is no coda.

The friendly and easy going *Menuetto* adopts the manner of a real minuet of earlier times, with a short burst of gruff humour at the beginning of the second phrase, which does not really disturb its placid uneventful progress. The trio in the relative key of G minor follows on quite naturally, resuming the semiquavers of the little link motive from the Minuet in the left hand. Their continuous flow is then contrasted with the syncopated chords of the right hand. But there is still nothing disturbing about this!

The very long concluding *Rondo: Allegretto* is, if anything, of an even more relaxed character: this is really Beethoven on holiday and one would really have to be very grumpy or pedantic not to join in the fun. The constantly changing presentations of the very Classical and Mozartian refrain theme continue to hold our interest. The movement is in fact a sonata rondo, with two themes, although the second is also presented in the main key. If it only seems to be passing when it first appears, the second time it provides the material for a sizeable development in the keys of B-flat minor and F minor, whose second half even offers a real contrapuntal conflict without however seeming at all tragic. The recapitulation of the first subject presents it first in the left hand, and then enlivens it with broken octaves in the right. After the strict reprise of the second subject, it reappears once again enriched with melodic ornaments in demi-semiquaver groups. The coda recalls the second subject before the first ends the piece in a very simple manner.

The four sonatas of 1801 – Opp. 26, 27 and 28 – were transitional works and, at least in the case of the first three, experimental works. With Op. 26 Beethoven seeks new expressive possibilities and in the first of the two Sonatas *quasi una fantasia*, Op. 27, he even achieves a freedom that is not found again until the works written at the end of his life.

The **Sonata in A-flat Major, Opus 26**, is one of the most perfect in its accomplished equilibrium between content and form, one of the most lucid and one of the most straightforward. It is daring in its total renunciation of sonata form, which figures in none of the four movements. On the other hand the middle movements are both related to the form of scherzo and trio. The work dates from an extraordinarily productive period in Beethoven's life: although the shadows of sadness, solitude and deafness were increasing, material success was temporarily ensured for the composer by Prince Carl von Lichnowsky's annual allowance to him of 600 florins. The dedication of Opus 26 thus represents a gesture of gratitude as well as friendship. The scherzo was not originally planned as part of the sonata and required much research. But it was the funeral march that contributed most to the popularity of this sonata, one of the three that were frequently played in Paris from 1828. Beethoven orchestrated this march to be included as parts of his incidental music to Duncker's play *Leonora Prohaska*.

Beethoven broke with tradition by beginning with a theme and variations. This had been done before in the case of Mozart's Sonata in A Major, K. 331, and again in a chamber work by Haydn. This *Andante con Variazioni* is based on a delightfully lyrical theme similar to Schubert, in A A' B A form,

with only the third of the four phrases offering any element of contrast. The first variation preserves its mood, while the second is more animated in its expression. Sombre and bare with its continuous syncopation, the third variation casts a shadow over the music, apparently presaging the funeral march. But the melodic and idyllic fourth variation restores the light, momentarily assuming the impish character of a scherzo. The last variation is the most varied in colours.

The *Scherzo: Allegro molto* no longer has anything in common with the old minuet, and while its first phrase leaps about in carefree fashion, the second engages in some disquieting chromatic and modulating progressions in a gruff vein. The very calm *Trio* owes its warm and radiant colour to its key of D-flat major.

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe (Maestoso Andante). Who was this hero? Lord Nelson, whose death was falsely rumoured after the Battle of Aboukir? Louis Ferdinand, Prince of Prussia? It matters little. As in the funeral march of the Eroica Symphony, for which this constitutes a kind of sketch, Beethoven goes far beyond the level of current events or anecdotes. This is neither a lament, nor a prayer, but a cortege with solemn formality and intentional austerity from which the Elysian visions of its sublime symphonic descent are totally lacking. In its glacial bareness it sounds like an orchestral arrangement.

Unlike the symphony, the sonata does not end with an apotheosis, but with a final *Allegro*, full of misty and shadowy colours, whose mystery was penetrated by Edwin Fischer when he wrote: "... after the funeral, a mantle of rain envelopes the cold

tomb with its gentle consolation in the grey colours of twilight; the scene is now devoid of men, and nature has the last word." It is a short rondo with alternating phrases of three and two bars, unified by legato semiquavers.

Although different in expression, the sonatas of Op. 27 are similar in the freedom of their formal design, which had no precedent in Beethoven's earlier works and no equivalent before the end of his life. This freedom corresponds to an absence of conformity, justifying the subtitle *quasi una Fantasia* given to these sonatas, especially when we recall the German meaning of *phantasieren* – to improvise.

The **Sonata in E-flat Major, Opus 27, No. 1**, dedicated to the Princess of Liechtenstein, is one of the composer's most unusual and enigmatic works, with a capricious and whimsical form. Played without any breaks, it begins with an *Andante* – an introduction which reveals nothing and could lead on to almost anything – in a peaceful, placid and processional vein, interrupted with a striking passage in C major that springs out *Allegro*.

Mystery persists in the *Allegro molto vivace*. This is a scherzo, a veiled and shadowy dance that takes place just above the ground. The trio is whimsical in another way, with its rather disquieting mischievous leaps.

With the *Andante con espressione*, the shadows are dispelled. The work, which hitherto had been vacant and uninhabited, now vibrates with the warmth of a human presence, represented with a wonderful cantilena, similar to the Largo of the Piano Concerto No. 3. Despite its brevity – which looks forward to the equivalent movement in the Sonata, Op. 101 – it shows a ternary structure followed by a

cascading figure which leads straight into the finale.

This is an *Allegro vivace*, in a sonata form of vast proportions, a wonderful piece worthy of Beethoven at his best and for which the rest of the work serves only as a preparation. It is like a sudden dawning, which the warmth of the Adagio has made possible after the wintry mists of the two first movements. It begins low on the keyboard in the manner of a fugal exposition, but this departure is only illusory. The theme continues with a purely homophonic sequel, with the spiciest rhythmic verve and resonance. The development begins like a faithful recapitulation of the opening, but the theme's fugal propensities, which had been held back for a long time, are given free range in a very fine and vigorous contrapuntal elaboration. A harmonic episode of fine luminosity precedes the recapitulation, which is regular, but which ends with a pedal point. Then the reprise of the entire Adagio theme occurs, sounding even more attractive if that is possible, because of the Mozartian ornamentation. And the music plunges decisively into a mood of untroubled joy, with a Presto freely derived from the main theme of this finale.

No sonata has had as much written about it – most of it very bad – as the **Sonata in C-sharp minor, Opus 27, No. 2**. Its continuing success even annoyed the composer. However, at that stage it did not have its nickname – *Moonlight Sonata* – which was due to the romantic imagination of Rellstab, who compared the first movement to a small boat making a moonlight visit to the wild banks of the lake of the Four Cantons which Beethoven never knew. We should also reject as insignificant the dedication to the beautiful and frivolous Countess

Julie Guiccardi, who was then only 16 or 17 years old. While it is true that Beethoven was possessed with a violent passion for his young pupil whose coquettishness was alarmed by the vehemence of this feeling, the Sonata in C-sharp minor was not originally written for her.

The opening *Adagio sostenuto* is in no way a declaration of love or a romantic nocturne, but a noble and solemn funeral lament. Moreover, we actually have an autograph by Beethoven which reproduces a few bars of Mozart's Don Giovanni, from just after the death of the Commendatore; in this we see note for note the beginning of this sonata.

The work's three movements, of very different proportions, make up a whole of rare equilibrium despite the subtitle *quasi una fantasia*, which alone justifies the absence of a traditional first movement. It is this unity of inspiration which ensures for the outset the success of the work.

The *Adagio sostenuto* owes its powerful mood to its choice of key, its tessitura, its harmony, and finally to its rhythmic continuity which makes the movement, cast in simple Lied form, music that flows on without a break. Over a left-hand bass which sounds a death knell, descending in step from the tonic to the dominant in the manner of an old chaconne, the right hand weaves regular arpeggios in triplet quavers. This softly resonant body of sound is from the fifth bar joined by an upper part, which separately articulates its peaceful G-sharps over a rhythm whose anacrusis clearly reveals its funereal character.

The very brief *Allegretto* in D-flat major is a graceful scherzo that Liszt described in striking fashion as: "a flower between two chasms." With

its little, entirely syncopated trio it quickly passes....

In the vast *Presto agitato* in sonata form, one of the wildest and most impetuous pieces that Beethoven ever wrote, the tempest of the soul is unleashed. Edwin Fischer saw in its feverish tumult a paraphrase of Goethe's *Rastlose Liebe*: "... through the snow, the rain and the wind...." But this genial movement also perfectly expresses the male revolt, the horror of resignation, and we can see in it the outcome of the sonata's psychological conflict.

Harry Halbreich
(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven

Sonates pour piano op. 22, op. 26, op. 27

La **sonate en si bémol majeur, opus 22**, une des plus développées de Beethoven, mais une des plus simples, des plus détendues et des moins problématiques, fut esquissée en 1799 et terminée vers le milieu de l'année suivante, à l'issue d'une gestation fort longue, dont le fruit se révèle d'une élaboration soignée. Elle ne fut publiée qu'en 1802, avec une dédicace au comte de Browne, qui avait déjà reçu l'hommage des Trios à cordes, opus 9. Il est aisé de sous-estimer une œuvre comme celle-ci, limpide et sereine, dépourvue de drame et de passion, et pourtant elle regorge de richesse d'invention en son rayonnant classicisme. C'est ici que maints exégètes posent les bornes de la "première manière" beethovenienne, mettant l'œuvre en parallèle avec la Première Symphonie, qui porte

le numéro d'opus précédent.

L'*Allegro con brio* initial est une spacieuse forme-sonate très régulière et claire de structure, malgré l'abondance de son matériau, dont le développement n'utilise d'ailleurs que le premier et le dernier élément. D'un caractère symphonique éclatant et victorieux, ce morceau est presque entièrement parcouru par le flux agile de ses doubles croches. Après deux amorces sur le petit motif fondamental, le premier thème jaillit en deux octaves ascendantes avec une fierté splendide. De coupe très classique, il cède la place à un pont affirmant inopinément le ton d'ut majeur, par lequel nous atteignons le second thème, mélodique, en fa majeur, toujours sur le fond bruisant des doubles croches. Mais il y a une troisième idée, sorte de mâle péan de victoire en tierces et en rythmes pointés, repris en contretemps entre les deux mains. Une importante période conclusive aboutit à un unisson martial montant et descendant la gamme de fa, rappelant par son rythme et son caractère le péan en tierces. Une très brève allusion au motif du début clôt l'exposition. Le développement repose entièrement sur l'alternance de ce motif et du puissant unisson. Il demeure fidèle aux grandes lignes simples et amples, même lorsque durant sa seconde moitié voilée d'ombres le motif d'unisson, devenu lié et mélodique, chante dans l'extrême-grave du clavier, jusqu'au contre-fa, sur le fond monotone et mystérieux de doubles croches de la main droite. A l'exception des transpositions d'usage, la réexposition est tout à fait régulière, et aucune coda ne lui succède.

Les exégètes romantiques ont vanté à l'envi la riche efflorescence mélodique du vaste *Adagio con molt'espansione* en mi bémol majeur, dont

les vocalises presque italiennes s'inscrivent dans la lente berceuse d'une mesure à 9/8. La forme est encore celle de la sonate, mais très unifiée dans l'expression, les deux thèmes étant complémentaires plutôt que contrastants. Ce morceau exprime une profonde euphorie, un bonheur paisible, et la douce pulsation des croches en ciment l'unité. À peine quelques harmonies altérées troublent-elles tout passagèrement le second des deux thèmes, rivalisant d'ampleur et de souffle mélodique. Le développement débute sur la dominante d'un mineur et parcourt ensuite le cycle des dominantes mineures, mais sans grande montée de tension dramatique. Élaborant uniquement le premier thème, il nous entraîne jusqu'en la bémol mineur.

Régulière, mais embellie de nouvelles coloratures, la reprise fait passer la seconde idée en mi bémol mineur avant de retrouver le ton principal. Ici encore, la conclusion est toute simple, il n'y a pas de coda.

Le *Menuetto*, flâneur et bonhomme, adopte l'allure d'un vrai Menuet du temps jadis, dont un bref accès d'humeur bourru au début de la seconde phrase ne parvient nullement à rompre la placidité sans histoires. Le trio, au ton relatif sol mineur, s'enchaîne tout naturellement en reprenant à la main gauche les doubles croches du petit motif-charnière du Menuet. Leur flux continu s'oppose dès lors aux accords syncopeés de la main droite. Rien de bien méchant ici non plus !...

Le très long *Rondo* conclusif (*Allegretto*) est d'un caractère si possible plus détendu encore : c'est vraiment du Beethoven en vacances, et il faudrait être bien grincheux ou pédant pour n'y point participer. Les présentations sans cesse

renouvelées du très classique et mozartien thème de refrain assurent le constant intérêt. Il s'agit en fait d'un rondo-sonate, de sorte qu'il n'y a que deux thèmes, mais le second est exposé au ton principal. S'il ne fait que passer lors de sa première apparition, il fournit, la seconde fois, la matière d'un important développement dans les tons de si bémol mineur et fa mineur, dont la seconde moitié offre même un véritable conflit contrapuntique, sans cependant rien de tragique. La réexposition du premier thème le fait passer d'abord à la main gauche, puis l'anime en octaves brisées de la droite. Après le retour fidèle du second élément, il reparait une fois encore enrichi d'ornements mélodiques en triolets de doubles croches. La coda rappelle le second thème, puis le premier conclut en toute simplicité.

Les quatre sonates de 1801 – opus 26, 27 et 28 – sont des œuvres de transition et, du moins en ce qui concerne les trois premières, d'expérimentation. Dès l'opus 26, Beethoven recherche des possibilités d'expression nouvelles et dans la première des deux sonates-fantaisies, il atteindra même à une liberté sans répondant avant les œuvres de la fin de sa vie.

La **sonate en la bémol majeur, opus 26**, est l'une des plus parfaites en son équilibre accompli entre le contenu et la forme, l'une des plus claires et des plus évidentes. L'audace consiste à renoncer totalement à la forme-sonate, qui n'apparaît dans aucun des quatre morceaux. Par contre les mouvements médians se rattachent tous deux à la forme du *scherzo* avec *trio*. L'œuvre date d'une période extraordinairement féconde de la vie de Beethoven : si les ombres de la tristesse, de la solitude et de la surdité s'épaississent, le succès

matériel demeure provisoirement fidèle au compositeur, auquel le prince Charles de Lichnowsky alloue alors une rente annuelle de 600 florins. La dédicace de l'opus 26 constitue ainsi un geste de reconnaissance autant que d'amitié. A l'origine le scherzo ne faisait pas partie du plan de la sonate et il nécessita de longues recherches. Mais c'est la marche funèbre qui contribua le plus puissamment à la popularité de cette sonate, l'une des trois que l'on jouait couramment à Paris dès 1828. Beethoven orchestra cette marche pour l'inclure dans sa musique de scène pour le drame de Duncker *Leonora Prohaska*.

Beethoven rompt avec la tradition en commençant par un thème varié. Le cas n'est pas sans précédent et il suffit de rappeler la sonate K 331 en la majeur, de Mozart, ou encore telle page de musique de chambre de Haydn. Cet *Andante con Variazioni*, s'édifie sur un thème d'un délicieux lyrisme, proche de Schubert, de coupe AA'BA, seule la troisième de ses quatre périodes apportant un élément de contraste. La première variation en préserve l'atmosphère, tandis que la seconde est d'une expression plus animée. Sombre et dépouillée, toute en syncopes, la troisième jette une ombre sur la musique, semblant pressentir la marche funèbre. Mais la mélodique et idyllique quatrième restaure vite la lumière, revêtant par moments l'aspect facétieux d'un scherzo. La dernière est la plus diverse de couleur.

Le *Scherzo (Allegro molto)* n'a plus rien de commun avec l'ancien menuet, et si sa première phrase sautille avec insouciance, la seconde s'engage en d'enquêtantes progressions chromatiques et modulantes d'allure bourru. Le très calme trio

doit à sa tonalité de ré bémol majeur ses teintes chaudes et rayonnantes.

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe (Maestoso Andante). Quel est ce héros? Lord Nelson, dont la nouvelle de la mort s'était faussement propagée à l'issue de la bataille d'Aboukir? Le prince de Prusse Louis-Ferdinand? Peu importe. Comme dans la marche funèbre de la *Symphonie Héroïque*, dont celle-ci constitue une sorte d'ébauche, Beethoven dépasse sans peine le niveau de l'actualité anecdotique. Ce n'est ni une lamentation, ni une prière, mais un cortège d'une solennelle froideur et d'une austérité voulue, à laquelle les visions élyséennes de sa sublime descendante symphonique font totalement défaut. En son dépouillement glacial, elle sonne par instants comme quelque réduction d'orchestre.

Contrairement à la Symphonie, la sonate n'aboutit pas à une apothéose, mais à un *Allegro* final tout en demi-teintes vespérales et brumeuses dont Edwin Fischer a bien cerné le mystère: "Après les funérailles, un manteau de pluie enveloppe de sa douce consolation la tombe fraîche. Dans la grisaille du crépuscule, la scène est à présent vide d'hommes, et la nature conserve le dernier mot". C'est un bref rondo alternant des périodes de trois et deux mesures, qu'unifient les doubles croches liées.

Si différentes d'expression, les deux sonates opus 27 ont en commun une extrême liberté du plan formel, sans précédent dans la production beethovenienne, et sans équivalent avant la fin de sa vie. A cette liberté correspond une absence de conformisme en matière d'expression poétique, justifiant le sous-titre *quasi una Fantasia* que

Beethoven a attaché à ces sonates, surtout si l'on se souvient du sens spécifiquement allemand de *phantasieren* : improviser.

Dédiée à la princesse de Liechtenstein, la **sonate en mi bémol majeur, opus 27 Nr. 1**, est l'une des plus singulières et énigmatiques du compositeur, d'une coupe plus capricieuse et fantaisiste que sa célèbre voisine. Se jouant sans aucune césure, elle débute par un *Andante* – exorde qui ne révèle rien et peut introduire à peu près n'importe quoi – d'allure paisible, placide et processionnelle, entrecoupé d'un passage éclatant en ut majeur et d'un jaillissant *Allegro*. Le mystère persiste dans l'*Allegro molto vivace*. C'est un scherzo, danse d'ombres voilées se déroulant à fleur de terre. Le trio est fantasmagorique d'une autre manière, avec ses bonds facétieux un peu inquiétants.

Avec l'*Andante con espressione*, les ténèbres s'éclairent. L'œuvre, presque-là absente et inhabitée, vibre à présent d'une chaleureuse présence humaine, traduite par une admirable cantilène, proche du Largo du Troisième Concerto pour piano. Malgré sa brièveté – on songe au mouvement équivalent de l'opus 101 – il révèle une forme ternaire suivie d'un grand trait auquel s'enchaîne le *finale*.

C'est un *Allegro vivace*, forme-sonate de vastes dimensions, merveilleux morceau digne du plus grand Beethoven, et auquel tout le reste ne servait que de préparation. C'est une éclosion soudaine, que la chaleur de l'adagio a rendu possible après les frimas et les brumes des deux premiers morceaux. Il débute dans le grave à la manière d'une exposition de fugue, mais ce départ n'est qu'une illusion. Le thème se poursuit en un conséquent purement homophone, de la verve rythmique et sonore la plus savoureuse.

Le développement commence comme une fidèle réexposition du début, mais les penchants fugués du thème, longtemps refrénés, se donnent libre cours en une très belle et vigoureuse élaboration contrapuntique. Un épisode harmonique d'une fine luminosité précède la réexposition, régulière, mais aboutissant à un point d'orgue. C'est alors la reprise du thème entier de l'*adagio*, encore plus adorable s'il est possible, grâce à des ornements mozartiens. Puis la musique plonge avec décision dans la joie sans nuages du *Presto* librement dérivé du thème principal de ce *finale*.

Aucune sonate n'a suscité autant de littérature, généralement fort mauvaise, que la **sonate en ut dièse mineur, opus 27 Nr. 2**. Son succès persistant agaçait déjà le compositeur. Pourtant elle ne portait pas encore son surnom – *Sonate au clair de lune* – dû à l'imagination romantique de Rellstab, qui comparait le premier mouvement à une barque visitant par clair de lune les rives sauvages du lac des Quatre-Cantons que Beethoven ne connut jamais. Il faut également réduire à néant la légende attachée à la dédicataire, la belle et frivole comtesse Giulietta Guicciardi, alors âgée de seize ou dix-sept ans. S'il est hors de doute que Beethoven nourrissait une passion violente pour sa jeune élève, dont la coquetterie fut effarouchée par la véhémence de ce sentiment, la sonate en ut dièse ne lui était pas destinée à l'origine.

L'*Adagio sostenuto* initial n'est nullement une déclaration d'amour ou un nocturne romantique, mais une noble et solennelle déploration funèbre. Il existe d'ailleurs un autographe de Beethoven, qui reproduit quelques mesures du "*Don Giovanni*" de Mozart, juste après la mort du Commandeur. On y

reconnaît textuellement le début de notre sonate.

Les trois morceaux de l'œuvre, de dimensions bien inégales, constituent un ensemble d'un rare équilibre, nonobstant le sous-titre *quasi una Fantasia*, que justifie seule l'absence d'un premier temps traditionnel. C'est cette unité d'inspiration qui assura d'emblée la fortune de l'ouvrage.

L'*Adagio sostenuto* doit sa puissance d'atmosphère au choix de la tonalité, de la tessiture, des harmonies, enfin à la continuité rythmique faisant de ce morceau, traité en simple forme de Lied, une coulée sonore sans fissure. Sur des basses à la main gauche faisant résonner un glas, descendant par degrés de la tonique à la dominante à la manière de quelque vieille chaconne, la droite tisse ses arpegges uniformes de triplets de croches. A ce fond sonore doucement résonnant vient s'adjoindre, dès la cinquième mesure, la voix supérieure, scandant tranquillement ses sol dièse sur un rythme dont l'anacrouse révèle nettement le caractère funèbre.

Le très bref *Allegretto* en ré bémol majeur est un gracieux scherzo que Liszt a défini d'une formule saisissante: "une fleur entre deux abîme". Avec son petit trio entièrement syncopé, il ne fait que passer ... Dans le vaste *Presto agitato* en forme-sonate, un des morceaux les plus sauvages et les plus impétueux de Beethoven, la tempête de l'âme se déchaîne. Edwin Fischer voit en son tumulte févreux une paraphrase de la "*Rastlose Liebe*" de Goethe: A travers la neige, la pluie et le vent... Mais ce morceau génial exprime aussi bien la mâle révolte, l'horreur de la résignation, et on peut y voir l'aboutissement du conflit psychologique de la sonate.

Harry Halbreich

CD 5

Ludwig van Beethoven Sonate op. 31 Nr. 1 G-Dur

Komponiert 1801-1802

Allegro vivace, Adagio grazioso, Rondo: Allegretto

Das Heiligenstädter Testament vom 6. Oktober 1802 bezeugt die große Krise in Beethovens Leben. Es ist das Dokument einer tiefen Depression, verursacht durch die Erkenntnis fortschreitender Ertaubung und der damit verbundenen menschlichen Isolierung, die Beethoven nahe an den Selbstmord trieb. In dieser Seelenlage halfen Beethoven vor allem der Glaube, daß Gott ihn zu höheren Aufgaben berufen hatte und – wie er ausdrücklich bekannte – seine Tugend. Der Aspekt der Tugend wird heute bei der Kunstbetrachtung gerne etwas beiseite geschoben, und doch spielt sie im Leben jedes großen Künstlers eine bedeutende Rolle.

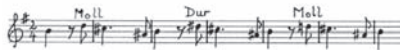
Als Beethoven neuen Lebensmut erlangt hatte, muß ihn ein unerhörtes Kraftgefühl beseelt haben. Die Fülle der Werke, die in den folgenden Jahren entstand, zeugt von dieser gewaltigen Schöpferkraft, und vielleicht erklärt sich auch daraus der heitere Grundgehalt manchen Werkes. Überhaupt war Beethovens Grundeinstellung trotz widrigster Lebensumstände durchaus optimistisch, und so kann es nicht verwundern, daß die Mehrzahl seiner Werke einen durchaus bejahenden Charakter hat. Rein äußerlich zeigt sich das an einem Überwiegen der Dur-Tonarten. Von den 32 Klaviersonaten stehen

nur 9 in Moll. Auch die heitere Sonate op. 31, 1 (im selben Jahre wie das Heiligenstädter Testament entstanden) bestätigt diese Sicht. Die Chronologie der Sonaten des op. 31 ist allerdings nicht ganz sicher. Nach den Skizzenbüchern hat Beethoven die tragische d-Moll-Sonate op. 31, 2 zuerst komponiert und dann erst die G-Dur-Sonate.

Gleich der erste Satz ist keck, ja übermütig. Der Anfang könnte den Eindruck erwecken, der ausführende Pianist sei nicht instande, die rechte und die linke Hand zugleich anzuschlagen. In Frankreich heißt die Sonate deshalb „*La boiteuse*“, die Hinkende. Erst beim Kadenzieren (T. 10-11) wird es deutlich, daß es sich um einen Scherz gehandelt hat. Wehe dem Pianisten, der diese Akkorde nicht genau zusammenspielt!

Das Seitenthema im Rhythmus eines Kontraltanzes hat volkstümlichen Charakter. Zum ersten Mal in einer Sonate ersetzte Beethoven hier die Dominante durch die Obermediante H-Dur. Die gleiche Mediantenbeziehung findet sich später in der „*Waldstein-Sonate*“, deren Hauptthema – in der Transposition des Anfangs um einen Ganzton nach unten – ebenfalls harmonische Verwandtschaft zum Beginn der G-Dur-Sonate zeigt.

Kurz vor der Komposition der Sonaten op. 31 hatte Beethoven zum Geiger Krumpholz gesagt: „*Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden. Von nun an will ich einen neuen Weg betreten.*“ Das Schweben zwischen Moll und Dur am Schluß der Exposition läßt an Schubert denken:



Der zweite Satz ist ein richtiges Kabinettstück. Er trägt die Bezeichnung *Adagio grazioso*, die meines Wissens in der Klavierliteratur einmalig ist. Es scheint in beiden Worten ein leichter Gegensatz versteckt. Der Satz ist demnach „ernst-heiter“ – ein hier zu treffendes Paradoxon – im Grundgehalt wohl mehr *grazioso*. Man denkt an Italien, an die Melodien und Harmonien einer Serenata: die pizzicato-Begleitung konnte man sich auch von einer Gitarre gespielt vorstellen. Das Ernste kommt dann mehr im Mittelteil, besonders bei dessen Schluß, zum Ausdruck (T. 58 - 61). Denselben Gedanken finden wir fast wörtlich in der Einleitung zu op. 111 wieder. Besonders schön ist dann die Aufhellung bei der Rückleitung zum *Grazioso*-Thema. Der italianisierende Schluß mit seinen Terzen und Sexten ist mit dem Schluß des *Adagios* der Salieri gewidmeten Violinsonate op. 12, 3 verwandt.

Das Rondo scheint auch italienisch zu beginnen, erinnern die ersten Noten doch sehr an das berühmte Menuett von Boccherini. Im weiteren Verlauf ist der Satz aber weniger italienisch, eher durchweht von romantischer Naturstimmung, die immer wieder an Schubert, ans „*rauschende Bächlein so silberhell*“ – ebenfalls in G-Dur – denken läßt.

Naturstimmungen nehmen bei Beethoven, mehr noch bei Schubert, breiten Raum ein. Beide liebten das Wandern in der landschaftlich schönen Umgebung Wiens, und es ist kein Wunder, daß ihnen der Wienerwald ähnliche musikalische Gedanken eingab. Wenn Beethoven dann die Melodie in den Baß legt und von „plätschernden“ Triolen-Figuren umspielen läßt, vermeint man wahrlich – im Jahre 1802! – Franz Schubert zu hören...

Ludwig van Beethoven

Sonate op. 31 Nr. 2 d-Moll

Komponiert 1801-1802

Largo – Allegro, Adagio, Allegretto

„*Eines Tages*“, erzählt Schindler, „*als ich dem Meister den tiefen Eindruck geschildert, den die Sonaten in d-Moll und f-Moll (op. 31 und 57) in der Versammlung bei C. Czerny hervorgebracht und er in guter Stimmung war, bat ich ihn, mir den Schlüssel zu diesen Sonaten zu geben. Er erwiderte: „Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm“*“.

Wenige Zitate haben so wie dieses zu den einander widersprechendsten Deutungen Anlaß gegeben. Ist es allein schon unwahrscheinlich, daß dieselbe poetische Idee Beethoven zur Schaffung zweier so verschiedener Werke angeregt haben soll, so ist es trotz dieser angeblichen Äußerung Beethovens sehr schwierig, eine direkte Beziehung zwischen dem Inhalt des Dramas und der poetischen Stimmung der beiden Sonaten herzustellen. Shakespeare's Sturm ist eher besinnlich, Beethovens Sonaten in d-Moll und f-Moll aber sind durchaus tragische Werke. Der einzige gemeinsame Nenner liegt, wenn es sich in Schindlers Bericht nicht überhaupt um eine Mystifikation handelt, in dem Begriff „Sturm“. Shakespeare's Drama beginnt mit einem Sturm und einem Schiffbruch, und es bedarf wohl keiner großen Phantasie, sowohl in der „*Appassionata*“ wie auch in der d-Moll-Sonate – etwa in der Durchführung des 1. Satzes – das musikalische Gegenstück zu einem Sturm zu erkennen. Alle weiteren Parallelen aber sind rein spekulativ; wer in den einzelnen Themen

Prospero, Caliban oder die beiden Liebenden wiederentdecken möchte, der möge es trotzdem ruhig tun, aber möglichst ohne Berufung auf Beethoven!

„*Neue Wege*“ hatte Beethoven kurz vorher in einem Gespräch mit Krumpholz angekündigt. Was diese Sonate so grundsätzlich von ihren Vorgängern unterscheidet, ist weniger der *Largo*-Beginn auf der Dominantharmonie und der viermalige phantasieartige Tempowechsel am Beginn der Sonate, als die Tatsache, daß ein Thema, ein Sonatensatz, förmlich erst vor den Augen des Hörers entsteht. Es ist dies eine neue, eine romantische Idee. Bisher waren die Themen der Sonatensätze fertig aufgetreten, „*wie Minerva dem Haupte des Zeus*“ entsprungen. Ob man bei der Formanalyse den phantasieartigen Anfang doch als Hauptthema anspricht oder erst als Einleitung zum eigentlichen Hauptgedanken, der dann mit der gleichen Dreiklangszerlegung forte in d-Moll einsetzt, ist neben diesem poetischen Ereignis nur eine Frage von zweitrangiger Bedeutung. Die Formanalyse wird dadurch noch erschwert, daß das Baßthema zwar in der Durchführung eine dominierende Rolle spielt, in der Reprise aber nicht mehr vorkommt und sich somit „in unverantwortlicher Weise“ der Verpflichtung eines Hauptthemas entzieht. An seine Stelle tritt ein düsteres, in Pedalklang eingehülltes Rezitativ, das laut Czerny „*wie eine Klage aus weiter Ferne kommen soll*“ und welches der Sonate ihren anderen Untertitel „*Rezitativ-Sonate*“ eingebracht hat.

Chromatische Umspielung eines Tones als Symbol der Tragik – förmlich des Eingekreistseins – war vor allem ein wichtiges Gestaltungsmittel bei Mozart: die Themen seiner c-Moll-Phantasie KV 475, seines c-Moll-Klavierkonzertes und seines

Andante aus dem Klavierkonzert KV 482 zeugen davon. Bei Beethoven, dem Diatoniker, ist diese Form der Chromatik seltener und meistens, wie hier, auf Nebengedanken beschränkt.

Ist schon im 1. Satz der Mollbereich vorherrschend, so steht der 3. Satz (ebenfalls in Sonatenform) fast ausschließlich in Moll, von einer kurzen Überleitungsepisode abgesehen. Das gleiche Festhalten an der Molltonart läßt sich in den Finalsätzen der cis-Moll-Sonate op. 27/2 und der „Appassionata“ op. 57 feststellen. Auch die Seitenthemen sind in den Bannkreis des Moll hineingezogen und lassen in diesen leidenschaftlichen Stücken keinen Lichtblick aufkommen.

In dieser düsteren Seelenlandschaft wirkt das *Adagio* wie eine Oase. Es besteht fast nur aus Dur-Akkorden. Die Verbindung zum 1. Satz wird durch den feierlichen, dunklen Arpeggio-Klang des ersten Akkordes hergestellt, der dem Sonatenanfang entspricht. Auch hier ist der scheinbare Einleitungsakkord in Wirklichkeit schon Anfang des Themas:



Die responsorienhafte Gegenüberstellung von hoch und tief beherrscht den ganzen Satz. In seiner Reprise erweckt die hinzutretende 32tel-Figuration durch die geschickte Verteilung auf rechts und links den Eindruck als hätte der Spieler drei Hände (T. 51-52).

Die Spannung zwischen hoch und tief wird in diesem Satz aber nicht gelöst, im Gegenteil: am Schluß des Satzes ist – Vorahnung des späteren Beethoven – der Klang über fünf Oktaven ausgespannt; die Vereinigung der extremen Entfernung beider Hände erfolgt erst beim Einsatz des 3. Satzes in der Mittellage. Ein im Nebel vorbeigaloppierender Reiter soll Beethoven zur Schaffung dieses Satzes inspiriert haben. Es ist tatsächlich ein Perpetuum mobile in Sonatenform, mit einer ausgedehnten Coda, die eine zweite Durchführung enthält. Das chromatisch absteigende Klagemotiv der Themen-Fortsetzung entfällt in der Reprise und kehrt erst ganz am Schluß des Satzes wieder zurück, wo es den Epilog einleitet. Die Sonate verklingt pianissimo in tiefster Lage – unbestimmt, wie sie begonnen hat – der Reiter verschwindet im Nebel, irgendwann, irgendwo...

Ludwig van Beethoven Sonata op. 31 Nr. 3 Es-Dur

Komponiert 1801-1802

Allegro, Scherzo: Allegretto vivace, Menuetto: Moderato e grazioso, Presto con fuoco

Hatten wir anläßlich der Besprechung von op. 7 Es-Dur als die heroische Tonart bezeichnet, so zeigt Beethoven in diesem Werk, daß Verallgemeinerungen durchaus nicht immer zutreffen müssen, und daß sich in Es-Dur auch gemütlich musizieren läßt – denn selbst das Feuerwerk des Schlußsatzes kann kaum als heroisch angesprochen werden. Ähnlich wie op. 31, 2 beginnt auch diese Sonate nicht auf

der Tonika, sondern in diesem Fall auf der vierten Stufe mit „*Sixte ajoutée*“. Gerade diese *Sixte ajoutée* beseitigt aber jeden tonalen Zweifel, denn der erste Akkord kann in der klassischen Harmonie nur auf Es-Dur bezogen werden. So baut Beethoven das Neue auf der Grundlage der Tradition auf. Das Anfangsmotiv ist eines jener klassischen Urmotive, die von der Natur eingegeben scheinen, und wird in Frankreich mit dem Vogelruf des Wachtelschlags in Verbindung gesetzt. Menschlich gesehen aber, erscheint dieses Hauptmotiv wie ein lieber, einschmeichelnder Anruf mit nachfolgender Frage und Antwort. Ich unterlegte einmal im Scherz: „Großmama, Großmama wo kommst du her, wo fährst du hin? - Ich fahr nach Wien!“

Der zweite Satz in Sonatenform ist so humorvoll, daß Beethoven ihm trotz des Zweivierteltakts die Überschrift „Scherzo“ gegeben hat. Es ist aber ein feiner geistreicher Humor, der aus diesem Stück mit seiner fast ununterbrochenen Sechzehntel-Bewegung spricht.

Das Menuett ist wohl das am wenigsten tanzartige unter den Menuetten Beethovens. Es ist ein zartes, eher wehmütiges Stück, das in dieser sonst so fröhlichen Sonate den Ruhepol darstellt und die Funktion des langsamen Satzes erfüllt. Das latent Wehmütige zeigt sich dann offen in der resigniert verklingenden Coda.

Das Presto ist ein wildes, überschäumendes Kraftstück in Sonatenform, das im Tarantella-Rhythmus dahinrast. In der englischen Ausgabe hat Beethoven sogar als Überschrift „*presto, molto con fuoco*“ drucken lassen, vielleicht weil er besorgt war, daß manche englische Lady es sonst mit dem Feurigen nicht so genau nehmen würde. Geradezu opernhaf-

keck sind die triumphierenden wiederholten Noten des Überleitungsthemas, unter die man die Worte setzen möchte: „Das ist ja gar nicht schwierig“:



Aber trotz dieser scherzhaften Versicherung gehört der Satz durchaus zu den schwierigsten Sätzen Beethovens überhaupt!

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven Piano Sonatas, Op. 31

The three sonatas of Op. 31 were not thought of at the same time: the first two appeared initially in 1803 as Op. 29, the number later reassigned to a string quintet, while the third was not published until the following year as Op. 33, the number now used for a set of Bagatelles. This separation also applies to the composition, which in the case of the first two sonatas can be dated from the first half of 1802, the sketchbooks showing moreover that the first was conceived after the second. On November 23rd 1802, a few weeks after writing the moving *Heiligenstadt Testament*, Beethoven offered the three sonatas to the publisher Andre at Offenbach, which does not necessarily mean that the last one had yet been completely written.

Contemporary with the Second Symphony and all the Sonatas for Violin and Piano, Op. 30,

these three works belong to a turning point in Beethoven's creative development – the accession of full maturity. Thus most commentators agree that this marks the beginning of the “middle period,” although the borders are far less clear and more arbitrary than they are for the symphonies or the quartets. Although very different in inspiration, these three works nevertheless show a growing concern for thematic unity, along with a new freedom and breadth of form and a more daring instrumental style.

The **Sonata in G Major, Opus 31, No. 1**, with its perfect mastery of style and the very rich invention of its developments, show a mischievous Beethoven. It does not aim to be sublime or moving, but is attractive in its healthy vitality and in the variety of its rhythmic invention.

The gay and lively *Allegro vivace* first movement is cast in regular sonata form. It is a humorous and whimsical movement with a lot of syncopation, a delightful first theme and a second subject, a rousing dance, moving freely from the major to the minor. The development, with its lively and brilliant verve, animated by effervescent semiquavers, has a rather rough and gruff humour typical of Beethoven's Flemish temperament. The recapitulation, which considerably amplifies the second subject, is followed by a sizeable terminal development in which the vivacity reaches its height and whose joke seems never ending.

The *Adagio grazioso* in C major is well-named, with Beethoven writing a very Italianate romance with exuberant, pre-Chopinesque coloraturas in 9/8 berceuse rhythm and in a free ternary form with coda. In it the piano, to quote Wilhelm Kempff, takes

the role of a “capricious prima donna.” But in the central episode the shadows darken momentarily, while the expression becomes more profound. Spare and moving, the great dominant pedal announcing the recapitulation constitutes the movement's finest moment. A brilliant cadence, with trills alternating between the two hands, leads to the conclusion, in which a muted anxiety is expressed in the bass part's dissonances.

The *Rondo: Allegretto* finale is built on a placid, innocent gavotte theme, whose interest is constantly renewed by the accompanying rhythmic figurations. A short fugato is the only thing to cast a shadow over this idyll. The final development treats the beginning of the theme in chromatic imitative entries, then a languid *rallentando* leads to a presto of unbuttoned buffoonery, the last metamorphosis of the theme which ironically exits on tiptoe! ...

While the Sonata in G Major appeals especially to the intellect, the **Sonata in D minor, Opus 31, No. 2**, is addressed rather to the soul. It is one of Beethoven's great masterpieces, an original and powerful piece representing a decisive step in his creative evolution and exerting a profound and comprehensible influence on all the Romantic composers. Its nickname, *The Tempest*, which was actually not the composer's own but which is however justified especially by the tormented inspiration of the first movement, refers to Shakespeare's play, whose reading Beethoven recommended in his reply to his “famulus” Schindler, who asked him for the meaning of this sonata. The first movement, *Largo – Allegro*, is the boldest and most innovative of the three, on account of its free structure and its tempo; here, and for the first time to this degree, the

idea creates the form. A dominant chord (A major), slowly arpeggiated and meditative, provokes an immediate response in anxious, quick notes from the right hand. The animation of the Allegro soon takes over the interrogation of the opening which, metamorphosed, rumbling away in the bass, is swept away in an impetuous whirlwind. The agitation hardly lets up until the end of the exposition, with its Mozartian chromaticism. The development begins dreamily with the initial arpeggio, repeated three times before the tempest resumes its sombre tumult. But its course is twice interrupted by a moving plea in dramatic recitative. Beethoven's genial use of this means of expression in his late works is well-known: here we have one of its first and very striking appearances. After the second recitative we notice that the recapitulation has already begun, its start merging with the culminating episode of the development, following a new and fruitful procedure of formal telescoping. After another brief but violent storm, this recapitulation subsides into calm with some menace still remaining.

The *Adagio* in B-flat offers a contrast to this chaotic feeling, with an august serenity expressing the warm, radiating goodness of a hymn of confidence in divine mercy. This is one of the most beautiful and most moving songs of fraternal consolation that are sprinkled through Beethoven's works, like so much balm for a thirsty heart. The solemn hymn of the main idea is accompanied constantly by a triplet rhythmic figure, sometimes in the bass, like a timpani role, and sometimes in the high register, like a flute or birdsong. A second melody in F, broad and gentle with a rather Haydnesque character, appears twice within the framework of the Classical five-section

lied form. The ending dies away into silence, with a low isolated G.

"Attractive and sparkling, according to some, pompous according to others" (Kempff): as can be seen the *Allegretto* arouses contradictory opinions – largely a matter of interpretation. Despite having the appearance of a rondo, it is actually in sonata form. As Czerny explains, it is possible that its initial rhythmic figure was inspired by a horse's gallop, although this is no more than a useless anecdote. In fact this start, which is echoed in the famous *Für Elise*, immediately sets a mood of sombre, even shadowy melancholy, from which the piece never again departs: it all rests upon this little opening figure, whose gentle rocking is reminiscent of the infinite motion of the sea. No more conflict, no more contrast, no more human passion, for man is not present in this vast solitude: and so the end is calm, restrained, and full of simplicity. This is one of the few pieces in which Beethoven shows some Nordic atavism, like a Brahms stripped of sentimentality. It is thus not surprising that the texture has the absolute linear purity of a Bach invention.

With this Finale of little emotion, the sonata completes its harmonic cycle. To quote Kempff again, "the human voice (of the first movement) was carried off by the tempest and alone dominates the eternal sea." We should add that it reflects the reconciliation of man with his Creator, achieved in the *Adagio*, which allowed this osmosis with the Creation.

The **Sonata in E-flat Major Opus 31, No. 3**, is one of the rare examples in four movements from Beethoven's maturity, the only example in fact between Op. 28 and Op. 101. But this work,

which Andre Jolivet describes as “all alacrity and movement,” has no place for a true slow movement: between the outer allegros there is a scherzo and a minuet, a plan very similar to that of the later Eighth Symphony. The four movements are unified by the presence of a brief common motif which is modified from one movement to another. This figure involves the three notes of the sonata (c-f-f), whose dotted rhythm and leap of a descending fourth represent the musical transcription of the quail's cry. On the other hand, the first theme has an antecedent in a sacred song, composed around 1799-1800 and actually entitled *Der Wachtelschlag* (the quail's cry). The four sections of the sonata are based on transformations of this motif.

The opening *Allegro* in 3/4 gives it an important place. Its questioning character is underlined at the beginning by the harmonic context, the main key not being affirmed until the eighth bar. This dreamy exordium is twice repeated. The already very Romantic character of the harmony is made even clearer when the initial call returns in the minor key. But the second theme in B-flat, which appears rather suddenly, is essentially purely Mozartian. Relatively concise, the development momentarily darkens at the beginning but soon turns to some rather sarcastic staccato passages. The quail's call appears more obsessively than ever. The recapitulation, regular but slightly shortened, leads to a fine terminal development that is very modulatory and that represents the apotheosis of the opening call. It is nevertheless the second subject's smile that has the last word in the coda.

The *Scherzo: Allegretto vivace* in A-flat major, is one of the first true *scherzi* to be found in the

sonatas. The new technical improvements of the piano are exploited here in masterly fashion and the movement is very difficult to perform. Very original in its material and content, it is also a free badinage, a caprice rather than a traditional scherzo. The tireless course of its main theme, which remains close to the ground, evokes the bustle of a hound chasing its prey and gives the whole movement the appearance of a perpetuum mobile. The very modulatory development includes a false recapitulation, a technique favoured by Haydn, but everything proceeds again with a surge of new strokes of inspiration in sound, dynamics and rhythm. Its powerful and somewhat gruff humour, so characteristic of Beethoven, is conveyed in the recapitulation whose regular course is peppered with a number of kicks and swerves. The movement eventually fades out in an ironic pianissimo, without any coda.

With its very moderate and peaceful gait, the *Menuetto: Moderato e grazioso* – of an almost archaic character – takes the place of slow relaxation in a work that hardly has any. A few dissonances only help to highlight its great melodic charm. The trio, entirely chordal, with its leaps of a ninth and its contrasts of timbre and dynamics, momentarily interrupts this simple idyll, ending in a diminuendo with a short and rather sombre coda. The impetuous whirlwind of the final *Presto con fuoco* has the 6/8 pulse of a lively tarantella and is again cast in the shape of a sonata form, which for once holds no great surprise. Its Dionysian vitality, which may be compared to that of the Seventh Symphony, makes it one of the composer's most exhilarating movements. In the course of its development Beethoven seems to get a bit annoyed, but without losing his radiant

euphoria; what could be more refreshing than this astringent vigour, than these energetic thumps and this tonic of rough virility? Thus this sonata, which began with a tender and anxious questioning, ends with the sunny affirmation of Life.

Harry Halbreich

(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven Sonates pour piano op. 31

Les trois sonates de l'opus 31 n'ont pas été conçues simultanément: les deux premières ont paru d'abord, dès 1803, sous le numéro d'opus 29 attribué ensuite à un Quintette à cordes, cependant que la troisième ne fut publiée que l'année suivante comme opus 33, numéro actuel d'un recueil de Bagatelles. Ce décalage correspond à celui de la composition que l'on peut dater de la première moitié de 1802 en ce qui concerne les deux premières sonates, les carnets d'esquisses révélant d'ailleurs que la première est de conception postérieure à la seconde. Le 23 novembre 1802, quelques semaines après la rédaction du pathétique *Testament d'Heiligenstadt*, Beethoven proposera les trois sonates à l'éditeur André à Offenbach, ce qui ne signifie nullement que la dernière ait été alors complètement rédigée.

Contemporaines de la deuxième Symphonie et des sonates pour violon et piano opus 30, ces trois œuvres se situent donc à une étape charnière de l'évolution créatrice beethovenienne: l'accession à la pleine maturité. Aussi, la plupart des commentateurs s'accordent-ils à situer ici le début de la "seconde

manière", bien que la délimitation soit bien moins nette et plus arbitraire que pour les Quatuors ou les Symphonies. Très diverses d'inspiration, ces trois œuvres révèlent en tout cas un souci accru d'unité thématique, allant de pair avec une liberté et une ampleur nouvelles de la forme et une écriture instrumentale plus audacieuse.

La **sonate en sol majeur, opus 31 Nr. 1**, d'une parfaite maîtrise d'écriture et d'une invention très riche dans les développements, montre un Beethoven facétieux. Elle ne vise ni au sublime, ni au pathétique, mais séduit par sa saine vitalité et la variété de son invention rythmique.

Vif et gai, l'*Allegro vivace* initial conserve le cadre régulier de la forme-sonate. C'est un morceau humoristique et fantasque, aux nombreuses syncopes, avec un premier thème aimable et une seconde idée qui est une danse entraînante, passant librement du majeur au mineur. Le développement, d'une verve mouvementée et brillante, avec son animation de doubles croches effervescentes, possède cette joie un peu bourrue et rude propre au tempérament flamand de Beethoven. La reprise, qui amplifie considérablement le second thème, est suivie d'un important développement terminal, où la pétulance parvient à son comble, et dont la plaisanterie semble ne jamais devoir prendre fin.

Dans l'*Adagio grazioso* en ut majeur, bien nommé, Beethoven inscrit une romance très italianisante, aux coloratures exubérantes et pré-chopinienneries, au rythme berceur de 9/8, dans une libre forme ternaire avec coda. Le piano, pour citer Wilhelm Kempff, y assume le rôle d'une *prima donna capricieuse*. Mais dans l'épisode central les teintes s'assombrissent passagèrement, cependant que l'expression se

fait plus profonde. Émouvant, dépouillé, le grand point d'orgue annonçant la reprise constitue le plus beau moment de ce morceau. Une cadence brillante, avec trilles alternés aux deux mains, amène la conclusion, où une sourde inquiétude s'exprime aux basses dissonantes.

Le *Rondo (Allegretto)* faisant office de finale s'édifie sur un thème placide et naïf de gavotte, dont l'intérêt se renouvelle constamment par les figurations de l'agogique des accompagnements. Seul un bref fugato fait passer une ombre sur cette idylle. Le développement terminal traite la tête du thème en imitations chromatiques, puis un *rallentando* alangui conduit à un *presto* bouffonnement déchaîné, dernier avatar du thème qui nous quittera ironiquement, sur la pointe des pieds !...

Si l'allègre sonate en sol majeur séduit surtout l'intellect, la **sonate en ré mineur, opus 31 Nr. 2**, s'adresse en priorité à l'âme. C'est l'un des grands chefs-d'œuvre de Beethoven, une page originale et puissante, jalon décisif dans son évolution de créateur, et qui exerça une profonde et compréhensible influence sur tous les compositeurs romantiques. Son surnom, la "*Tempête*", qui n'est d'ailleurs pas de l'auteur lui-même, mais que justifie avant tout l'inspiration tourmentée du premier morceau, fait allusion à l'œuvre de Shakespeare, dont Beethoven recommanda la lecture à son "famulus Schindler", qui lui demandait la signification de cette sonate.

Le premier mouvement, *Largo-Allegro*, est le plus audacieux et le plus novateur des trois, grâce à la liberté de la structure et du tempo: ici, et pour la première fois à ce degré, l'idée crée la forme. Un accord de dominante (la majeur), lentement arpégé, méditatif, suscite une réponse immédiate en notes

rapides et inquiètes de la main droite. L'animation de l'*Allegro* s'empare bientôt de l'interrogation du début qui, métamorphosée, grondant aux basses, se trouve entraînée dans un tourbillon impétueux. L'agitation ne se relâche guère jusqu'à la fin de l'exposition, aux chromatismes mozartiens. Le développement s'ouvre rêveusement par l'arpège initial, par trois fois répété, puis la tempête déchaîne à nouveau son sombre tumulte. Mais voici que par deux fois un récitatif dramatique, pathétique imploration, en vient interrompre le cours. On sait l'usage génial que fera Beethoven de ce moyen d'expression dans les œuvres de la fin: c'en est, ici, l'une des premières et combien saisissantes apparitions.

Passé le second récitatif, nous nous apercevons que la réexposition est déjà commencée: son début se confond avec la péripétie culminante du développement, selon un procédé nouveau et fécond de télescope formel. Très resserrée, cette reprise, après une nouvelle tempête, brève mais violente, s'éteint dans un calme non dénué de menaces.

L'*Adagio* en si bémol oppose à cet état d'âme chaotique la sérénité auguste, le rayonnement de chaude bonté de son hymne de confiance en la miséricorde divine. Des chants de fraternelle consolation dont Beethoven a parsemé son œuvre comme d'autant de baumes pour le cœur assoiffé, voici l'un des plus beaux et des plus émouvants. L'hymne solennel de l'idée principale est environné sans cesse du petit motif rythmique d'accompagnement, tantôt dans le grave à la manière de timbales, tantôt dans l'aigu, flûtiau ou chant d'oiseau. Il y a une seconde mélodie, en fa, large et douce, de caractère assez haydnien, et qui intervient par deux fois, dans le cadre de la classique forme-lied à cinq sections.

La conclusion se meurt sur le silence d'un sol grave isolé.

"Aimable, étincelant, selon les uns, grandiose selon les autres" (Kempff), l'*Allegretto* suscite, on le voit, des jugements contradictoires : c'est, largement, une question d'interprétation. Malgré son allure de rondo, il s'agit bien d'une forme-sonate. Il est bien possible que son motif rythmique initial ait été inspiré, comme le raconte Czerny, par le galop d'un cheval, mais ce n'est là qu'une anecdote futile. En réalité, ce début, dont on pourra retrouver l'écho dans le célèbre *Pour Élise*, évoque tout de suite l'atmosphère de mélancolie sombre, ombrageuse même, dont le morceau ne se départira plus : il repose tout entier sur cette cellule initiale, dont le bercement évoque le moutonnement infini de la mer. Plus de conflits, plus de contrastes, plus de passion humaine, car l'homme est absent de cette solitude immense : aussi la fin sera-t-elle calme, sobre, toute de simplicité. C'est l'un des rares morceaux où Beethoven révèle quelque atavisme nordique, comme d'un Brahms dépourvu de sentimentalisme. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'écriture atteigne à l'absolue pureté linéaire d'une Invention de Bach. Grâce à ce Finale, émouvant comme il en est peu, la sonate accomplit son cycle harmonieux. Pour citer Kempff encore une fois, "la voix humaine (du premier mouvement) a été emportée par la tempête et seule domine la mer éternelle". Ajoutons que c'est la réconciliation de l'homme avec son Créateur, accomplie dans l'*Adagio*, qui a permis cette osmose avec la Création.

La **sonate en mi bémol majeur, opus 31 Nr. 3** est l'une des rares en quatre mouvements de la maturité beethovenienne, la seule en fait entre l'opus 28 et l'opus 101. Mais dans cette œuvre

"toute alacrité et mouvement" (André Jolivet), il n'y a point de place pour un véritable mouvement lent : entre les *allegros* liminaires se placent un *scherzo* et un menuet, schéma fort proche de celui de la future Huitième Symphonie. Les quatre morceaux sont unifiés par la présence d'un bref motif commun, modifié d'un mouvement à l'autre. Il s'agit des trois premières notes de la sonate (do-fa-fa), dont le rythme pointé et le saut de quarte descendante sont une transposition musicale du cri de la caille. Du reste, le premier thème possède un antécédent dans un lied spirituel, composé vers 1799-1800 et intitulé précisément *Der Wachtelschlag* (le cri de la caille). Les quatre parties de la sonate reposent sur des transformations de ce motif.

L'*Allegro* initial à 3/4 lui accorde une place privilégiée. Son caractère interrogateur est souligné dès le début par le contexte harmonique, le ton principal ne s'affirmant qu'à la huitième mesure. Cet exorde rêveur se répète par deux fois. Le caractère déjà très romantique des harmonies se précise encore davantage lorsque l'appel initial revient en mineur. Mais le second thème, en si bémol, apparaissant assez brusquement, est d'essence purement mozartienne. Relativement concis, le développement s'assombrit passagèrement au début pour introduire bientôt des passages en *staccato* un peu sarcastiques. L'appel de la caille se fait plus obsédant que jamais. La reprise, régulière mais un peu fibrée, mène à un beau développement terminal, très modulant, apothéose de l'appel du début. C'est cependant le sourire du second élément qui aura le dernier mot dans la coda.

Le *Scherzo* (*Allegretto vivace*), en la bémol majeur, est l'un des premiers scherzi véritables

que l'on trouve dans les sonates. Les nouveaux perfectionnements techniques du piano y sont magistralement exploités, et son exécution est fort difficile. Très original de par sa matière et son contenu, c'est d'ailleurs plus un badinage libre, un caprice, qu'un scherzo traditionnel. La course inlassable, à ras-de-terre, de son thème principal, évoque la hâte affairée d'un chien de chasse pistant une proie et imprime au morceau tout entier l'allure d'un mouvement perpétuel. Le développement, fort modulant, comporte une fausse reprise, procédé cher à Haydn, mais tout se poursuit encore, avec une recrudescence de trouvailles sonores, dynamiques et rythmiques. Son humour puissant et un peu bourru, si beethovenien, se communique à la réexposition, dont le cours régulier est truffé de quelques ruades et embardées. Le morceau s'évanouit sur un *pianissimo* ironique, sans coda.

Très modéré d'allure et paisible, le *Menuetto (Moderato e grazioso)*, au caractère presque archaïque, tient lieu de détente lente dans une œuvre qui n'en comporte guère. Quelques dissonances mettent mieux encore en valeur son charme mélodique. Le trio, en accords, avec ses sauts de neuvième, ses contrastes de timbres et de dynamique, interrompt passagèrement cette idylle simple, se terminant en *decrecendo* par une petite coda un peu assombrie.

L'impétueux tourbillon du *Presto con fuoco* final adopte la pulsion à 6/8 d'une vive tarentelle et s'inscrit à nouveau dans le cadre de la forme-sonate, pour une fois sans grande surprise. Sa puissance de vie dionysiaque, comparable à celle du finale de la Septième Symphonie, permet d'y voir un des morceaux les plus exaltants du compositeur. Au cours du développement, Beethoven se fâche un

peu, mais sans perdre son euphorie rayonnante: quoi de plus bienfaisant que cette vigueur astringente, que ces bourrades énergiques et cette tonicité à la virilité rude? Ainsi, cette sonate, commencée sur une tendre et inquiète interrogation, se termine par l'affirmation solaire de la vie.

Harry Halbreich



CD 6

Ludwig van Beethoven „Grande Sonate“ op. 28 D-Dur (Pastorale)

Joseph Edlen von Sonnenfels gewidmet
Komponiert 1801

**Allegro, Andante, Scherzo: Allegro vivace,
Rondo: Allegro ma non troppo**

Eine Schöpfungsnatur wie Beethoven kann nicht lange in Verzweiflung verharren, und so ist die sanfte idyllische, durch und durch lichterfüllte Sonate op. 28 vielleicht eine Antwort auf das vorhergehende Werk, eine Absage an die Depression, eine Hinwendung zu freundlicheren Gefilden.

Die Sonate ist die „Pastoral-Sonate“ genannt worden, und nicht zu Unrecht. Es lebt und webt wie in der Natur, die Beethoven ja so geliebt hat. In einem Brief an Therese Malfatti schrieb er: *„Wie froh bin ich, einmal in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht.“* – Später notierte er in seinen Skizzenbüchern: *„Allmächtiger im Walde! Ich bin selig, glücklich im Wald: jeder Baum spricht durch Dich. – O Gott, welche Herrlichkeit! – In einer solchen Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe, Ruhe, Ihm zu dienen.“*

Naturhaft wirkt schon der Beginn mit dem Orgelpunkt, mit den durch 24 Takte wiederholten Noten d, die rankenhafte Umspielung bei der

Wiederholung des Überleitungsmotivs sowie dessen Verwandtschaft mit dem Thema der Schlußgruppe. Diese beiden Formen:



werden dann am Schluß der Durchführung auch wirklich „kopuliert“, so wie ein Gärtner einen Zweig auf einen anderen aufpfropft :



Der poetische Effekt der wunderbar lapidaren Rückmodulation sei mit Edwin Fischers Worten umschrieben: *„Da huscht ein froher Sonnenstrahl herein, wie ein Kind, das in seiner Fröhlichkeit mitten in eine ernste Gesellschaft platzt – erschreckend hält es inne. Der Gedanke wiederholt sich in Moll, wendet sich nach dem Anfangs-Dur und von neuem beginnt das sommerliche Weben in der Reprise.“*

Ein romantischeres Thema als das in weiten melodischen Bögen ausschwingende Seitenthema hat Beethoven wohl selten geschrieben. Die Durchführung zeigt Beethovens beliebte sogenannte „Abspaltungstechnik“ in exemplarischer Weise. Zu-

erst, nach einem Einsatz des ganzen Hauptthemas in G-Dur, werden die letzten vier Takte, nach g-Moll variiert, abgespalten (T. 183), später davon nur die beiden letzten Takte (T. 199) und schließlich nur noch der letzte Takt des Motivs (T. 207), das sogar noch weiter verkürzt wird, bis nur noch eine Note übrigbleibt (T. 237). Auch die Harmoniebewegung kommt an dieser Stelle zum Stillstand: dreißig Takte lang verweilt die Musik auf dem Fis-Dur-Dreiklang – Zeichen einer besinnlichen Ruhe, wie sie Beethoven sonst nur noch bei der „Ankunft auf dem Lande“ (Pastoral-Symphonie) ausgedrückt hat.

Der zweite Satz war nach Czernys Aussage ein Lieblingsstück Beethovens. Er ist ein in eine zarte Melancholie getauchtes d-Moll-Andante mit einem fein zisierten, fröhlichen D-Dur-Mittelteil, dessen Motiv in der Coda in d-Moll wiederkehrt und dort einen drohenden, düsteren Charakter annimmt. Sowohl der Haupt- wie auch der Mittelteil stehen in dreiteiliger Liedform (A B + A). Besonders fein in diesem Satz ist das Spiel der Schattierungen aller Anschlagsarten zwischen Staccato und Legato. Gleich im harmonisch reich ausgestatteten Thema sind einander das Legato der Melodie und das Staccato der Begleitung gegenübergestellt. Im *da Capo* wird die ausgeschriebene Wiederholung des Themas durch eine Variation in 32tel-Bewegung bereichert. Es zeugt von Beethovens feinem Formgefühl, daß diese Variation nicht unmittelbar nach dem Mittelteil eintritt und so nicht zu viel Unruhe in den Satz gebracht wird.

Das kurze Scherzo greift auf einen Urtypus der Volksmusik zurück: ein tanzartiger Gedanke von acht Takten wird einfach in der Harmonie der Dominante wiederholt. Im Gegensatz zur reinen

Volksmusik ist aber bei Beethoven die Transponierung nicht wörtlich: bei der transponierten Antwort in T. 9-12 steht anstelle der erwarteten Terz cis der Ton a. Der Scherzo-Teil wird von dem lustigen und luftigen Oktavmotiv beherrscht, das im Mittelteil in die Baßregion wandert. Die begleitenden Walzerakkorde sind durch Umstellung des Rhythmus im 5.-8. Takt entstanden. Aus zwei Vierteln und Pause wurde Pause und zwei Viertel. Das Trio bringt acht Mal die gleiche Ostinato-Figur, deren Schluß aber abwechselnd nach h-Moll und D-Dur gedreht wird, mit humoristischer Umstellung der Reihenfolge im zweiten Teil.

Der vierte Satz ist ein problemloses Schlußrondo in strahlendem Sonnenlicht, das nur in der Mitte vorübergehend durch einen kurzen Gewittersturm getrübt wird. Der dudelsackartige Baß des Ronothemas, der in der Mitte auch scherzhaft in die Oberstimme wandert, stellt eine Brücke zum ersten Satz her. Beide Ecksätze beginnen und schließen auf dem Orgelpunkt D, dem Symbol des festen, sicheren Geborgenseins in der Natur.

Ludwig van Beethoven Zwei Leichte Sonaten

op. 49 Nr. 1 g-Moll

Komponiert 1795-1798

Andante, Rondo

op. 49 Nr. 2 G-Dur

Komponiert 1795-1796

Allegro ma non troppo, Tempo di Menuetto

Die zwei leichten Sonaten op. 49 sind anspruchslöse, liebenswerte Stücke, deren musikalischer Gehalt wohl kaum einer Erläuterung bedarf. Zusammen mit den beiden Rondos op. 51 und der G-Dur-Sonate op. 14, 2 gehören sie zu Beethovens leichtesten Klavierwerken, die auch von ungeübter Laienhand oder von Schülern bewältigt werden können. Auch die von ihm als „leicht“ bezeichnete Sonatine op. 79 steht in G-Dur. Freilich ist sie in jeder Hinsicht anspruchsvoller als ihre Vorgängerinnen op. 49, schon einfach deshalb, weil die geistige Bewältigung eines Werkes des späteren Beethoven selbst bei Vereinfachung des technischen Apparats immer schwierig bleiben wird.

Die relativ hohe Opuszahl der aus Beethovens frühester Schaffensperiode stammenden Sonaten op. 49 erklärt sich dadurch, daß sie erst 1805 in Wien erschienen, nachdem sie Beethovens Bruder Karl seit 1802 vergeblich einigen deutschen Verlegern angeboten hatte. Vielleicht hatte Beethoven sie wegen ihrer Einfachheit gar nicht publizieren wollen – es ist sogar möglich, daß sein Bruder sie zunächst ohne sein Wissen den Verlegern anbot. Wie dem auch sei, wir möchten diese Miniaturen in Beethovens Schaffen nicht missen.

Das Menuett der zweiten Sonate ist eines der wenigen Stücke Beethovens, bei dem die Folklore Pate gestanden hat. Es ist ein volkstümliches Stück, eher ein rheinischer Ländler als ein Menuett. Beethoven fand an diesem Einfall offenbar so viel Gefallen, daß er ihn im Septett op. 20 in leicht veränderter Form nochmals verwendete. Gerade an einem solchen tanzartigen Satz kann man den Unterschied zu Schubert erkennen, dessen frühe Menuette ausgesprochen wienerisch sind (etwa das

Trio des Menuetts aus der Es-Dur-Sonate DV 568). Das spezifisch Wienerische spielt aber im Schaffen des jungen Schubert eine viel größere Rolle als das Rheinländische bei Beethoven. Dem jungen Schubert wird eher gerecht, wer – musikalisch gesprochen – die Wiener Mundart kennt, diese spezifische, mit feinen rhythmischen Freiheiten gepaarte Klangsinnlichkeit, während für die Erkenntnis Beethovens die rheinische Folklore eine ganz untergeordnete Rolle spielt.

Ludwig van Beethoven Sonate op. 53 C-Dur

*Dem Grafen Ferdinand von Waldstein
gewidmet*

Komponiert 1803-1804

**Allegro con brio, Introduzione: Adagio
molto, Rondo: Allegretto moderato - Pres-
tissimo**

Der Widmungsträger dieser Sonate, Graf Ferdinand von Waldstein, war einer der ersten Gönner Beethovens. Als Beethoven 1792 Bonn verließ, schrieb er ihm ins Stammbuch: „*Mozarts Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung...Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen*“.

Edwin Fischer schreibt treffend, daß „*diese Sonate in jene Reihe der Kompositionen zwischen op. 50 und op. 60 gehöre, die die Vollendung, die Waage in Beethovens Schaffen darstellen. Inhalt, Form, Darstellungsmittel, Proportionen der Sätze*

und ihr Verhältnis zueinander, alles ist vollendet und harmonisch. Spätere Werke lassen uns in einen oder anderen noch Steigerungen, Entwicklungen erkennen, in der Balance aller Forderungen aber ist diese Spanne zwischen op. 50 und op. 60 die Hochblüte.“

Die in Frankreich übliche schöne Bezeichnung „Aurore“ bezieht sich wohl auf den Anfang des Allegrettos, das nach der „dunklen“ Introduziona wie die Morgenröte aufsteigt, immer lichter und lichter bis zum Jubel des fortissimo-Einsatzes. Edwin Fischer aber bezog diesen Titel auf die große Steigerung im ersten Satz am Schluß der Durchführung und auf die antike Sage von Helios, der auf dem Sonnenwagen strahlend und triumphierend den Himmel erobert. Mag man es deuten, wie man will, feststeht, daß die vielen großartigen pianistischen Passagen dieser Sonate nicht Selbstzweck sind, sondern Mittel zu poetischer Gestaltung. Diese Sublimierung des rein Technischen gehört wohl zu den schwersten Aufgaben für den Pianisten. Schon die pianissimo-Akkorde des Anfangs sollen nicht etwa das Rollen eines D-Zuges darstellen, sondern eine ruhige, leicht in sich vibrierende Harmonie. Es ist aufschlußreich, daß Beethoven diese repetierten Akkorde nicht wie beim Finale der „Mondschein-Sonate“ mit Staccato bezeichnet hat. Auf lange Strecken herrscht in dieser Sonate das pianissimo vor und im Finale schreibt Beethoven ausdrücklich geradezu impressionistische Klangeffekte vor, die so gewagt sind, daß auch heute nur wenige Pianisten diese Vorschrift wörtlich befolgen. Der musikalische und emotionelle Bogen dieser Sonate ist besonders weit gespannt – das geht schon aus dem Modulationsgang hervor: im 1. Satz steht das Seitenthema nicht, wie in der klassischen

Musik üblich in der Dominante G-Dur, sondern in der „lichteren“ Tonart E-Dur. Dieses lyrische, kantable Thema, einer der schönsten melodischen Einfälle Beethovens, erinnert in seinem poetischen Gehalt und seiner Struktur an das Seitenthema des 1. Satzes des Violinkonzerts. Bei der Wiederholung dieses Gedankens „schwebt“ die Violine über dem choralartigen Thema der „Holzbläser“ (T. 43). In der Durchführung moduliert Beethoven durch alle B-Tonarten des Quintenzirkels. Besonders schön ist die Reprise des Seitenthemas, das im vollgriffigen Klang überraschend in A-Dur einsetzt (T. 196).

Bekanntlich stand ursprünglich an zweiter Stelle dieser Sonate das spätere „Andante favori“ in F-Dur WoO 57, ein breit ausgeführtes, in sich geschlossenes Stück. Um wieviel organischer aber fügt sich die nachträglich komponierte Introduziona in den Verlauf dieser Sonate ein. Der chromatisch absteigende Baß der ersten Takte (F-C) entspricht genau dem Anfang des 1. Satzes.

Die spannende Dominantenvorbereitung am Schluß mit dem weit nachhallenden letzten sforzato-Ton g bereitet auf ideale Art das Rondothema vor. Die letzten drei Melodienoten der Einleitung e-d-g ver-dichten sich zu den ersten drei Melodienoten des Rondothemas, ein besonders schönes Beispiel für das Organische in Beethovens Schaffen!

Das Rondothema selbst ist ein „Thème montagnard“, ein Thema, das an manche Alpenländische Volkslieder anklingt, die im Freien gesungen werden und deren Hall vom Echo zurückgeworfen wird. Ein ähnliches „Bergthema“, auch in C-Dur, schrieb Brahms im Finale seiner ersten Symphonie und legte selbst die Worte darunter: „Hoch auf'm Berg, drunt' im Tal, grüß ich Dich viel tausendmal“.

Aber hier, auf dem Klavier, läßt sich durch das Pedal die Illusion des offenen Klanges im Freien noch poetischer heraufbeschworen. Die Schönheiten dieses Rondos, das an Bedeutung den 1. Satz wohl noch überragt, können nicht beschrieben werden. Anstelle eines poetischen Bildes sei mir aber noch ein musikalischer Vergleich gestattet, nämlich mit der 3. *Leonoren-Ouvertüre*, deren Hauptteil nach der düsteren Einleitung in ähnlicher Weise vom pianissimo zum jubelnden fortissimo anschwillt. Ähnlich wie in dieser Ouvertüre hat auch die *Waldstein-Sonate* eine prestissimo-Coda, die wohl in gleicher Weise das überschäumende, das über alles Maß Hinausgehende des inneren Jubels zum Ausdruck bringen möchte. Wenn es zum Jubel, zur höchsten Freude kommt, dann kennt Beethoven kein „klassisches“ Maß mehr: nur er konnte solche ekstatischen Schlüsse schreiben wie in der „*Waldstein-Sonate*“, in der 3. *Leonoren-Ouvertüre* und in der 9. Symphonie.

Ludwig van Beethoven Sonate op. 54 F-Dur

Komponiert 1804

In Tempo d'un Menuetto, Allegretto - Più allegro

Die Sonate op. 54 in F-Dur stand von jeher im Schatten ihrer so berühmten Schwestern op. 53 und op. 57. Die Kommentatoren wußten mit dieser Sonate wenig anzufangen, bezeichneten sie oft als ausgesprochen schwach oder gar mißglückt. Es wäre aber verfehlt anzunehmen, daß Beethoven gerade auf der Höhe der mittleren Schaffensperiode ein mißlungenes Werk

veröffentlicht hätte. Jene Ratlosigkeit, mit der die Sonate aufgenommen wurde, gründete sich vielleicht auch auf die Tatsache, daß sich weder der erste noch der zweite Satz in ein bestehendes Formschema einzufügen scheinen. Auch die Zweisätzigkeit, auf die Beethoven öfter zurückgekommen ist, machte manchen Musikern zu schaffen. Wäre ihnen Haydn besser bekannt gewesen, hätten sie an dieser Form Beethovens nicht Anstoß genommen. So zeigt die Form des ersten Satzes von op. 54 eine gewisse Verwandtschaft mit der bei Haydn häufigen Form des „französischen Rondos“, einer Kombination von Rondo- und Variationenform. Ob Beethoven bewußt an Haydn anknüpfte, diese Frage muß offen bleiben. Selbst das eigenwillige Finale hat Vorgänger. Es ist eine Toccata in monothematischer Sonatenform wie sie u. a. bei J. S. Bach manche Vorbilder hat, vor allem in bezug auf die Ökonomie der keimhaften Entwicklung aller späteren Gedanken aus einem einzigen Themenkern: man denke etwa an die zweistimmige Invention in E-Dur, viele Suitensätze, das a-Moll-Präludium BWV 894 und die große Orgeltoccata in F-Dur.

Geradezu unbefriedigend wirken manche der analytischen Versuche, etwa wenn der erste Satz als „Menuett mit 2 modulierenden Trioteilen“ (Tovey) bezeichnet wird. Die Überschrift heißt zwar „In tempo di menuetto“ ähnlich wie bei manchen Sätzen Haydns, die nicht immer in Menuettform stehen. Das Oktavengetöse des angeblichen Trios steht aber in krassestem Gegensatz zu allem, was wir bislang bei einem Menuett gewohnt waren. Einleuchtender erscheint es daher, im ersten Satz eine letzte Konsequenz des dialogischen Prinzips der Sonatenform zu sehen, eine Konsequenz, die

so weit geht, daß sie alle Konventionen sprengt. Ein größerer Kontrast als zwischen dem schlichten Menuetthema (Beispiel A) und dem zweiten Oktavgedanken (Beispiel B) ist kaum denkbar:



Piano, In kurzen ein- oder zweitaktigen Phasen, Auf dem punktierten Rhythmus aufbauend, Mit lauter Ganzschlüssen innerhalb der Phrasen, Homophon Ständiger Lagenwechsel. In ganz klarem Dreivierteltakt Forte, In Form einer Entwicklungsgruppe,



Durchgehend Triolen, Nur ein Halbschluß am Ende des 4. Taktes, Imitierend, In kontinuierlicher Klanglage, Durchsetzt von Hemiolenbildungen

Freilich, wäre überhaupt nichts Gemeinsames vorhanden, so müßte man diese extreme Kontrastwirkung wirklich als mißglückt ansehen. Das wichtigste Verbindungsglied ist zunächst das gemeinsame Tempo, dann auch die Tatsache,

daß beide Themen bei latent gleicher Harmonik mit einem Auftakt beginnen. Vor allem aber „geschieht“ etwas zwischen den Themen im Verlauf des Satzes. Furtwängler sagte: „Beethovens Themen erleiden Schicksale“. Als eine geglückte Deutung erscheint mir die des Schweizer Musikforschers Richard Rosenberg, der aus den musikalischen Gegensätzen einen poetischen Kontrast ableitet, der vollkommen überzeugt und zwanglos das „Rätsel“ dieser Sonate erklärt. Er zitiert das Märchen von „La Belle et la bête“, im Deutschen bekannt als die Geschichte vom Mädchen, das den Drachen durch seine Sanftmut erlöst. Das „Menuett“ wäre Sinnbild des Lieblichen, bei jeder Wiederkehr noch reicher und liebevoller, gewissermaßen mit Ornamenten und Schmuck behangen. Die Oktaven symbolisieren den Drachen. Erst nachdem er sich ausgetobt hat – die Figuration zeigt geradezu optisch das Bild der Erschöpfung – kommt das Mädchen wieder zu Wort. Bei der Rückführung spielt die chromatische Umrückung des Tones C: Des-H-C, die später in der Sonate wieder erscheinen wird, eine bedeutende Rolle. Nach der lieblichen Variation beginnt das Wüten von neuem – aber schon viel kürzer: 9 statt 30 Takte. Nach abermaliger Wiederkehr des Mädchenthemas, das in wunderschönen Trillergirlanden ausschwingt, ist das Wunder geschehen: „La bête“ ist gebändigt. Unter einem volksliedartig innigen Gesang, der aus dem dritten Menuett-Takt hervorgewachsen ist, brummen im Baß friedlich die Triolen mit ihrem aufstrebenden Oktavsprung – Symbol des nunmehr gezähmten Ungeheuers. In den letzten Takten verlangsamen sich die Triolen des Drachen auf Duolen – die Verwandlung in den Prinzen ist vollzogen.

Der zweite Satz ist fast durchweg nur zweistimmig – gleichsam ein fröhlicher Dialog der beiden –, ein zauberhaftes Spiel der Farben und Formen, dessen technische Analyse kaum nötig erscheint. Erfreuen wir uns am unerhörten Modulationsreichtum, den überraschenden Harmonien, besonders einer Stelle der Durchführung, wo Beethoven (ab T. 45) durch alle Tonarten des Quintenzirkels schreitet, ohne daß man sich der langen Sequenz bewußt würde. Gegen Ende dieses Spieles, bei dem es auch zu einigen Trübungen in alterierten Akkorden kommt, folgt eine Überraschung: unvermutet tauchen knapp vor dem *più allegro* die drei Noten Des-H-C des ersten Satzes auf – eine deutliche Reminiszenz, musikgeschichtlich gesehen eine Vorausnahme des Leitmotivs eines Berlioz, Liszt und Wagner; die Musik beginnt sich an sich selbst zu erinnern! Bei Beethoven fügt sich diese Reminiszenz aber so organisch ein, daß es völlig unnötig wäre, außermusikalische, gar psychologische Bezüge zu erfinden. Auch ohne die Existenz des ersten Satzes hätten diese drei Noten hier ihre volle Berechtigung: sind sie doch auch aus der Motivik des zweiten Satzes allein ableitbar. Ein fröhlicher Kehraus – *più allegro* ähnlich wie in op. 28 – schließt die kurze Sonate ab.

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven Piano Sonatas Op. 28, Op. 49, Op. 53, Op. 54

A world separates the vast, peaceful **Sonata in D Major, Opus 28**, from its famous precedent, the Sonata in C-sharp minor, Op. 27, No. 2, which was composed around the same time. Dedicated to Joseph von Sonnenfels, this was the fourth and last sonata of the fruitful year 1801. After Beethoven's death the publisher Cranz gave it the title "Pastoral," which is not used outside France, but which is justified by the mood and colour of the outer movements, with their long pedal points. There is no hint of passion in this restful, intimate and tender work, which remains simple and transparent despite its imposing dimensions.

The initial *Allegro* from the outset breathes a spirit of pastoral monotony. A much extended bridge passage leads to F-sharp minor, but the two phrases of the ideally peaceful second subject appear in A major. A few exposed virtuosic figures briefly interrupt the gentle flow of the waters. After a codetta based on a syncopated figure, the development presents the first theme in G minor, and then proceeds with a contrapuntal elaboration of the second half of this theme, until nothing remains of it but the minim plus two quaver rhythmic motif, running away into the distance over a long F-sharp pedal, dying away on a pedal point. The syncopated figure then appears dreamily in B major, then in B minor. Another pedal point with a gentle interrogative *adagio* leads to a recapitulation which is regular and full of serenity. The coda based on the first theme represents the

apotheosis of this silent peace.

Next follows an *Andante* in D minor, in ternary form, a kind of old ballade with a strange, enigmatic gravity. Its curious gait is due to the contrasting legato right hand and staccato left hand, which gives the appearance of real timbral contrast in the orchestral sense. The staccato persists almost throughout in the semi-quavers of the left hand. The movement's middle section, consisting of two repeated phrases like external panels, moves to D major and provides a humorous scherzando. With the return to the opening, the reprises are varied, melodically ornamented in legato demi-semiquavers. But the most remarkable moment occurs in the coda which begins with a reminder of the first theme, presented with bare chords in the left hand, followed by the middle section, now in D minor. The music disintegrates with intervallic leaps and contrasts of register, a timid premonition of the funeral march from the *Eroica Symphony*.

The *Scherzo: Allegro assai*, light, short and of little substance, is attractive in its delightful contrasts of register and dynamics. There is no real theme, only a little three-note motif which gaily twirls around. The trio offers a pretty tune over an accompaniment of broken octaves, first in B minor, then repeated twice with ingenious different harmonization, a kind of harmonic litany.

With the *Rondo: Allegro ma non troppo* there is a return to rustic peace. Although the form of this vast movement adheres to the sonata-rondo, its real refrain is no more than the ostinato trochaic rhythm of the left-hand accompaniment with its incessantly widening intervals. A short bridge passage in rising semi-quaver arpeggios leads to the

first episode, a melody in A major, which soon picks up the infection of the bass part's rocking rhythm, followed by a short, vigorous conclusion. It may sound like a sonata-form exposition, but then the refrain reappears in D major, followed by the second episode in G major, which develops by widening the intervals of the accompaniment, passing now to the right hand, followed by a polyphonic and chromatic legato passage in G minor, then D minor, culminating in fortissimo semiquavers. After an extended pedal point the refrain returns, more peaceful than ever, followed by the first episode and the concluding group. A start to a third episode seems to try to set off again in G major, still with the imperturbable trochaic rhythms, but it is cut short, and after a final dominant pedal point comes a brilliant stretto-coda (*Più allegro*) with a vigorous crescendo magnifying yet again the trochaic figure in vigorous octaves in the left hand.

Op. 49 was not published until 1805, but the two short sonatas that it contains were written much earlier – the first in 1799, the second in 1796. These are sonatinas rather than sonatas, in their simplicity of performance, their brevity and their structure in only two movements.

Simple and happy, deprived of any violence or passion, the **Sonata in G minor, Opus 49, No. 1** – the only one that Beethoven wrote in that key – begins with a dreamy, elegiac *Andante*, in miniature sonata form of great limpidity, with two essentially melodic ideas of which only the second is used in the development and again in the short coda which subsides into the low register before ending with a Picardy third. This ending seems to anticipate the major key of the joyous rondo finale,

a pastoral Allegro with a staccato refrain.

The *Allegro ma non troppo* of the **Sonata in G Major Opus 49, No. 2** is cast in small scale sonata form, completely Classical, simple, lucid and gallant. In the second and final movement the listener may recognize the popular *Tempo di Menuetto* of the Septet in B-flat, Op. 20, the present version being earlier since the Septet was not composed until 1800. This placid and moderate piece, closely related in spirit and style to the famous Minuet of Boccherini, requires no further commentary here.

The *Waldstein* and the *Appassionata* stand out as the summit of Beethoven's middle period in the domain of the sonata. Almost contemporaneous with regard to their conception, if not their completion, they are marvellously contrasting and complementary works. The *Waldstein* is as happy and euphoric as Op. 57 is sombre and tormented, and while the latter is regarded as an unsurpassable model of formal economy and condensation, the earlier one, on the contrary, is characterized by its expansiveness. The *Appassionata* is tense, closed, systolic, the *Waldstein* relaxed, open, diastolic.

The relaxed spaciousness of the **Sonata No. 21 in C Major, Opus 53, "Waldstein"** is even more apparent in its primitive version, where it contained three autonomous movements. The large Andante in F, later discarded by Beethoven, bears out the psychological relaxedness with which the whole work is imbued; at the same time, by its agogic treatment, which remains lively throughout, it emphasizes the fact that this psychic tranquillity finds expression in a healthy vitality. Justly called "Great Sonata" by the composer, this monument of cyclopean dimensions was conceived in 1804,

while Beethoven was completing the *Eroica* and working relentlessly on the first version of *Fidelio*. The proximity of *Fidelio* is particularly revealing, for the Sonata, Op. 53 partakes of the same forthright humanism, at once heroic and serene, embodied in the peculiar colour of their common key, C major. Written during the fruitful summer of 1804, which Beethoven spent at Döbling in the Vienna countryside, the work was proposed by the composer to the editor Breitkopf in a letter dated August 25th, together with the Sonatas, Op. 54 and Op. 57. Breitkopf refused them all.

Of the thirty-two sonatas, the Sonata in C is the only one that the whole world identifies by the name of its dedicatee, Count Waldstein. An excellent musician, he had been a patron of Beethoven as early as the Bonn years, but it seems that the composer fell out with him after the dedication that was to immortalize him. The *Waldstein* makes unprecedented demands upon pianists in terms of virtuosity and physical resistance. Beethoven benefited from the decisive progress made at that time by pianoforte makers such as Erard, one of whose instruments he had owned, as it happened, since 1803, and also the Viennese Streicher. Therefore the texture of the sound, the timbre, takes on a greater importance. One knows how very significant these elements will be for the future of music evolution: paradoxically, their first emancipation was provoked by a deaf person. Urged by his friends, who found the work too long, Beethoven brought himself to cut out the Andante in F and replaced it by a short twenty-eight bar introduction leading directly to the finale. The *Waldstein* then, is no longer anything other than a diptych, though one of gigantic stature.

With regard to the Andante, of which Beethoven was very fond, he had it published separately, under the title *Andante Favouri* chosen by him because of its popularity with the public.

The first *Allegro con brio* is an enormous piece in sonata form, yet on the whole Classical, except with respect to tonality. From the beginning, timbre proves to be an integral part of the conception: it is the outcome of the harmony and of the rhythm which, far more than the melodic element, determine the initial idea. This theme of a prodigious energy with its adventitious melodic motif in the treble is presented in two different ways. The second theme, *dolce e molto legato*, interrupts the rhythmic whirlwind by its chorale-like song. This development is very spacious, the recapitulation a varied and expanded one. The whole movement is a striking example of an organically-growing form, a typically Beethovenian phenomenon. Then comes the *Introduzione: Adagio molto*, a dreamy, melancholy threshold, bathed in an admirable harmonic twilight. This short piece is already informal music, “in-between music” in a vein which Beethoven will enrich with even more daring inspirations. And now we have the clear and cheerful chimes which serve as a refrain to the vast *Rondo: Allegretto moderato*; they are pervaded with a sense of limpid ineffable joy. The very simple melody, allegedly derived from a Rhineland folk-song, is the result of long and patient reworking. Formally, this Rondo is in five sections, followed by a coda, but the three appearances of the refrain are already a matter for expanding variation. In the dazzlingly virtuoso instrumental writing, trills are prevalent; we know how important this new colour element will become in Beethoven's later work. The two couplets make

brief incursions into darker regions, contrasting with the crystalline light of the refrains. The first couplet introduces a theme built over a bass line in hammered quavers, which the second and much more important one will develop together with the theme of the refrain. The hammered theme, incidentally, will reveal a sudden affinity with the beginning of the first movement, thus cementing the unity of the sonata in a subtle, discreet way. The last re-entry of the refrain, in a victorious fortissimo, leads into the immense coda-stretto (*Presto*), where it undergoes a final agogic transmutation.

Wedge between the two colossal achievements of the *Waldstein* and the *Appassionata*, the **Sonata No. 22 in F Major, Opus 54** remains largely unknown or misunderstood. It is only rarely heard, and then usually only in the context of the complete sonatas. Its unexpected two-movement structure, as well as many detailed aspects of its form and style adds to its mystery. But despite its enigmatic character, despite its somewhat unprepossessing and unspectacular looks this short work appears to be highly significant and worthy of its redoubtable neighbours. It seems already to have disconcerted Beethoven's contemporaries who found it, and with some good reason, filled with “astonishing, bizarre things.” Embarrassed, the critic for the *Allgemeine Musikzeitschrift* of Leipzig confines himself to writing “the printing and paper are fine” (!). Begun in 1803 and completed in the following year – its sketches are found amongst those for *Fidelio* and the *Triple Concerto* – this work, with its cryptic conciseness, in no way incomplete or unbalanced, in many ways anticipates the composer's last manner, as in its harmonic freedom, its absence of transitions, its

sudden contrasts: Op. 54, a work of promise rather than accomplishment, thus sows the seeds for the last sonatas, while at the same time its powerful neighbours triumphantly reap the harvest of ten years' efforts and experiments. Seen in this light, the Sonata in F can be more fairly and equitably judged.

Neither of the two short movements is in sonata form which is certainly not the least of the paradoxes of this strange work! The first movement is designated *In Tempo d'un Menuetto*, but neither its design nor its style is typical of a minuet. The *Allegretto* is a veritable toccata, with its perpetual semiquavers, but it is at the same time a grotesque capriccio, or what the Germans call "ein Spuk," with a stupefying harmonic boldness, progressing through all the keys with the most casual freedom, seeking insidiously dissonant clashes with a voluptuous malice quite unusual for the austere Beethoven! Conscious or not, there is real unity between the two movements.

Harry Halbreich
(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven Sonates pour piano op. 28, op. 49, op. 53, op. 54

Un monde sépare la vaste et paisible **sonate en ré majeur, opus 28**, de celle qui la précède la fameuse sonate en ut dièse mineur, opus 27 Nr. 2, pourtant contemporaine. Dédiée à un certain Joseph de Sonnenfels, il s'agit ici de la quatrième et dernière sonate de la féconde année 1801. Après la mort de Beethoven, l'éditeur Crazz lui attribua le surnom de "Pastorale", qui n'est guère connu qu'en France, mais que justifient au moins le climat et la couleur des mouvements extrêmes, avec leurs longues pédales. Toute passion semble absente de cette œuvre reposée, intime et tendre, simple et transparente en dépit de ses dimensions imposantes.

L'*Allegro* initial exhale d'emblée cette monotonie pastorale. Le pont, fort spacieux, s'oriente vers fa dièse mineur, mais c'est en la majeur que chantent les deux périodes de la seconde mélodie, idéalement paisible. A peine quelques traits à découvert viennent-ils rompre le moutonnement des eaux. Après l'élément conclusif syncopé, le développement présente d'abord le thème du début en sol mineur, et élabore ensuite contrapuntiquement la seconde moitié de la première période de ce thème, dont il ne finit par subsister que le motif rythmique blanche-deux croches, courant à perte de vue sur une longue pédale de fa dièse, mourant sur un point d'orgue. L'élément syncopé chante alors rêveusement en si majeur, puis en si mineur. Nouveau point d'orgue, *adagio* doucement interrogatif, et c'est la

réexposition, régulière et d'une sérénité sans faille. La coda sur le premier thème célèbre l'apogée de cette paix silencieuse.

Suit un *Andante* en ré mineur, de forme ternaire, sorte de vieille ballade d'une gravité étrange et énigmatique. Il doit sa si curieuse démarche à ses oppositions de legato et de staccato qui revêtent l'aspect de véritables contrastes de timbres au sens orchestral. Le staccato est presque constant aux doubles croches de la main gauche. Le milieu du morceau, fait de deux phrases reprises, comme les volets extérieurs, passe en ré majeur et offre un scherzando facétieux. Au retour du début, les reprises sont variées, ornées mélodiquement en triples croches liées. Mais la coda est le moment le plus remarquable : elle rappelle d'abord le premier thème, présenté en accords nus, de la main gauche, puis l'épisode du milieu, mais en mineur. La musique se désintègre enfin avec des sauts d'intervalles et des oppositions de registres, timide réminiscence de la marche funèbre de la *Symphonie Héroïque*.

Le *Scherzo* (*Allegro assai*), léger, bref, de peu de substance, séduit par ses plaisantes oppositions de registres et de nuances. On ne trouve aucun thème, mais un petit motif de trois notes virevoltant gaiement. Le trio propose une jolie mélodie sur accompagnement d'octaves brisées, d'abord en si mineur, puis harmonisée ingénieusement de deux autres manières : effet de litanie harmonique. Avec le Rondo (*Allegro ma non troppo*), c'est à nouveau la paix des champs. Si la forme de ce vaste morceau tient du rondo-sonate, son véritable refrain n'est autre que le rythme trochaïque obstiné de l'accompagnement de la main gauche, avec ses incessants agrandissements d'intervalles. Un petit

pont en arpegges ascendants de doubles croches mène au premier couplet, mélodie en la majeur, que gagne bientôt la contagion du rythme berceur de la basse, et suivie d'une brève et vigoureuse conclusion. On pourrait croire à une exposition de sonate, mais le refrain réapparaît en ré majeur, suivi du second couplet en sol majeur, qui développe par agrandissements d'intervalles l'accompagnement, passant à présent à la main droite, et qui se poursuit par un épisode polyphonique et chromatique legato en sol mineur, puis en ré mineur, culminant en fortissimo en doubles croches. Après un point d'orgue le refrain est repris, plus paisible que jamais, suivi du premier couplet et du groupe conclusif. Une amorce de troisième couplet semble vouloir repartir en sol majeur, toujours avec les imperturbables trochées, mais il tourne court : à un dernier point d'orgue répond une brillante coda-strette (*Più Allegro*), en vigoureux crescendo, magnifiant une fois encore les trochées en octaves énergiques de la main gauche.

L'opus 49 ne fut publié qu'en 1805, mais les deux brèves sonates qu'il contient sont de rédaction bien antérieure : 1799 pour la première, 1796 pour la seconde. Il s'agit de sonatines plus que de sonates, tant par leur facilité d'exécution que par leur brièveté et leur coupe en deux mouvements seulement.

Simple et heureuse, dépourvue de toute violence et de toute passion, la **sonate en sol mineur, opus 49 Nr. 1**, la seule que Beethoven ait écrite en cette tonalité, débute par un *Andante* rêveur et élégiaque, forme-sonate en miniature d'une parfaite limpidité, avec ses deux idées essentiellement mélodiques, dont la seconde nourrit seule le développement,

avant de dominer la coda, de plus en plus apaisée dans le registre grave, conduisant sur la tierce picarde. Celle-ci semble prévoir la tonalité majeure du joyeux rondo final, un Allegro pastoral au refrain en *staccato*.

L'*Allegro ma non troppo* de la **sonate en sol majeur, opus 49 Nr. 2**, se présente comme une petite forme-sonate tout à fait classique, facile, limpide et galante. Dans le second et dernier morceau, chacun reconnaîtra le populaire *Tempo di Menuetto* du *Septuor en mi bémol majeur*, opus 20, dont nous avons ici un premier jet, le septuor ayant été rédigé en 1800 seulement. Cette pièce placide et modérée, proche parent, tant par l'esprit que par l'allure, du Menuet fameux de Boccherini, ne nécessite aucun commentaire.

Presque contemporaines par leur conception, sinon par leur achèvement, la *Waldstein* et l'*Appassionata*, apogée de la période médiane dans le domaine de la sonate, s'opposent et se complètent admirablement. La *Waldstein* est aussi heureuse et euphorique que l'opus 57 est sombre et tourmentée et si cette dernière passe pour un insurpassable modèle d'économie formelle et de concentration, son aînée est au contraire expansive. L'*Appassionata* est tendue, fermée, systolique, la *Waldstein* relaxée, ouverte, diastolique.

L'ampleur détendue de la **sonate en ut majeur Waldstein, opus 53**, apparaît mieux encore si on la considère sous sa forme primitive, alors qu'elle possédait trois mouvements autonomes. Le grand *Andante* en fa, écarté ensuite par Beethoven, confirme la détente psychologique propre à toute cette œuvre, et en même temps, par son agogique qui demeure animée, souligne que ce calme psychique se traduit

par une saine vitalité psychologique. Désignée à juste titre par l'auteur comme "*Grande Sonate*", ce monument de dimensions cyclopéennes fut conçu en 1804, à l'époque où Beethoven achevait l'*Héroïque* et travaillait d'arrache-pied à la première version de *Fidelio*. Le voisinage de *Fidelio* est particulièrement révélateur car la sonate opus 53 participe de ce même humanisme direct, héroïque et serein, incarné par la couleur particulière d'ut majeur qui leur est commune. Fruit du fécond été de 1804, passé à Döbling, dans la campagne près de Vienne, l'œuvre fut proposée par Beethoven à l'éditeur Breitkopf par une lettre du 25 août, conjointement aux sonates opus 54 et 57. Breitkopf n'en accepta aucune.

La sonate en ut est la seule des sonates que le monde entier identifie par le nom de son dédicataire, le Comte Waldstein, excellent musicien, protecteur de Beethoven dès les années de Bonn, mais avec qui le compositeur semble brouillé après la dédicace qui immortalisa. La *Waldstein* pose aux pianistes des exigences sans précédent en matière de virtuosité et de résistance physique. Beethoven a bénéficié des progrès décisifs accomplis à ce moment par les facteurs, tant Erard dont il possédait un nouvel instrument depuis 1803, que le Viennois Streicher. Aussi la matière sonore, le timbre en soi, acquièrent-ils une importance accrue, élément dont on connaît le rôle primordial pour la suite de l'évolution musicale et qui doivent leur émancipation première à un sourd ! Devant les objurgations de ses amis, qui trouvaient l'œuvre trop longue, Beethoven se décida à supprimer l'*Andante* en fa, et le remplaça par une courte introduction de vingt-huit mesures qui conduit au *Finale*. La *Waldstein* n'est donc plus qu'un dyptique, mais de quelle gigantesque

stature! Beethoven fit paraître à part l'*Andante* en fa, qu'il aimait beaucoup, lui donnant lui-même le titre d'*Andante favori*, devant la popularité qu'il acquit auprès du public.

Le premier mouvement, *Allegro con brio*, est une forme-sonate énorme, mais somme toute classique sauf en ce qui concerne le plan tonal. Dès le début, le timbre s'avère partie constituante de la conception: il est la résultante de l'harmonie et du rythme qui, bien plus que l'élément mélodique, déterminent l'idée initiale. Ce thème, d'une prodigieuse énergie, avec son motif mélodique adventice dans l'aigu, fait l'objet d'une double présentation. Le second thème, dolce e molto legato, interrompant le tourbillon rythmique, chante à la manière d'un choral. Le développement est très vaste, la réexposition variée et amplifiée: le morceau entier est un exemple frappant de forme en expansion organique, phénomène typiquement beethovenien. Suit l'*Introduzione (Adagio molto)*, seuil de pénombre d'une mélancolie rêveuse, au clair-obscur harmonique admirable. Cette courte page est déjà de la musique informelle, d'entre-deux-mondes, dans une veine que Beethoven enrichira d'inspirations bien plus hardies encore. Et voici le clair et allègre carillon, d'une joie limpide et ineffable, refrain du vaste *Rondo (Allegretto moderato)* et dont la mélodie si simple, issue paraît-il d'une chanson populaire rhénane, est le fruit de patientes esquisses. La forme est en cinq sections, suivies d'une coda, mais les trois apparitions du refrain relèvent déjà de la variation amplificatrice. L'écriture instrumentale, d'une éblouissante virtuosité, accorde une place importante aux trilles, élément de couleur qui acquerra dans les œuvres de la fin la signification qu'on sait. Les deux couplets abordent

passagèrement des zones plus sombres, contrastant avec la lumière cristalline des refrains. Le premier introduit un thème martelé en croches, aux basses, que le second, bien plus important, développera conjointement avec le thème du refrain. Le thème martelé révélera en passant une soudaine affinité avec l'attaque du premier mouvement, ce qui suffit pour cimenter, subtilement et sans insister, l'unité de la sonate. La dernière rentrée du refrain, en un fortissimo victorieux, conduit à l'immense coda strette (*prestissimo*), où il connaît une ultime transformation agogique.

Coincée entre deux colosses, la *Waldstein* et l'*Appassionata*, la **sonate en fa majeur, opus 54**, demeure ignorée et méconnue. On ne l'entend, que rarement, et seulement dans le cadre d'intégrales des sonates. Sa coupe en deux mouvements, insolite autant que maints détails de sa forme et de son écriture, ajoute à son mystère. Mais malgré son aspect un peu ingrat et peu spectaculaire, cette brève partition apparaît comme hautement significative et digne de son redoutable voisinage. Elle déconcerta déjà les contemporains de Beethoven qui la trouvaient remplie, à raison d'ailleurs, d'"étonnantes bizarreries". Désarçonné, le critique de l'*Allgemeine Musikzeitschrift* de Leipzig se borna à écrire: "*la gravure et le papier sont beaux*". Conçue dès 1803, achevée l'année suivante, – ses esquisses se retrouvent mêlées à celles pour *Fidélité* et le *Triple Concerto* – cette œuvre, d'une concision cryptique, nullement inachevée ou déséquilibrée, annonce par bien des côtés la dernière manière du musicien, ce que soulignent la liberté harmonique, l'absence de transitions, la soudaineté des contrastes: l'opus 54, œuvre de promesses plus

que d'accomplissement, sème donc le grain des dernières sonates, alors qu'au même moment ses puissantes voisines récoltent triomphalement le fruit de dix ans d'efforts et de recherches. Vue sous cette perspective, la sonate en fa sera peut-être mieux et plus équitablement jugée. De ses deux brefs mouvements, aucun n'adopte la forme-sonate, ce qui n'est pas le moindre paradoxe de cette œuvre étrange! Le premier morceau s'intitule *In Tempo d'un Menuetto*, mais ni le dessin, ni la coupe ne sont d'un menuet. L'*Allegretto* est une véritable toccata, avec ses doubles croches perpétuelles, mais c'est, tout autant, un caprice, un grotesque, ce que les Allemands nomment "ein Spuk", d'une stupéfiante hardiesse harmonique, se promenant à travers tous les tons avec la plus désinvolte liberté, recherchant les frottements insidieusement dissonants avec une voluptueuse malice insolite de la part de l'austère Beethoven! Consciente ou non, l'unité est réelle entre les deux morceaux.

Harry Halbreich

Ludwig van Beethoven Sonate op. 57 f-Moll „Appassionata“

*Dem Grafen Franz von Brunsvik gewidmet
Komponiert 1804-1806*

Allegro assai, Andante con moto, Allegro ma non troppo - Presto

In der Sonate op. 57, vom Verleger Cranz 1838 „Sonata appassionata“ benannt, steht das Barometer auf Sturm. Die entfesselten Elemente scheinen in den Ecksätzen dieser Sonate ihren musikalischen Niederschlag gefunden zu haben. Beethoven, im Gewitterregen durch die Gegend wandernd, so vertieft ins Komponieren, daß er nicht merkt, wie er völlig durchnäßt nach Hause kommt - unwillkürlich drängt sich diese von den Zeitgenossen beschriebene Szene beim Anhören der Appassionata auf. Ferdinand Ries berichtet, wie sie sich bei einer gemeinsamen Wanderung so verirrt, daß sie erst um 8 Uhr nach Döbling zurückkamen. „Auf dem ganzen Weg“, schreibt Ries, „hatte er für sich gebrummt oder teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er, 'da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen'. Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, gar erstaunt, mich noch zu sehen, und sagte: 'Heute kann ich Ihnen

keine Lektion geben, ich muß noch arbeiten'.“

Es dauerte aber noch etwa zwei Jahre bis diese Sonate fertig wurde, zwei Jahre voll äußerer und innerer Stürme in Beethovens Leben. Erst vor kurzem sind seine Liebesbriefe aus jener Zeit an die junge Witwe Josephine von Deym, die Schwester Therese von Brunsviks aufgefunden worden, leidenschaftliche Briefe, die alle Stadien von Hoffnung, Freude bis zur Resignation durchlaufen. Aber auch die übrigen Ereignisse in Beethovens Leben waren damals alles andere als friedlich. In diese zwei Jahre fallen die Arbeit am Fidelio, an der Eroica, die Kriegswirren, vor allem die weiter fortschreitende Ertaubung. Was immer wir aus dieser Sonate heraushören, fest steht, daß der Aufbruch der Gefühle in eine meisterhafte musikalische Form gebannt ist: ein Triumph des Geistes und des Willens über alle Widrigkeiten des Schicksals.

Alles ist organisch aus wenigen motivischen Keimzellen entwickelt. Das unheimliche, aus Unisono-Dreiklangserzlegung und Triller gefügte Unisono-Hauptthema prägt sich schon beim ersten Anhören intensiv dem Hörer ein:



Genial seine Fortsetzung: es ist ganz und gar ungewöhnlich, daß ein Thema einfach einen Halbton höher (hier in Ges-Dur, der Tonart der neapolitanischen Sext) wiederholt wird. F-Moll ist bei Beethoven die düstere Tonart. Düster, unheimlich ist der Anfang der Appassionata mit den vielen Pausen und dem klopfenden „Schicksalsmotiv“ (T. 10):



Es ist die Spannung, die dem Ausbruch des Gewitters vorangeht (T. 16 – 18).

Die psychologische Deutung musikalischer Figuren hat seit je die Geister geteilt. Hier aber scheint die Bezeichnung Schicksalsmotiv im Hinblick auf Beethovens überlieferten Ausspruch, „so klopft das Schicksal an die Pforte“ (zum ähnlichen Anfangsmotiv der 5. Sinfonie) einigermaßen berechtigt zu sein. Gerade die Tonfolge des-des-des-c erscheint wörtlich im 1. Satz des G-Dur-Klavierkonzertes op. 58 und der c-Moll-Sinfonie, beide Male am Beginn der Durchführung, also an einem formalen Schlüsselpunkt.

Das hymnische As-Dur-Seitenthema ist rhythmisch aus dem Hauptthema hervorgegangen, und doch hat es einen so ganz anderen Charakter. Es ist mit *dolce*, also süß, lieblich, bezeichnet. Als ich mit 14 Jahren diese Sonate erstmals studierte, befremdete mich, daß diese Melodie nicht zu Ende gesungen wird, sondern knapp vor der erwarteten Abrundung abbricht (T. 35 – 47). So etwa hätte ich es mir damals gewünscht:



Es ist interessant, daß diese zweite Form tatsächlich in Beethovens Skizzen vorkommt. Aber wie banal wäre es, hätte Beethoven das Thema wirklich in sich abgeschlossen. Es wäre ganz gegen die Dynamik der Sonatenform, die ständig nach vorn offen ist, um eins aus dem andern hervorwachsen zu lassen. Erst am Schluß des Satzes wird dieses Thema tatsächlich zu Ende geführt, allerdings in Moll, nicht mehr *dolce*, sondern gleichsam in den Strudel der

Leidenschaft hineingezogen (T. 248 – 250).

Der dritte Gedanke, ein richtiges Schlußthema, wie es in solcher melodischer Selbständigkeit selten in der Sonatenform zu finden ist, steht in as-Moll und rundet die Exposition ab. Die Dur-Auffhellung des Seitenthemas ist nur vorübergehend; so können Seiten- und Schlußthema in der Reprise wörtlich zitiert werden. Der Abschluß der Exposition in der mit f-Moll harmonisch nicht nahe verwandte Tonart as-Moll erklärt auch, warum Beethoven in dieser Sonate zum ersten Mal auf die sonst übliche Wiederholung des Expositionsteiles verzichtet hat: die formale und psychologische Geschlossenheit wird dadurch noch verstärkt.

Überwältigend sind dann die Steigerungen von Haupt- und Seitenthema in der Durchführung, die pianistisch zu den großartigsten Eingebungen Beethovens gehören, etwa die Durchführung des Hauptthemas (Auftakt zu 79-84) und jene des Seitenthemas. Es ist schon ungewöhnlich, daß das Seitenthema eines Sonatensatzes in die Durchführung einbezogen wird; hier aber spielt es eine nahezu dominierende Rolle. Vor dem Eintritt der Reprise ertönt das Schicksalsmotiv achtmal in dröhnendem fortissimo (T. 130-133) und versinkt plötzlich ins pianissimo. Die großangelegte Coda bringt eine gewaltige stürmische Kadenz, die aus einer neuerlichen Entwicklung des Seitenthemas herauswächst und in *più allegro* eine letzte Steigerung, bei der das Seitenthema – bisher der einzige Lichtpunkt – endgültig nach Moll in eine leidenschaftliche Klage umgeformt wird. Der Satz endet mit dem Hauptthema, das schließlich wie ermattet zum tiefsten Ton des damaligen Flügels absinkt.

Das Andante con moto in Des-Dur steht in Variationsform. Die feierlich majestätischen Harmonien des Themas erwecken eine ähnliche Stimmung wie Matthias Claudius' Gedicht „Der Tod und das Mädchen“:

*„Gib Deine Hand, Du schön und zart Gebild,
bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei gutes Muts, ich bin nicht wild –
Sollst sanft in meinen Armen schlafen.“*

Von der tiefen Samtlage des Klaviers schwingen sich die Variationen in immer lichtere Regionen auf, bis schließlich nach einem fortissimo-Höhepunkt das Thema in dialogischer Form wiederkehrt wie ein Zwiegespräch zwischen Tod und Seele, die scheinbar Ergebung und Frieden gefunden hat. Aber im letzten Moment kommt völlig überraschend ein verminderter Septakkord – ich kann es nicht anders beschreiben – ein Aufschrei. Alle Resignation ist vergessen und nach der Schreckensfanfare auf der Harmonie des verminderten Septakkordes am Anfang des 3. Satzes sind alle Furien wieder neu entfesselt. Der Kreis schließt sich – deutlich entsprechen einander erster und letzter Satz. Auch hier kommt es zur Rückung um einen Halbton aufwärts wie am Beginn des ersten Satzes, aber nicht mehr Unisono, sondern gewissermaßen „erklärt“ in der Harmonie des neapolitanischen Sextakkordes, die oft Tragik ausdrückt.

Unaufhörlich stürmen die 16tel-Passagen dahin – ein Bild der entfesselten Elemente. Nur in der Mitte des Satzes, gleichsam im Zentrum des Orkans, kommt die Bewegung zum Stillstand. Der Satz steht in Sonatenform, durchsetzt mit rondohaften Elementen:

neue Themen erscheinen in Durchführung und Coda. Aber hier gibt es kein tröstendes Seitenthema, keinen Lichtblick. Alle Themen sind Symbole der Tragik; der Moll-Bereich wird nicht mehr verlassen, von einer ganz kurzen Dur-Wendung in der Reprise abgesehen. Ausdrücklich läßt Beethoven Durchführung und Reprise wiederholen, um schließlich als letzte überraschende Steigerung in der Coda ein neues tanzartiges Presto-Thema einzuführen. Ein Tanz – bei diesem Aufruhr der Elemente? Er erhöht noch die Tragik! Diese Stelle ruft in mir das Bild von Shakespeares König Lear wach, der in seinem Wahnsinn im Sturm auf der Heide zu tanzen beginnt. Nach diesem kurzen dämonischen Tanz wird das 16tel-Thema in einem letzten Presto-Aufschwung zu Ende gejagt.

Die „Appassionata“ ist Beethovens letzte Klavier-Sonate, die tragisch endet. In allen späteren Werken in der Moll-Tonart (mit Ausnahme des cis-moll-Quartetts op. 131, das aber als Teil eines Zyklus' aufzufassen ist) rang Beethoven sich in den Finali zur Resignation (Streichquartett op. 95), Heiterkeit (Sonate op. 90), zur Freude (9. Symphonie), zur Entrückung (op. 111) durch.

Es ist kein Wunder, daß Beethoven dieses Werk selbst lange Zeit – bis zur Vollendung der „Hammerklavier-Sonate“ – für seine größte Sonate gehalten hat und daß sie bis zum heutigen Tag eine der beliebtesten Sonaten geblieben ist. Grund zum Verwundern gibt es, daß manche Musiker und Kritiker gerade dieser Sonate überdrüssig werden. Vielleicht liegt es daran, daß Großes, Leidenschaftliches oft schwer zu ertragen ist. Ein großes Kunstwerk aber ist unerschöpflich wie die Natur, wie das Leben selbst.

Ludwig van Beethoven

Sonate op. 78 Fis-dur

*Der Gräfin Therese von Brunsvik gewidmet
Komponiert 1809*

Adagio cantabile - Allegro ma non troppo, Allegro vivace

„Immer spricht man von der cis-Moll-Sonate! Ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die Fis-Dur-Sonate etwas anderes!“ Dieser Ausdruck Beethovens zu Czerny zeigt, daß allgemeine Beliebtheit beim Publikum und Selbsteinschätzung des Künstlers nicht immer im Einvernehmen sein müssen. Was Beethoven veranlaßte, die Fis-Dur-Sonate über die „Mondschein-Sonate“ zu stellen, war wohl die Tatsache, daß in op. 78 dem feinsten poetischen Inhalt eine ebenso feine subtile Form entspricht: die Beliebtheit der „Mondschein-Sonate“ wiederum dürfte, neben dem Mißverständnis des Titels, wohl gerade darin liegen, daß bei ihr der schon romantische Inhalt die Form überwiegt, die vorherrschende Emotion nur wenig thematische Arbeit zuläßt. Dabei ist aber gerade Fis-Dur eine romantische Tonart, die in der Klassik nur äußerst selten vorkommt. Haydn schrieb ein Largo cantabile e mesto in Fis-Dur in seinem D-Dur-Streichquartett op. 76 No. 5 (Hob III/79) und der Schluß seiner „Abschiedssymphonie“ steht in Fis-Dur. Sonst aber findet sich diese Tonart erst später bei den Romantikern wieder, in Schumanns Romanze, in Chopins Barcarolle, etc.

Der Fis-Dur-Sonate eigentümlich ist die melodische Beseeltheit jeder Note, in den großen wie in den kleinsten Notenwerten. Nur sensible

Fingerspitzen können all dem gerecht werden und Tovey hatte ganz recht mit seiner Behauptung, daß mancher Pianist, der die „Mondschein-Sonate“ recht passabel und auch poetisch spielen kann, an den inneren Schwierigkeiten dieser technisch scheinbar einfacheren Sonate oft kläglich scheitert.

Die Einleitung des ersten Satzes wurde von Jörg Demus vortrefflich bezeichnet, als er schreibt: *„Ich erblicke in diesem ‚Vorhang‘... die schönste in Musik gesetzte Anrede: der Doppelschlag ein Kosewort, die Fermate ein Ausrufungszeichen. „Liebste, teuerste, verehreteste Freundin!“*

Nach dieser Anrede wirkt der Eintritt des Allegro-Satzes wie ein Liebeslied. Filigranhaft ist dann die flatternde 16tel-Bewegung des Überleitungsthemas (T. 18 – 28), die in mir das Bild von Schmetterlingen wachruft. Leider haben viele Herausgeber es für nötig gehalten, hier Legato-Bögen hinzuzufügen, die dem Flattern ein trauriges Ende bereiten. Ebenso beseelt ist die aufstrebende Giralde des Schlußgedankens. Die Durchführung ist ungewöhnlich kurz und berührt vorübergehend den ernsten Mollbereich. Ein scheinbar neues rhythmisches Motiv ist aus dem Auftakt des Hauptthemas entwickelt. Ungewöhnlich ist die Tatsache, daß hier zum letzten Mal bei Beethoven auch der 2. Teil wiederholt wird.

Der zweite Satz ist ein fröhliches Rondo, das sich nicht genug tun kann an dem Spiel eines raschen dahinhuschenden Zweinotenmotivs, wie es schon mit ganz anderem, pathetischem Inhalt in der Sonate op. 31, 2 vorgekommen war. Hier aber sind sie Symbol eines schwerelosen Spiels, eines leichten Flügelflatterns, das aber in der Spielbarkeit leider nicht leicht, sondern durchaus schwer ist. Im Seitengedanken stehen Dur und Moll, lustig und

traurig, einander gegenüber und es entbehrt nicht eines gewissen Humors, daß Beethoven in der Schlußwendung das Spiel zwischen der Dur- und Moll-Terz (a – ais) noch einmal aufgreift, bevor er sich endgültig für Dur entscheidet.

Ludwig van Beethoven Sonate op. 79 G-Dur

Komponiert 1809

Presto alla tedesca, Andante, Vivace

Diese einfache, fröhliche Sonatine entstand 1809 als Parergon zur Sonate op. 78. In einem Brief an Therese von Malfatti kündigte Beethoven diese Sonatine als eine jener Kompositionen an, „*bei der Sie nicht zu sehr über Schwierigkeiten klagen sollen*“. Bekanntlich stand Beethoven damals zu Therese von Malfatti in freundschaftlichen Beziehungen, er trug sich sogar zum letzten Mal in seinem Leben mit ernsthaften Heiratsabsichten. Daß er ihr die Sonatine trotzdem nicht widmete, hatte wohl seine Ursache darin, daß er diese als für ein zu geringes Werk ansah, um sie einem lieben Menschen zuzueignen.

Wie Edwin Fischer sagte, läßt sich aber „*auch diesem Landschaftsbild noch Poesie abgewinnen und der Kuckuck ruft in hübsch verschiedenen Modulationen*.“

Der erste Satz ist ein tanzartiges *Presto alla tedesca* – also etwas schwerer im Rhythmus, in den Akzenten als ein *Presto alla italiana* – und steht im Stil mancher der Bagatellen näher als den übrigen Sonaten.

Die schwermütige Stimmung des zweiten Satzes, einer dreiteiligen Canzone in g-Moll, läßt

an „*Schäfers Klagelied*“ von Goethe denken, oder an ein venezianisches Gondellied.

Der letzte Satz ist ein sanftes Rondo, dessen energische Episoden wie eine Vorahnung von Schumanns „Fürchte-machen“ klingen. Sehr hübsch ist auch das „Schumann’sche“ Gegenspiel von drei gegen vier Noten bei den variierten Reprisen des Rondothemas.

Ludwig van Beethoven Sonate op. 81a Es-Dur

„Les Adieux“

*Dem Erzherzog Rudolf von Österreich gewidmet
Komponiert 1809 – 1810*

Das Lebewohl, „Les Adieux“:

Adagio - Allegro,

Abwesenheit, „L’Absence:

Andante espressivo,

Das Wiedersehen,

„Le Retour“: Vivacissimamente

Der erste Satz trägt die Inschrift „*Bei der Abreise seiner Kaiserlichen Hoheit, des verehrten Erzherzogs Rudolph, Wien, am 4. Mai 1809*“, der dritte Satz das Datum „*Im Januar 1810*“. Anlaß der Trennung war die Abreise der kaiserlichen Familie während der napoleonischen Belagerung Wiens 1809. Wenige Motive haben den Künstlern aller Zeiten, aller Völker so sehr zum Anlaß ihres Schaffens gedient, wie die ewig menschliche Geste des Abschiednehmens, jener Urschmerz der Trennung, der immer wieder durch die Hoffnung auf ein Wiedersehen gelindert wird. Wie spricht doch dieser Schmerz aus Kunstwerken aller Zeiten, vor

allem aber aus dem Lied, aus der Musik! In der Klaviermusik sind wohl Bachs Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders und Beethovens Abschiedssonate op. 81a der schönste Niederschlag dieser Urempfindung. Den drei ersten Noten hat Beethoven selbst die Textworte „le-be-wohl“ unterlegt:



Immer wieder wird dieses Abschiedsmotiv wiederholt, zuerst innig-besinnlich im Adagio, dann mehr aufmunternd im Allegro: man gibt sich fröhlich, man will sich den Schmerz nicht ansehen lassen. Gelegentlich wird die Bewegungsrichtung auch ins Aufsteigende umgekehrt, aber im Großen und Ganzen herrschen doch die absteigenden Linien vor, als Symbol einer Depression, und zwar nicht nur in der Melodie, sondern auch im Baß. Gleich das Hauptthema des Allegro ruht auf einem beinahe um zwei Oktaven absteigenden Baßfundament:



Manche Musiker und Autoren sehen auch in den Noten g-f-es der Oberstimme dieses Themas eine Zitierung des Abschiedsmotives und möchten die mit tenuto bezeichnete Note als Anfang einer Lebewohl-Phrase innerhalb dieses Themas verstanden wissen. Eine solche intellektuell-literarische Deutung

widerspricht aber wohl dem Fluß des Themas, das eindeutig mit dem as in T. 17 beginnt und nach dem Abstieg zum d wieder bis zum b hinaufsteigt. Musikalische Motivbildungen sind eine melodische und rhythmisch-harmonische Einheit, die nicht durch solche „Analysen“ zerrissen werden darf. Und was das Zeichen tenuto anbelangt, so sehe ich als Musiker darin einfach einen aufführungstechnischen Hinweis, als Gegensatz etwa zum Staccato der gleichen Motivnoten in T. 71-72. Eine „echte“ Zitierung des Lebewohlmotivs hingegen sehe ich in T. 35-36 (mit Spiegelung in der Oberstimme) und bei dem mit *espressivo* bezeichneten Seitenthema (T.50). Die synkopierten Dissonanzen in der Harmonie geben dem Thema hier einen schmerzhaften Untergrund. Auch an vielen anderen Stellen ist das Lebewohlmotiv mehr versteckt zu erkennen, etwa bei der Vorbereitung des Seitenthemas und im Anhang (T. 48 und T. 62). Bei all diesen Bildungen stehen die drei Noten am Beginn einer musikalischen Phrase und nicht wie beim obigen „literarischen“ Beispiel in deren Mitte.

In der Durchführung bekommt das Lebewohl-Motiv eine phantastisch exaltierte Färbung. Deutlich ist auch das Achtermotiv des Allegro-Themas in der Baßfiguration wiederzuerkennen:



Die ausgedehnte Coda dieses Satzes – sie ist fast doppelt so lang wie die Durchführung – symbolisiert ein nicht endenwollendes, nicht endenkönnendes Abschiednehmen, bis es schließlich doch so weit ist: in immer größerer Entfernung verhalten die

gegenseitigen Lebewohl-Rufe; der Eindruck des Sich-entfernens wird durch lineare Dissonanzbildungen hervorgerufen, die wie Echos klingen:



Nur die großen Meister wagten es gelegentlich, die musikalisch-poetische Idee sogar über die Grammatik zu stellen. Für unsere an moderner Musik geschulten Ohren sind die „harten Durchgänge“ der dissonierenden Noten f in den Takten 231-234 sogar besonders schön, ebenso etwa wie die Vorhaltsbildungen bei der Einleitung von Mozarts „Dissonanzenquartett“. Für viele Musiker der angeblich gegenüber der Klassik fortschrittlichen Romantik hingegen, waren Stellen dieser Art so unerträglich, daß sie vermeinten, Beethoven hier korrigieren zu müssen!

Dem Hauptmotiv der „Abwesenheit“ ließen sich die Worte unterlegen: „Bist Du fort?“ Das Gefühl der Verlorenheit, des Suchens, wird in diesem Satz vor allem durch die Harmonik hervorgerufen, die 7 Takte benötigt, um die Grundtonart c-Moll zu „finden“; der Anfang mit den verminderten Septakkorden der Wechseldominante und der Dominante weist schon auf die Einleitung zu op. 111 voraus. Nicht nur die Harmonik, auch die Unruhe der Motive deutet die innere Unrast in diesem Satz an: die sforzato-Akkorde sind fast gleichlautend mit der Stelle „wie äde, wie tot die Welt ihm erscheint“ im Lied „Wonne der Wehmut“ op. 83, 1. Eine einsame klagende Flötenstimme führt zu einem entrückten cantabile, einem Traum ferner Glückseligkeit: „Nessun maggior dolore che ricordarsi dell' tempo felice nella miseria“, „Kein größerer Schmerz als sich im Elend

des Glücks zu erinnern“ (Dante).

Mozarts ästhetischem Bekenntnis, daß die Musik auch bei der Darstellung des Häßlichen selbst niemals häßlich werden dürfe, läßt sich Beethovens (unausgesprochenes) Bekenntnis gegenüberstellen, daß Musik auch bei der Darstellung des in sich Verlorenen, Ungeformten, niemals formlos sein dürfe. So ist auch dieser Satz trotz der poetischen Schilderung des Unsteten ein zweiteiliger Sonatensatz ohne Durchführung, dessen einzige wesentliche Unregelmäßigkeit darin besteht, daß die Reprise in der Subdominante (f-Moll-F-Dur) steht.

Ein letztes Mal ertönt die bange Frage, pianissimo, in äußerster Verdünnung und dann – ein Freudenschrei, Jubeln, Jauchzen, Winken – **das Wiedersehen**. Alle Themen des Schlußsatzes stehen im Zeichen überschwenglicher Freude, die sich gar nicht genug tun kann, und durch alle Register des Klaviers wandert. Nur zweimal kommt es zur Besinnung, nämlich in der kurzen, aber inhaltsreichen Durchführung und dann in der Coda (*poco andante*) – wie ein liebevolles Umarmen des wiedergefundenen Freundes:



Wer kennt nicht diese innige Schlußwendung? Es ist die gleiche wie in dem Lied „Stille Nacht, Heilige Nacht!“ Wie merkwürdig: dieses Lied entstand auch in Österreich, im gleichen Jahr, 1809, ohne daß ein Autor vom anderen wohl auch nur das Geringste gewußt haben dürfte.

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven

Piano Sonatas, Op. 57, Op. 78, Op. 79, Op. 81a

Beethoven's **Sonata in F minor, Op. 57, "Appassionata"** has been the subject of much discussion, sometimes heated, in literature. But it is a masterpiece of pure music, one of the most perfect and most impressive by the composer, who later preferred it to all his other sonatas. Conceived shortly after the *Waldstein*, the Sonata in F minor, fruit of painful circumstances (isolation, illness, the failure of the first performance of the *Eroica Symphony*) was not completed until two years later, in the summer of 1806, when Beethoven was in Hungary visiting his friend Franz von Brunswick, to whom the work is dedicated. It was then copied out at a stroke as the surviving manuscript shows. Published in Vienna early in 1807, it was later reprinted by Cranz of Hamburg, who gave the work its now famous title. Beethoven himself had nothing to do with this title but gave his approval, and indeed the epithet is appropriate to the work, as long as it is not interpreted too narrowly as amorous passion, the range of the sonata being infinitely greater. Despite its enormous dimensions and great difficulty of interpretation, the *Appassionata* was one of Beethoven's first sonatas to establish itself in the repertoire.

Romain Rolland has vividly described the work with the words, "a torrent of water in a bed of granite." He saw the work as both "a masterpiece of logic and a masterpiece of passion" and continues: "this block from which the Cyclops' hammer can remove not a particle..., this athletic body, without

drapery, without ornament, in which every thing is muscle and frame covered with hard, solid flesh, without any trace of flabbiness...." And in fact it is Beethoven's most bubbling work, his most frenetic but also his most spare and disciplined. In this respect it may be compared to the first movement of his Fifth Symphony which, however, it surpasses in the range and depth of its message: when Schindler asked him about the work's meaning, Beethoven replied "Read Shakespeare's *Tempest*," but his other response was more obscure: "If they knew what I was thinking about they would be frightened." This confirms the "sovereign inhumanity" which Romain Rolland also mentions in his description.

The three movements show undeniable thematic links and the two themes of the first movement are themselves very closely related. The *Allegro assai* is a sonata-form movement of enormous dimensions with no repeat indicated at the end of the exposition. The first theme includes two elements, the first a simple series of arpeggios on the tonic and subdominant chord, the second, essentially expressive, introducing the trill, which Alfred Cortot justifiably considered the real cyclic element of the sonata underlined its character "of appeal and supplication." Then suddenly comes the first fortissimo, a dazzling figure in semiquaver sextuplets crisscrossing the whole keyboard from top to bottom. But its cadential resolution appears pianissimo – the dynamic marking contradicting the harmonic logic, which signals its emancipation as the sovereign element. The theme is then repeated fortissimo, interpolated with block chords in furious syncopation, the monstrous *crescendi* participating in veritable block frenzy. The second subject,

in A-flat, consoling and purely melodic, retains the rhythmic structure of the first whose intervals are inverted, like the positive and negative of the same image from which the movement derives a surprising unity. The development is rather like a counter-exposition, which follows the same order as the exposition and which presents the second subject in D-flat. In the amplified recapitulation, the second theme appears in F major, and in the long concluding development, the two themes emphasize their consanguinity even more. Finally a perfect cadence affirms the key of F minor, in which bursts forth the savage coda (*sempre più allegro*) in which the acceleration of tempo increases the tension. Here only the second theme is presented in F minor, with the sense of an ineluctable affirmation. The music then sinks down, while a common archetype of the two themes, which can no longer be differentiated in the face of death, rumbles in the bass: "The slow descent of an immense moving sound towards the lowest depths, shadow and immobility in which it is abolished" (A. Boucourechliev).

The brief *Andante con moto* comprises three variations on a short theme of two eight-bar phrases, each of which is repeated. It is a kind of chorale or peaceful hymn, beginning in the low register with a commentary in dotted rhythm in a processional style. Its gravity acts as a balm after the storms of the first movement. The first variation is based on overlapping syncopations in the left hand: the second with an Elysian serenity proceeds in regular semiquavers. The rhythm quickens to demi-semiquavers in the third variation, which is followed by a recapitulation, hardly changed, of the initial hymn. And then? The impasse: two arpeggios on a diminished seventh

chord, pianissimo, fortissimo, and suddenly we are into the finale. This *Allegro ma non troppo* (the tempo does not take account of the internal agitation arising from the muffled eddies of semi quavers) is cast in sonata form rather than the more usual rondo form finale. It is like the unleashing of an ocean, as was the finale of Opus 31, No. 2, with the same impressive solitude, but presented in a more grandiose manner. The first nineteen bars are merely a transition from the previous movement, a sinister fanfare, and then comes the turbulent motion. Finally the main subject, a unique one certainly, enters. The development begins in the subdominant minor and we find in this movement an insistence on the minor mode to the almost total exclusion of the major. Nothing seems able to stop the hallucinating unfurling of semiquavers. But at the height of the crescendo a break suddenly intervenes with a bar's silence. There follows an extraordinary, total decrescendo – in dynamics, rhythm and pitch. From the near silence the recapitulation springs. Strangely the whole of the second section, from the beginning of the development, is then repeated. An *accelerando* leads to the vertiginous stretto-coda (*Presto*) which pulls the music into an enormous gulf where it is swallowed up.

During the three years following the completion of the *Appassionata*, Beethoven devoted himself to other tasks: it was difficult to forge ahead after such a monument. Therefore the return to the sonata took place in 1809, with works of narrower scope and more intimate character. On February 4th, 1810, the composer proposed his three latest sonatas, Opp. 78, 79 and 81a to the Leipzig editors.

The **Sonata in F-sharp Major, Op. 78**, of which

the autograph dated 1809 is extant, is dedicated to Therese von Brunswick. The little sonata in two short movements gave rise to some caustic and ungracious comments. D'Indy regarded it as "the most insignificant product of the middle period," and Cortot described it as a "musical flirt." However, Beethoven himself held a different opinion and loved his score. Besides, one must be really cold-hearted to tax this work with emptiness and insignificance. Of course, no tumultuous or tragic passion is to be found here, but on the other hand, what luminous and warm tenderness! The first movement, marked *Allegro ma non troppo*, is a very concise piece in sonata form, preceded by only four bars of an introductory *Adagio cantabile*. The harmonic and instrumental language, as subtle as it is simple, clearly prefigures the last sonatas. The concluding *Allegro vivace* offers an impish, whimsical rondo, the triumph of a perpetual appoggiatura and tonal instability, with its bold harmony. The wealth of colour, the opposition of registers, nuances, major and minor are no less remarkable.

Contemporaneous with Opus 78, the little **Sonata in G Major, Op. 79**, a relaxation in the midst of more important works, is a succession of three charming vignettes painted with elegance and lightness, without any pretension. The *Presto alla tedesca* is a lively German dance, with unproblematic gaiety, cast in the shape of a perfect sonata form in miniature, with a development that is no longer than the very short sections on either side. In the course of the terminal development appoggiaturas are added, brightening up the theme with their truculence. Spanning only 34 bars, the *Andante* in G minor is a pretty album-leaf, a perfect prototype

for the Mendelssohnian *Song without Words*. This sweet and nostalgic lullaby changes half way through into a barcarolle, with the accompaniment of watery arpeggios in the left hand. The finale (*Vivace*), also very short, is a contredance which resumes, with slight modification, a theme from *Ritterballett* (chivalric Ballet), composed by Beethoven at Bonn in 1791. Its unbridled gaiety, expressed in a very simple varied ternary form, fades away in an ironic conclusion.

Sonata in E-flat Major, Op. 81a – On May 4th, 1809, before the advance of the Napoleonic army, the imperial family left Vienna to seek refuge in Buda. Because of this Beethoven lost his powerful patron, the Archduke Rudolf, who was then twenty-one years old. On the tenth of May, Napoleon slept at Schönbrunn and, two days later, the troops of Lannes and Murat occupied the town. Beethoven had a very difficult time in the besieged capital. He took refuge in a cellar and wrapped his head in cushions to try to protect his defective ears from the noise of the cannons and exploding mines. These were the conditions in which he conceived the plan for a new sonata, a pledge of his friendship and loyalty to the Archduke. The programme was fixed at once and it seems that the first movement was composed quickly. However, the finale is dated January 1810 and in fact the Archduke's return to the liberated city took place on January 30th. Thus was born the only sonata whose subtitles and scenario were by Beethoven himself. When the printed score appeared in July 1811, he complained to the publisher who had suppressed the dedication and the exact dates while also changing subtitles. *Lebewohl, Abschied und Wiedersehen* were translated as *Les Adieux*,

l'Absence et le Retour, the title by which the work has since become famous. But Beethoven himself pointed out that "*Lebewohl* expresses something quite different to *Les Adieux*: the first is said only to one person and only with feeling, the other to a whole assembly, to entire towns." A single *Adieu* would certainly have been more appropriate, but we cannot reverse the usage of a century and a half.

Far exceeding its anecdotal title, this sonata is a great and fine work of exceptional difficulty and prodigious richness of invention. It is nevertheless defined by its programme and shows up as a score that is clearly more illustrative than most of its companions. It grows from a single theme, with a three-note figure announced in the first bar, which constitutes the phonetic equivalent of the three syllables of *Lebewohl* which were actually written by Beethoven below the three corresponding notes. Everywhere we sense the musical presence of the Fifth Piano Concerto, composed around the same time. Finally, we should stress that this was a poem of friendship, from which all amorous passion is absent.

The first movement comprises an *Allegro*, preceded by a sixteen bar *Adagio*, a moving and deeply significant exordium beginning with the three fateful syllables. After a moment of suspense, broken by rests, the *Allegro* is roughly launched with a rocky descent closely resembling the finale of the Opus 73 Concerto. The movement's tense atmosphere, both impetuous and anxious, is underlined by the constant beating wings of its seconds in tied crotchets and by the ubiquity of the "*Lebewohl*" figure which sometimes assumes the appearance

of a cantus firmus.

The presence of Wagner is strongly foreshadowed in the short central section, *l'Absence (Andante espressivo)* of only 42 bars, directly linked with the finale. It is the incarnation in sound of the expression "to wander like a soul in pain" which is confirmed by Beethoven's direction in German "in gehender Bewegung" (literally: "in walking motion"). The movement begins with the theme that was later to figure in the *Tetralogy*, which is none other than the *Muss es sein?* figure with which Beethoven was to begin the finale of his last quartet. The suspense of expectation is genially brought back and the transitional bars leading into the finale are wonderfully effective psychologically. Hesitantly the composer looks for his friend in the crowd, knowing that he is close. Suddenly: There! The sudden chord (*forte*), a veritable musical exclamation mark, launches to the Finale. *Le Retour (Vivacissimamente)* illustrates once again the limitless possibilities of sonata form in the hands of Beethoven. The exclamation mark is followed by ten bars of rushing semi-quavers, representing the man pushing his way through the crowd. Then comes the exposition, with its quite calm and simple theme; here two friends find each other, and Beethoven knew better than anyone how to express this fine virile friendship. This whole finale is one of astounding virtuosity. The material is of prodigious originality, ceaselessly renewed. Here the refinement and transparency of the writing, both harmonic and pianistic, foreshadow even Fauré. After the development and the recapitulation, the piece seems finished: but Beethoven adds another fifteen bars of *Poco Andante*: this involves neither meditation nor thanksgiving, as Romantic com-

mentators may imply! Simply a chance to regain one's breath, to settle again into everyday life... A spirited cry of rejoicing lasting six bars concludes the sonata.

Harry Halbreich
(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven Sonates pour piano op. 57, op. 78, op. 79, op. 81a

La **sonate en fa mineur "Appassionata" opus 57**, a fait couler des flots d'encre, parfois bien entachée de littérature. Mais c'est un chef-d'œuvre de musique pure l'un des plus parfaits et des plus impressionnants de son auteur, qui, sur le tard, le préférerait encore à toutes ses autres sonates. Conçue peu après la *Waldstein*, la sonate en fa mineur, fruit de circonstances douloureuses (maladie, isolement, échec de la première audition de l'*Héroïque*) ne fut mise au net définitivement que deux ans plus tard, au cours de l'été 1806, que Beethoven passa en Hongrie chez son ami Franz de Brunswick, dédicataire de l'œuvre. Elle fut alors notée d'un trait, le manuscrit en fait foi. Publiée à Vienne, au début de 1807, elle fut rééditée par Craz, de Hambourg, qui lui attribua le titre aujourd'hui fameux. Beethoven n'y était pour rien mais il donna son accord à ce baptême, et l'épithète, de fait, ne trahit pas l'ouvrage, à condition de ne pas restreindre son sens à la seule passion amoureuse, la portée de la sonate étant infiniment plus vaste. Malgré des dimensions énormes et ses grandes difficultés d'exécution, l'*Appassionata* fut l'une des premières sonates de Beethoven à s'imposer dans la vie musicale.

Romain Rolland a commenté cette œuvre avec une admirable pénétration, usant de cette formule: "un torrent de feu dans un lit de granit". Il y voit à la fois un "chef-d'œuvre de logique et un chef-d'œuvre de passion", et poursuit: "ce bloc d'où le marteau des cyclopes n'arracherait pas un grain, ce corps

athlétique, sans draperies, sans ornements, où tout est muscle et charpente revêtue d'une chair solide et dure, sans trace d'embonpoint... ". Et de fait, c'est l'œuvre de Beethoven la plus bouillonnante, la plus frénétique, mais aussi la plus dépouillée, la plus disciplinée. A ce titre, elle est à rapprocher du premier mouvement de la Cinquième Symphonie qu'elle surpasse du reste par la portée et la profondeur de son message. A Schindler qui lui en demandait la signification, Beethoven répondit: "Lisez La Tempête de Shakespeare" mais son autre réponse est peut-être encore plus lourde de sens: "S'ils savaient à quoi j'ai pensé. ils seraient effrayés". Ce qui confirme l'inhumanité souveraine dont parle encore Romain Rolland.

Les trois morceaux présentent des liens thématiques indéniables, et les deux thèmes du premier mouvement sont eux-mêmes très étroitement apparentés. L'*Allegro assai* est une forme-sonate de dimensions énormes dont l'exposition ne comporte pas de barre de reprise. Le premier thème comprend deux éléments, le premier, simple suite d'arpèges de l'accord parfait, le second essentiellement expressif, introduisant la trille, dans lequel Alfred Cortot voit à juste titre le véritable élément cyclique de la sonate, soulignant son caractère "d'appel et de supplication". Et soudain, premier *fortissimo*, un trait fulgurant en sextolets de doubles croches zèbre tout le clavier de haut en bas. Mais sa résolution cadentielle se fait *pianissimo*: la dynamique se trouve en contradiction avec la logique harmonique, ce qui signale son émancipation en tant qu'élément souverain. Le thème est repris *fortissimo*, avec des blocs d'accords en syncopes furieuses qui sont autant de points d'interpolations, d'accroissements monstrueux

participant d'une véritable frénésie noire. Le second thème, consolant, purement mélodique, conserve la structure agogique du premier dont il renverse les intervalles: c'est comme le positif et le négatif d'une même image et le morceau en tire une surprenante unité. Le développement est plutôt une contre-exposition, qui suit le même ordre que l'exposition et où le second thème chante en ré bémol. Dans la reprise, amplifiée, le second thème apparaît en fa majeur et dans le long développement terminal, les deux thèmes accusent davantage encore leur consanguinité. Enfin, une cadence parfaite affirme le ton de fa mineur, dans lequel s'élance la sauvage coda (*Più Allegro*), où l'accélération du tempo multiplie la tension. A présent seulement, le second thème chante en fa mineur, avec le sens d'une affirmation inéluctable. La musique meurt alors sombrement, tandis qu'aux basses gronde un archétype commun aux deux thèmes, que plus rien ne différencie avant la mort: "Lente chute d'un immense son mouvant vers l'extrême-grave, l'ombre et l'immobilité, où il s'abolit" (A. Boucourechliev).

Le bref *Andante con moto* comporte trois variations sur un court thème en deux périodes de huit mesures, chacune reprise. C'est une sorte de choral ou d'hymne paisible, ramassé dans le grave, avec un commentaire en rythmes pointés d'allure processionnelle. Sa gravité agit à la manière d'un baume après les orages du premier mouvement. La première variation est un jeu de syncopes décalées à la main gauche; la seconde, d'une sérénité élyséenne, se déroule en doubles croches régulières. L'agogique s'anime jusqu'aux triples croches de la troisième variation. Suit une reprise à peine modifiée de l'hymne initial. Et puis?

C'est l'impasse: deux arpèges de septième diminuée, *pianissimo*, *fortissimo*, et c'est tout de suite le *finale*. Cet *Allegro ma non troppo* (le tempo ne rend pas compte de l'agitation intérieure suscitée par le sourd remous des doubles croches) adopte la forme-sonate et non celle plus habituelle du rondo. C'est le déchaînement de l'océan, comme dans le finale de l'opus 31 Nr. 2, avec cette même impressionnante solitude, mais de manière bien plus grandiose. Les dix-neuf premières mesures ne sont que la transition du morceau précédent, fanfare sinistre, puis mouvement perpétuel tourbillonnant. Enfin commence le thème principal, unique à vrai dire. Le développement démarre à la sous-dominante mineure et on remarquera dans ce morceau l'insistance sur le mode mineur, à l'exclusion presque totale de majeur. Rien ne semble pouvoir arrêter le déferlement hallucinant des doubles croches. Mais au sommet du *crescendo* intervient soudain la rupture d'une mesure de silence. Suit alors un extraordinaire *decreasing* total: de dynamique, de rythme, enfin de hauteur. Du quasi-silence surgit la réexposition. Chose étrange, toute cette seconde partie, depuis le début du développement, est alors reprise. Un *accelerando* conduit à la coda-strette vertigineuse (*Presto*) qui mène la musique à un énorme gouffre où elle s'engloutit.

Durant les trois années qui suivirent l'achèvement de l'*Appassionata*, Beethoven n'entreprit aucune sonate nouvelle: il était difficile de poursuivre sur la lancée d'un pareil monument. Aussi le retour à la sonate s'effectuera-t-il en 1809 sous les auspices d'œuvres de dimensions modestes et de caractère intime. Le 4 février 1810, Beethoven proposa aux éditeurs de Leipzig ses trois sonates les plus

récentes, opus 78, 79 et 81a.

La **sonate en fa dièse majeur, opus 78**, dont nous possédons l'autographe daté (1809), dédié à Thérèse de Brunswick. Cette petite sonate de deux courts mouvements a suscité des commentaires acerbes et désobligeants. D'Indy y voit "la production la plus insignifiante de la seconde époque", Cortot parle de "flirt musical". Beethoven, quant à lui, était d'un avis tout différent et chérissait cette partition. D'ailleurs, il faut avoir le cœur bien sec pour la qualifier de vide et insignifiante. Certes, on n'y trouvera aucune passion tumultueuse ou tragique mais, en revanche, que de lumineuse et chaude tendresse! Le premier morceau est un *Allegro ma non troppo* en forme-sonate concise, précédé de quatre mesures d'*Adagio cantabile* introductif. Le langage, tant harmonique qu'instrumental, aussi subtil que dépouillé, annonce nettement les sonates de la fin. L'*Allegro vivace* conclusif offre un rondo espiègle et capricieux, triomphe de l'appoggiature perpétuelle et de l'instabilité tonale, l'harmonie faisant preuve d'une vive audace. La richesse des couleurs, des oppositions de registres, de nuances, de majeur mineur, n'est pas moins remarquable.

Contemporaine de l'opus 78, la petite **sonatine en sol majeur, opus 79**, délassément au milieu de travaux plus importants, est une suite de trois charmantes vignettes brossées avec chic et légèreté, sans aucune prétention. Le *Presto alla tedesca* est une vive danse allemande, d'une gaieté sans problèmes, épousant le schème d'une parfaite forme-sonate en miniature, dont le développement est plus long que les brevissimes volets qui l'encadrent. Au cours du développement terminal, les appoggiatures rehaussent le thème de leur truculence. Long de 34

mesures seulement, l'*Andante* en sol mineur est un joli feuillet d'album, parfait prototype de la *Romance sans Paroles* mendelssohnienne. Cette douce et nostalgique berceuse se transforme en son milieu en une véritable barcarolle, avec accompagnement d'arpèges aquatiques à la main gauche. Le *Finale (Vivace)*, très bref également, est une contredanse qui reprend, à peine modifié, un thème du *Ritterballett* (ballet chevaleresque), composé par Beethoven à Bonn en 1791. Sa gaieté débridée, inscrite dans une très simple forme ternaire variée, s'évanouit en une conclusion ironique.

Sonate en mi bémol majeur, opus 81a – Le 4 mai 1809, devant l'avance des armées napoléoniennes, la famille impériale d'Autriche quitta Vienne pour chercher refuge à Buda. C'est ainsi que Beethoven se sépara de son puissant protecteur l'Archiduc Rodolphe, alors âgé de vingt et un ans. Le 10 mai, Napoléon couchait à Schönbrunn et, deux jours plus tard, les troupes de Lannes et Murat occupaient la ville. Beethoven passa des jours très pénibles dans la capitale investie. Il s'était réfugié dans une cave et enveloppait sa tête de coussins pour essayer de soustraire ses oreilles malades au fracas de la canonnade et des mines. Ce fut dans ces conditions qu'il conçut le plan d'une sonate nouvelle, gage d'amitié et de loyalisme envers l'archiduc. Le programme fut fixé d'emblée et il semble que le premier morceau ait été composé rapidement. Le finale cependant porte la date de janvier 1810 et, en effet, le retour de l'archiduc dans la capitale libérée eut lieu le 30 janvier. Ainsi naquit la seule sonate dont les sous-titres et le scénario soient de Beethoven lui-même. Lorsque la partition imprimée parut en juillet 1811, il protesta auprès de

l'éditeur, qui avait supprimé la dédicace et les dates précises tout en modifiant les sous-titres. On avait traduit *Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen* par *Les Adieux, l'Absence et le Retour*, titre sous lequel l'œuvre est encore célèbre aujourd'hui. Or, Beethoven fit remarquer: "Lebewohl exprime tout autre chose que *Les Adieux*: on ne dit le premier mot qu'à une seule personne, et de cœur seulement, l'autre à toute une assemblée, à des villes entières". L'Adieu conviendrait mieux, c'est certain, mais on ne peut aller contre plus d'un siècle et demi d'usage!

Dépassant infiniment son propos anecdotique, cette sonate est une belle et grande œuvre, d'une exceptionnelle difficulté technique et d'une prodigieuse richesse d'invention. Néanmoins, elle se définit tout de même par son programme et se présente comme une partition nettement plus illustrative que la plupart de ses sœurs. Elle est issue d'un thème unique, cellule de trois notes exposée dès la première mesure, qui constitue l'équivalent phonétique des trois syllabes de *Lebewohl*, d'ailleurs inscrites par Beethoven sous les trois notes correspondantes. Partout on sent la présence musicale du Cinquième Concerto, composé presque en même temps. Enfin, on soulignera qu'il s'agit d'un poème de l'amitié, d'où toute passion amoureuse est absente.

Le premier morceau se compose d'un *Allegro* précédé de seize mesures *Adagio*, exorde pathétique et lourd de sens débutant par les trois syllabes fatidiques. Après un moment de suspens, coupé de silences, l'*Allegro* s'élance rudement par une chute rocaillieuse évoquant de près le finale du Concerto opus 73. L'atmosphère d'anxiété à la fois impétueuse et inquiète de ce morceau est définie par la permanence du battement d'ailes de

ses secondes en croches liées, et par l'ubiquité du "Lebewohl" dont l'appel prend parfois l'allure d'un véritable *cantus firmus*.

La présence de Wagner s'impose avec beaucoup de force dans le bref panneau central, l'*Absence* (*Andante espressivo*), de 42 mesures seulement et directement soudé au *finale*. C'est l'incarnation sonore de l'expression "errer comme une âme en peine", ce que confirme l'indication de Beethoven en allemand: "*in gehender Bewegung*" (littéralement; à l'allure en marchant). Le morceau débute par le futur thème de la *Tétralogie*, qui n'est autre que le *Muss es sein?* par quoi Beethoven ouvrira le finale de son dernier Quatuor. Le suspense de l'attente est génialement rendu et les mesures de transition vers le *finale* sont d'une admirable justesse psychologique. Beethoven, hésitant, cherche son ami dans la foule, il sait qu'il est tout proche. Tout à coup: là! L'accord soudain (*forte*), véritable point d'exclamation musical, donne le départ au *Finale*.

Le *Retour* (*Vivacissimamente*) illustre une fois de plus les virtualités illimitées de la forme-sonate aux mains d'un Beethoven. Le point d'exclamation est suivi de dix mesures de doubles croches précipitées, l'homme fendant la foule. Commence alors l'exposition, avec son thème tout calme et tout simple; deux amis se retrouvent ici et Beethoven a su exprimer mieux que tout autre cette belle amitié virile. Tout ce *Finale* est d'une virtuosité étourdissante. La matière est d'une originalité prodigieuse sans cesse renouvelée. Ici le raffinement et la transparence de l'écriture, tant harmonique que pianistique, évoquent même Fauré. Après le développement et la reprise, le morceau semble fini: Beethoven ajoute encore quinze mesures de *Poco Andante*; il ne s'agit ni de

recueillement ni d'action de grâces, ô commentateurs romantiques! Simplement on reprend son souffle, on se réinstalle dans le quotidien... Un fougueux cri d'allégresse de six mesures termine la sonate.

Harry Halbreich

CD 8

Ludwig van Beethoven Sonate op. 90 e-Moll

Dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck, Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

Als ich diese Sonate zuerst hörte, dachte ich, daß sie von Schubert stammen müsse. Noch heute schäme ich mich dieses Irrtums nicht, denn diese Sonate ist ein Versprechen, daß Schubert einst kommen wird – nein, ein Zeichen, daß er schon da ist! Denn als sie entstand, hatte der junge, fast unbekannte Schubert bereits seine ersten Meisterwerke geschaffen. Es ist natürlich vor allem das „sehr singbar vorzutragende“ Rondo, das Schubert-Klänge vorauszunehmen scheint: in der Gesanglinie der rechten Hand mit ihren Pizzicato-Bässen, in der Dreiteiligkeit seines Liedthemas, das breit ausgesungen wird und dessen Mittelteil mit der Wechselfeld dominante beginnt:



Weniger Schubertisch ist der erste Satz. Aber auch hier könnte man in manchem weitausschwingenden Melodiebogen und in der Vorliebe für Vorhaltdissonanzen und kleine Nonenakkorde sowie in der

romantisch melancholischen Stimmung manchen Schubertischen Zug heraushören. Doch enthält gerade diese Sonate auch eine Fülle an thematischer Arbeit – gleichsam als Gegengewicht zur romantischen Stimmung – wie sie nur Beethoven eigen ist. Das Hauptthema des ersten Satzes ist ein komplexes Gebilde in der Form A + B + C:



Es ist charakteristisch, daß ein so kompliziertes Thema in einer relativ kurzen, im Aufbau übersichtlichen Sonate steht, während etwa die Themen der groß angelegten Sonate op. 106 aus einfachsten Bausteinen zusammengesetzt und so in ihrer Funktion leichter faßbar sind. Es gibt aber auch in den Themen von op. 90 ein einigendes, wenn auch verstecktes Band: alle drei Gedanken beginnen mit Tonwiederholung über den Taktstrich, in der Reihenfolge scharf abgetrennt, portato (T. 2-3, 6-7) und überbunden (von T. 8 an). Dieses Auftaktmotiv spielt auch im weiteren Verlauf des Satzes eine große Rolle. In T. 47-50 ist der Auftaktrhythmus (Jambus) volltaktig geworden (Trochäus), auch die Tonwiederholung über den Taktstrich (T. 47-48 c-c, 48-49 dis-dis) wurde metrisch verschoben. Typisch beethovenisch ist dann die rhythmisch verengte Wiederholung des Motivs von T. 50 (e-cis) in den folgenden Takten und die damit verbundene Steigerung. Auch das melodische Element des absteigenden Halbtons g-fis ist

allen Themenbildungen dieses Satzes gemeinsam.

Das zweite Seitenthema und die Schlußgruppe enthalten neben dem Halbtonschritt wiederum diese Verbindung über den Taktstrich, die wir bereits im Gedanken B und C des Hauptthemas angetroffen hatten. Bemerkenswert ist auch die Begleitung des zweiten Seitenthemas, die in ihrer Weitgriffigkeit bereits Chopin und Liszt vorausnimmt. Genial ist der Schluß der Durchführung, wo ein 4-Noten-Motiv zuerst auf drei Noten reduziert wird und Beethoven dann mit diesen drei Noten alle möglichen Rhythmen in Einführung „ausprobiert“ bis schließlich als „einzige Lösung“ der Rhythmus des Hauptmotivs übrig bleibt:



Im zweiten Satz ist der irisierende Klang des Seitenthemas (1. Episode) mit seiner gegenläufigen langsamen Trillerbewegung als besonders schön hervorzuheben und vor allem das Spiel mit dem dritten bzw. siebenten Thementakt ganz zum Schluß. In den letzten acht Takten wird in beethovenischer Alchimie, die schon ganz an den Stil der letzten Quartette erinnert, der anasthetische Verlauf dieses Motivs so verändert, daß nur noch der Sekundschritt vom zweiten zum dritten Achtel erkennbar bleibt (T. 289 – 290). Die „Erklärung“ dieses Vorgangs

erfolgt dann im Schlußtakt, wo der aufstrebende Sextensprung einfach umgedreht wird und so die Schlußwirkung hervorruft.

Ludwig van Beethoven Sonate op. 101 A-Dur

Der Freilin Dorothea Ertmann gewidmet

Komponiert 1813 - 1816

**Etwas lebhaft mit der innigsten Empfindung (Allegretto ma non troppo),
Lebhaft, marschmäßig (Vivace alla Marcia),
Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio ma non troppo, con affetto),
Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit (Allegro)**

Anläßlich der Widmung sandte Beethoven folgenden Brief an Dorothea von Ertmann:

„Meine liebe werthe Dorothea Cäcilia!

Oft haben Sie mich verkennen müssen, indem ich Ihnen zuwider erscheinen mußte; vieles lag in den Umständen, besonders in den früheren Zeiten, wo meine Weise weniger als jetzt anerkannt wurde. Sie wissen die Deutungen der unberufenen Apostel, die sich mit ganz andern Mitteln als mit dem Evangelium forthelfen; hierunter habe ich nicht gerechnet sein wollen.

Empfangen Sie nun, was Ihnen öfters zuge-dacht war und was Ihnen einen Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunsttalent wie an Ihre Person abgeben möge.“

Nach dem übereinstimmenden Urteil des Zeitgenossen war Dorothea Ertmann wie kein anderer Pianist fähig, auch die geheimsten Nuancen aus Beethovens Musik herauszufühlen. Selbst der mit Lob sonst so kärgliche Schindler bezeichnet sie als die erste Klaviervirtuosin in Wien und sagt über ihr Beethoven-Spiel: *„Selbst die verborgensten Intentionen in Beethovens Werken errieth sie mit solcher Sicherheit, als ständen selbe geschrieben vor ihren Augen. Im Gleichen tath sie es mit der Nuancierung des Zeitmaßes, das bekanntlich in vielen Fällen sich mit Worten nicht bezeichnen läßt. Sie verstand es, dem Geist jeglicher Phrase die angemessene Bewegung zu geben und eine mit der anderen künstlerisch zu vermitteln, darum alles motiviert erschien. Damit ist es ihr oft gelungen, unsern Großmeister zu hoher Bewunderung zu bringen. Der richtige Begriff von Taktfreiheit im Vortrage schien ihr angeboren zu sein. Aber auch mit der Kolorierung schaltete sie nach eigenem Gefühle und umging bisweilen die Vorschrift... Allein diese Kundgebungen seltener Genialität waren keineswegs Resultate eigenwilliger Subjektivität, fußten vielmehr ganz auf Beethovens Art und Weise im Selbstvortrag seiner Werke.“* Auch Czerny sagte von ihr, daß „sie bei großer physischer Kraft seine Werke in seinem Geiste spielte.“

Frau von Ertmann war auch Beethovens Lieblingsschülerin. Ob sie ihm noch mehr bedeutete? In zwei kürzlich erschienenen Beethoven-Biographien wird sie allen Ersten als Kandidatin für die „Unsterbliche Geliebte“ aufgestellt, jene geheimnisvolle Adressatin, an die Beethoven einen ekstatischen Liebesbrief schrieb, der nach seinem Tode in einem Geheimfach seines Schreibtisches gefunden wurde. Die Beethoven-Forschung hat nahezu mit Sicherheit

festgestellt, daß dieser Brief 1812 geschrieben sein muß. Der verhaltene Ton des Widmungsbriefes will freilich gar nicht zu diesem überschwänglichen Bekenntnis passen. Ohne die Frage beantworten zu können und zu wollen, möchte ich doch die Möglichkeit zugestehen, daß ein auserlesener Mensch, der Beethovens musikalische Äußerungen so gut verstanden hat, auch seinem Herzen hat nahestehen können.

Verhalten wie der Widmungsbrief sind auch große Teile der Sonate. So intim ist das Bekenntnis des 1. und des 3. Satzes, daß man sich fast scheut, ein solches Bekenntnis einem größeren Publikum vorzuspielen. Und doch soll gerade diese Sonate die einzige gewesen sein, die zu Beethovens Lebzeiten öffentlich gespielt worden ist. Dieser scheinbare Widerspruch klärt sich vielleicht dadurch auf, daß man als Künstler nicht dem „großen“ Publikum als Masse vorspielen, sondern doch den Einzelnen im Publikum persönlich ansprechen möchte. Gerade dadurch kommt es ja zu dem schönen Erlebnis, daß das Publikum eines großen Konzertes aus einer amorphen Ansammlung von Menschen, aus einer Masse, in eine Gemeinschaft verwandelt wird. Ich selbst habe das beglückend bei Konzerten von Alfred Cortot und Edwin Fischer erlebt. Sie machten uns mit ihrem Spiel den großen Saal, die große Menge zunächst vergessen – im Begeisterungsjubel danach aber hätten sich fremde Menschen vor Freude umarmen können und taten es manchmal sogar auch.

Die Sonate ist die erste, die ganz zum Stil von Beethovens „dritter Periode“ gehört, über die Martin Cooper so schön schreibt:

„It combines, that is to say, great freedom of

design and intimacy of feeling, which may find expression in forms that are irregular or fragmentary, with strict canonic and fugal episodes in the dramatic style with which Beethoven always now invested his contrapuntal music. Other features that we shall observe as common in this third period style - syncopations, anticipations, individual use of the trill and extremes of pitch contrasted or combined - are also to be found most markedly in this sonata."

Doch damit ist freilich noch wenig über die unendlich feine, tiefe Empfindung ausgesagt, die gerade in diesem Werk vorherrscht. Der erste Satz – in strenger Sonatenform – ist ein zartes Liebesgedicht. Der dritte Satz ist „*langsam und sehnsuchtsvoll*“ überschrieben. Wieder einmal überschreitet Beethoven die Grenzen des nur Musikalischen und drückt einen allgemein menschlichen Seelenzustand, eben den der Sehnsucht nach einem geliebten Menschen, aus. Die Stimmung ist demnach ähnlich wie im zweiten Satz der Sonate op. 81a „*Abwesenheit*“, hier aber noch entrückter, noch schmerzvoller. Ähnlich wie in op. 81a kommt es auch hier zu einer Vision des Wiedersehens, die musikalisch einfach dadurch zum Ausdruck gebracht wird, daß nach dem a-Moll des Sehnsuchtsstückes das in A-Dur stehende Anfangsthema des 1. Satzes wiederkehrt. Die Sonate nähert sich also der symphonischen Dichtung des späteren 19. Jahrhunderts. Die Vision des Anfangs bleibt aber gleichsam in der Luft hängen wie eine Frage, wie ein Zweifel. Doch dann verdichtet sich der Zweifel zur Gewißheit, und mit „*Entschlossenheit*“ setzt der letzte Satz ein. Dem „passiven“ ersten und dritten Satz stehen die aktiven männlichen Sätze Nr. 2 und 4

kontrastvoll gegenüber.

Der energische zweite Satz, *Vivace alla marcía* – lebhaft, marschmäßig, steht in F-Dur, also in der Untermediante, wie etwa das Scherzo der 7. Symphonie. Bemerkenswert ist, daß Beethoven in beiden Sprachen ausdrücklich die direkte Überschrift „Marsch“ vermeidet – das Marschartige ist eher gleichnishaft zu verstehen. Der polyphonisierende punktierte Stil dieses Satzes nimmt den Rhythmus des Marsches im Streichquartett op. 132 vorweg und klingt sogar wie eine Schumann-Vorahnung, etwa des zweiten Satzes der C-Dur-Fantasie. Besonders rein ist es, wenn Beethoven durch imitierende Einsätze den Eindruck erweckt, als könne der Pianist mit zwei Händen einen fünf- oder mehrstimmigen orchestralen Satz spielen



Schon von der Tonalität her ist der zweite Satz gleichsam absichtlich wie ein Fremdkörper eingesetzt, um das Gefühl der Abwesenheit und Sehnsucht im 3. Satz motivieren zu können. Im übrigen herrscht aber gerade in dieser Sonate wieder der durchwobene Stil vor. Eine besonders anschauliche Beziehung sei hier hervorgehoben: die drei Noten des vierten Anfangstaktes e-cis-h erscheinen unter anderem vergrößert im Baß des Schlußgruppenthema (T. 77 – 78) und später latent im Hauptthema des vierten Satzes.

Dieser vierte Satz ist ein mit polyphonisierenden Elementen durchsetzter Sonatensatz, dessen

Durchführung durch ein ausgedehntes Fugato bestritten wird – das Hauptmotiv mit seinen vier aufsteigenden Sechzehnteln ist nahezu allgegenwärtig, sowohl in den Themenbildungen wie auch in den Begleitfiguren. Besonders fein ist, wie Beethoven aus dem Fortsetzungsmotiv des Hauptthemas durch Umstellung der Reihenfolge die Schlußwendung gewinnt: die drei Achtelnoten cis-a-e werden in cis-e-a verwandelt und die so gewonnene aufstrebende Bewegungsrichtung eignet sich jetzt zur Erzielung einer kräftigen positiven Schlußwirkung.

Ludwig van Beethoven „Große Sonate für das Hammer- klavier“ op. 106 B-Dur

*Dem Erzherzog Rudolph
von Österreich gewidmet
Komponiert 1817 - 1817*

Allegro, Scherzo: Assai vivace, Adagio sostenuto, Largo – Allegro risoluto: Fuga a tre voci, con alcune licenze

Was für den Dirigenten die „Neunte“, das ist für uns Pianisten die „Hammerklavier-Sonate“: monumentaler Gipfel einer Kunstgattung, ein Werk, in dem alle Höhen und Tiefen durchmessen werden und dem man sich nur in Ehrfurcht nähern kann. Dabei ist unsere Aufgabe hier noch schwieriger als die des Dirigenten: wir verfügen nur über unsere zehn Finger und ein Hammerklavier. Der Titel „Hammerklavier-Sonate“ bedeutet an sich nur, daß Beethoven die damals übliche Bezeichnung „Piano-forte“ durch

ein deutsches Wort ersetzen wollte, wie er es schon im Titel von op. 101 getan hatte. Magisch wurde das Wort erst durch den ungewöhnlichen Inhalt des Werkes.

Diese Beschränkung auf ein einziges, wenn auch vielstimmiges und ausdrucksstarkes Instrument bedingt schon eine Verschiedenheit des Inhalts: es wäre vermessen, mit einem Klavier die Wirkung der „Neunten“ anzustreben, dieses „Seid umschlungen Millionen“. Nein, die Botschaft der „Hammerklavier-Sonate“ muß notwendigerweise intimer ausfallen. Der Verzicht auf Breitenwirkung ermöglichte es Beethoven aber auch, weniger auf die Aufnahme-fähigkeit des großen Publikums Rücksicht nehmen zu müssen und noch unverhüllt sein Innerstes zu offenbaren: so rückhaltlos hat sich Beethoven vielleicht nur noch in den letzten Streichquartetten ausgesprochen; die „Hammerklavier-Sonate“ geht weniger in die Breite, aber dafür noch mehr in die Tiefe als die „Neunte“.

Ein Werk von so monumentalen Ausmaßen stellt nicht nur an den Interpreten, sondern auch an den Hörer hohe Anforderungen. Ganz allgemein läßt sich aus Erfahrung sagen, daß Instrumentalwerke mit einer Dauer von über 30 Minuten besondere Hörprobleme stellen. Beim ersten Anhören eines solchen Werkes sind wir in der Situation eines Beschauers, der zu nahe an einem monumentalen Bauwerk – etwa der Peterskirche in Rom – steht: erst aus der Entfernung kann er seine Größe und Schönheit erfassen. Auch die „Hörperspektive“ stellt sich erst durch eine Überschaubarkeit des Ganzen ein, die ein gedächtnismäßiges Erfassen wenigstens der Grundzüge voraussetzt. Oft ist dazu ein wiederholtes Anhören desselben Werkes

vonnöten. Wir kommen hier auf ein Grundgesetz menschlicher Mitteilung: je erhabener die Botschaft, je bedeutender und inhaltsreicher das Kunstwerk, desto größer wird auch die Anstrengung, die vom Aufnehmenden gefordert wird, eine Anstrengung, die freilich tausendfältigen Lohn innerer Bereicherung in sich birgt.

Betrachten wir nun op. 106 in großen Umrissen, gleichsam aus der Entfernung, dann fällt als erstes eine feine Symmetrie des Aufbaues auf:

1 Allegro

2 Scherzo

3 Adagio sostenuto

Die beiden Ecksätze sind von einer geradezu unbändigen Kraft und rhythmischen Energie erfüllt. In der Schlußfuge ist diese Kraft aber mehr vergeistigt, durch Polyphonie gewissermaßen geläutert und polarisiert. Herzstück des Werkes ist das über das übliche Maß ausgedehnte Adagio, eines der wunderbarsten Stücke der Musikkultur. „Das Mausoleum des Kollektivleides der Welt“, nannte Lenz diesen Satz und Edwin Fischer charakterisiert das Adagio als eine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit Gott, die in Ergebung und Demut endet.

Verbindungsglieder zwischen dem zentralen Adagio und den Ecksätzen sind das kurze dämonische Scherzo – es baut die Energie des 1. Satzes förmlich ab – und die fantasieartige Largo-Einleitung zur Fuge, die sich aus traumbefangener Entrückung nach und nach verdichtet, bis in einer elementaren Energieeruption das Fugenthema förmlich herausgeschleudert wird.

Auf die unendlich feinen thematischen Veräste-

lungen in allen Sätzen kann in diesem knappen Rahmen nicht hingewiesen werden. Aber ein flüchtiger Blick auf die Hauptthemen erscheint notwendig.

Das in löwenhaftem Anspruch einsetzende Hauptthema beherrscht den ersten Satz auf weite Strecken:



In der Durchführung wird aus dem Kopfmotiv dieses Themas ein Doppelfugato in langer Steigerung aufgetürmt. In freie Engführung folgt dabei dem Thema seine eigene Imitation wie ein Schatten (T. 137 – 142). Wichtige Nebengedanken sind u. a. die „Engelsgirlanden“ (Fischer) der Überleitung und das zweite Seitenthema, das in Klang und Gestalt Chopin vorwegnimmt:



Bedeutsam ist auch das elegische Schlußthema der Exposition durch die Bezeichnung *cantabile dolce ed espressivo* eigens hervorgehoben:



Der Satz endet seltsamerweise nicht triumphal,

wie er begann, vielmehr wird in den letzten Takten das Hauptthema förmlich zersplittert: es versinkt in die Tiefe.

Das Scherzo setzt diese Stimmung fort. Statt der geballten Kraft herrscht eine nervöse gespenstische Hochspannung, kurz abgerissene Motive stehen anstelle der langen Entwicklungslinien des ersten Satzes. Das Scherzo-Motiv mit seinen auf- und absteigenden Terzschritten persifliert förmlich das Hauptthema des Kopfsatzes. Das düstere b-Moll-Trio bringt einen synkopischen Gedanken abwechselnd in hoher und tiefer Lage, mit versteckten kanonischen Imitationen und einer eruptiven Steigerung in einem kurzen Presto.

Natürlich kommt dem tonalen Aufbau als ordnendem Prinzip in einem solchen Monumentalwerk grundlegende Bedeutung zu. Op. 106 bezieht eine der wichtigsten Spannungen aus den Gegensatz zwischen der Grundtonart B-Dur und dem weit entfernten h-Moll, dem etwa die Bedeutung einer Katastrophe zukommt. Beethoven selbst hat einmal in einem Skizzenbuch h-Moll als die schwarze Tonart bezeichnet. Schon im ersten Satz stand der einzige Moll-Einsatz des Themas, dem auch die bekräftigende Wiederholung fehlte, in h-Moll (T. 267 – 68). In h-Moll steht später der große Schmerzensausbruch des Adagio (T. 118 – 122) und der rückläufige Einsatz (Krebs) des Fugenthemas. Am Schluß des Scherzo wird durch eine unerwartete enharmonische Rückung von B-Dur nach h-Moll der Katastrophencharakter noch deutlicher gemacht. Es kostet unerhörte Anstrengung, das Gleichgewicht und die Tonalität wieder zurechtzurücken (T. 164 – 172). Damit ist auch die Energie des Scherzo erschöpft, es zerflattert kraftlos, pianissimo, im Echo

oktavversetzter Wiederholungen.

Das *Adagio sostenuto*, – *appassionato e con molto sentimento* – steht in fis-Moll, in der Klassik oft die Tonart tiefster Trauer (etwa bei Mozart Adagio des A-Dur-Konzertes KV 488, bei Schubert Andantino der A-Dur-Sonate DV 959). Es ist ein Sonatensatz von riesigen Ausmaßen mit einer inhaltsreichen Coda, die nach einem Verzweigungsausbruch (T. 164 – 166) in wehmütiger Resignation endet. Deutlich spiegeln die Themen die Skala der Ausdruckswerte von verhaltener und leidenschaftlicher Klage bis zu Trost, Erhebung, Entrückung. Zauberhaft ist die weitgespannte Melodie des Hauptthemas mit der neapolitanischen Wendung nach G-Dur im 14.-15. Takt:



Ein wichtiges Gestaltungsprinzip des späten Beethoven ist die variierte Wiederholung. In der normalen Sonatenform bringt die Reprise eine fast wörtliche Wiederholung der Exposition. Das bedeutet wohl musikalisch-formale Abrundung, dramatisch gesehen aber eine Wiederkehr von Gleichem, so, als wäre nichts geschehen. Die Variation hebt diese „Schwäche“ der Sonatenform auf. Fast alle Themen werden bei ihrer Reprise variiert, innerlich verändert durch das in der Durchführung erlebte Schicksal. Besonders schön ist diese Bereicherung bei der Wiederkehr des Adagio-Themas, das durch die 32tel-Figuren ins Pathetisch-Leidenschaftliche gesteigert erscheint. Die vielen neuen Details steigern auch

das Interesse, das bei einem so langen Satz leicht erlahmen könnte. Wunderbar, wie die große innere Spannung, dieser Schicksalsfaden, nie abreißt!

Das Largo ist eine Fantasie, kaum durch Taktstriche gebunden, die sich aus tiefster Stille nach und nach zu höchster Aktivität verdichtet. Unerhört frei, modern wirkt dieses Largo – Beethoven verlangt ausdrücklich die Sechzehntel als Zahlzeit, fast unwägbare der Rhythmus – und doch ist es ganz streng konstruiert: die Bässe bewegen sich in absteigenden Terzschritten. Das Terzintervall hat in der ganzen Sonate formbildende Kraft: melodisch im Aufbau der meisten Themen, harmonisch in den vielen Terzverwandtschaften, Medianten, etwa der Seitensatzgruppe im 1. Satz. Nachdem die Largo-Einleitung den Ton F, mit dem sie traumhaft begonnen, nach großer Steigerung von neuem erreicht hat, springt von diesem Ton das Fugenthema in der zur Dezime erweiterten Terz ab.

Die gewaltige, energiegeladene Fuge soll hier nicht analysiert werden. Es ist eine verbreitete Irrmeinung, daß man ein Musikstück „verstehen“ müsse, um ihm richtig folgen zu können. Worauf es allein ankommt: sich vom musikalischen Strom erfassen und mitreißen lassen. Im Grunde ist es ebenso unwesentlich, etwas von der Konstruktion einer Fuge, einer Sonate zu wissen wie bei der Betrachtung einer Kathedrale den Bauplan, das Gerüst oder die Tragfähigkeit eines Pfeilers zu kennen. Wehe aber dem Baumeister, der darüber nicht Bescheid weiß! Edwin Fischer sagte einmal zu mir: „Mit der Hammerklavier-Sonate geht es mir so wie mit einem gotischen Dom: da gibt es immer etwas daran zu reparieren, ganz fertig wird es nie“.

Das Fugenthema besteht aus einem markanten

Kopf und einer Fortsetzung im Charakter eines Perpetuum mobile. Das Thema:



Seine spätere Umkehrung :



und die Vergrößerung am Ende des ersten Fugenschnittes, wo es zu mächtigen Stauungen kommt:



Beethoven verwendete bei allen Verarbeitungen des Themas nur den Beginn der Fortspinnung und behandelte den Rest frei. Eine der Freiheiten („licenze“), die sich Beethoven bei der Gestaltung der Fuge erlaubte, bezieht sich auf das Rhythmisches: an mehreren Stellen wird der vorherrschende 3/4-Takt durch 2/4, 4/4 oder 3/2 (bei der Vergrößerung) durchbrochen. Im Gegensatz zu späteren Komponisten hat Beethoven diese Taktwechsel nicht eigens bezeichnet, sondern den Dreivierteltakt durchwegs beibehalten.

Den „Krebs“ des Themas erkennt man nur im Notenbild, weil sich die Zeit nicht zurückdrehen läßt. Es wird vom Hörer als völlig neues Gebilde wahrgenommen:



Der schönste Moment der Fuge ist ein neues Genthema in D-Dur, dem *Gratias agimus tibi* aus der *Missa Solemnis* eng verwandt:



wahrhaft ein Dankgebet! Es wird mit dem Kopf des Fugenthemas kombiniert und geht danach verloren.

Dann tritt das Thema zum Kampf gegen seine Umkehrung an, das Ende der Fuge ist nahe; es kommt noch zu einem letzten Zusammenbruch, einer apokalyptischen Vision. War alles umsonst? Nein! Das Fugenthema erhebt sich aus dem Trillerchaos und bringt die Fuge, die Sonate zu glorreichem Ende. „Hier hat ein Irdischer alle Fakten des Lebens, die Härten, die Ungerechtigkeiten, die Freuden, den Trost des Himmels, das sursum corda, das Diesseitige und das Jenseitige, das Hineingestelltsein zwischen Körper und Geist, zwischen Zeitliches und Ewiges, das Teilhaben an Vorstellbarem und Unvorstellbarem, uns nicht zum Begreifen gegebenen in einer Geistes-schöpfung dargestellt und sublimiert“ (Fischer).

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven Piano Sonatas, Op. 90, Op. 101, Op. 106

Notwithstanding its opus number, the **Sonata in E minor, Opus 90** was written long after the Seventh and Eighth Symphonies, the Eleventh String Quartet, the last Violin Sonata and the Archduke Trio, which all date from the zenith years of 1810-1812. It is one of the rare products of the low-ebb period and its composition took place in the spring of 1814, when Beethoven was recasting *Fidelio* for the last time. The Archduke Rudolf made a copy of it in his own hand; it has been preserved and bears the date of August 16th, 1814. The edition was published only in 1816. Like Opus 54 and Opus 78, this is a small sonata, in two movements only, unjustly eclipsed by its more imposing neighbours. Yet it happens to be one of the finest and most delicate works of Beethoven, whose smaller compositions give us an insight into his intimacy. Opus 90, the only sonata in its key in Beethoven's work, is dedicated to Count Moritz von Lichnowsky, one of the composer's regular patrons, a musician himself and former pupil of Mozart. But this dedication, according to Beethoven's own testimony, has a precise meaning. The Count, who was widower, had fallen in love with an actress of the Vienna opera. After a procrastinating relationship for a long time, he finally married her. The sonata is supposed to relate the ups and downs of this romance.

The titles of the two movements are German. The first one, in sonata form, bears the heading: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung*

und Ausdruck (with vivacity, and always with feeling and expression). According to the aforementioned programme, it would present the “conflict between the heart and the head.” In its concision, it does indeed leave room for the announced contradictions, yet none for a clearly individualized second theme. The initial motif, with its characteristic rhythm, entirely dominates the middle movement as well as the short coda which rounds off the work with a feeling of softly veiled uncertainty. By way of a finale, Beethoven gives us a spacious rondo in five couplets, the last one he will ever destine to a sonata. Marked *nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (not too fast and to be played in a very song-like fashion), this movement is apparently the “conversation with the beloved.” The character of loving intimacy of its refrain, the presence of such indications as *dolce* and *teneramente*, bear out the composer’s declaration. A frail, isolated little flower blossoming in utter solitude, the E minor Sonata, however modest it may be, constitutes one of the rare really creative testimonies of the terrible years. Were it only for this reason, it would already deserve our attention. But more than that, its date of 1814 precedes ever so slightly the miraculous, the last five.

In November 1816, as attested to by the autograph, Beethoven completed the **Sonata in A Major, Opus 101**, published by Steiner in Vienna at the beginning of the following year. The printing was preceded by long discussions concerning the titling of the work and its different movements. The composer, seized by a real fit of patriotism, wanted everything to be written in German. This is why the term *Hammerklavier* replaces here, as it will later on

in Op. 106, the usual designation *pianoforte*. In like manner, the titles of the different parts are bilingual. Beethoven dedicated his sonata to one of his former pupils, Dorothea Ertman, a pianist of great talent and a sensitive musician, whom he had been able, many years before, to console for the death of her son by playing lengthy improvisations to her.

By the unusual freedom of its layout, the lyricism of its first movement, the Schumannesque character of its march which serves as a scherzo, the boldness and richness of its harmonic language, the Sonata in A Major stands out as one of the most Romantic ones written by Beethoven. By its formal economy – with the displacement of the centre of gravity towards the finale, the brevity and absence of conflict of a song-like first movement, and the presence in its centre of a sturdy character piece – it reminds one of Opp. 109 and 110, and would likewise deserve the epithet *quasi una fantasia* which Beethoven applied to the two works of Opus 27.

The “**Hammerklavier**” **Sonata in B-flat Major, Opus 106**, the uniquely great, to use Schumann’s phrase. Its first sketches date as far back as autumn 1817, but it was not completed until March 1819. The last two movements, of far greater dimensions than the first two, followed them about a year later. At the same time, while the first outline of the initial movement of the Ninth Symphony was taking shape, Beethoven was relentlessly working on the Missa Solemnis and fighting against serious health problems, financial ones, and the dramatic lawsuit entailed by the adoption of his nephew Karl: “It has been composed in trying circumstances,” wrote Beethoven, who was then staying at Mödling in the Viennese countryside. He dedicated this exceptional

work to his patron, pupil and friend the Archduke Rudolf of Austria, who had already received in homage the Fourth and Fifth Piano Concertos, the Sonata, Op. 81a, the Sonata for Piano and Violin, Op. 96 and the Trio in B-flat, which bears his name. The composer was still to offer him three more masterpieces: the last Sonata, Op. 111, the Missa Solemnis, and finally the *Große Fuge* (Great Fugue). No men in high places have ever received such tributes!

Both by its size and the amount of the material which such an extended development called for, and by the incredible demands it makes on the executant, the Sonata, Op. 106, almost twice as long as the other sonatas, defies the scope of the sonata form and even of the keyboard (even the new Hammerklavier specified in its title, which, except for the double escapement realized by Pleyel shortly afterwards, was already identical to our modern instrument).

It has been called a Sonata-symphony, and several attempts at orchestrating it have been made, using as an excuse Beethoven's famous declaration that the piano is and remains an inadequate instrument. However, it is a real sonata that Beethoven did compose and nothing could have prevented him, if such had been his desire, from making a symphony of it. Indeed the superhuman tension of the work springs from this duel between a single man and an inadequate instrument, and therefore any collective participation could but weaken it. The greatness of the Sonata, Op. 106 lies in his victory over the bitter struggle against solitude. Besides, Beethoven was highly conscious of the terrible difficulties which he had accumulated: "a Sonata which will give much

work to pianists – when they will play it in fifty years," he wrote to his editor. He was hardly to be mistaken: except for Liszt, no pianist dared tackle it before the end of the nineteenth century!

For the last time, Beethoven confronted here the great four-part form established by the Classical masters. In spite of its complexities and the abundance of its material, the length of the first movement has nothing unusual about it; the *Scherzo*, placed in second position, is even remarkably brief. It is the last two movements that reach gigantic dimensions as if the inner dimension of the work had burst its original proportions in the course of the composition. A thorough analysis of this sonata is out of the question here: it would require a whole volume, particularly to define all its innovations in terms of instrumental language and technique.

Harry Halbreich
(translated by Frank Dobbins)

Ludwig van Beethoven

Sonates pour piano op. 90, op. 101, op. 106

Nonobstant son numéro d'opus, la **sonate en mi mineur, opus 90**, est nettement postérieure aux Septième et Huitième Symphonies, au Onzième Quatuor, à la dernière sonate pour piano et violon et au Trio à l'Archiduc, œuvres qui datent des années 1810 – 1812. C'est une des rares productions des années de ressac et sa composition se situe au printemps de 1814, alors que Beethoven remaniait pour la dernière fois Fidelio. L'Archiduc Rodolphe en prit une copie de sa main, qui a été conservée et porte la date du 16 août 1814. L'édition ne parut qu'en 1816. Comme les opus 54 et 78, c'est une petite sonate en deux mouvements, injustement éclipsée par les voisins plus importantes. Mais il s'agit d'une des pages les plus fines et les plus délicates de Beethoven, dont les productions modestes permettent de mieux scruter l'intimité. L'opus 90, seule sonate de sa tonalité dans l'œuvre de Beethoven, est dédiée au Comte Moritz de Lichnowsky, l'un des protecteurs attirés du compositeur, musicien lui-même et ex-élève de Mozart. Selon le propre témoignage de Beethoven, la dédicace possède une signification précise. Le Comte, qui était veuf, s'était épris d'une actrice de l'opéra de Vienne qu'il finit par épouser au terme de maints atermoiements. La sonate retracerait les péripéties du roman.

Les titres des deux mouvements sont en allemand. Le premier, de forme-sonate, porte l'indication *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und*

Ausdruck (avec vivacité, et toujours avec sentiment et expression). Ce morceau représenterait le "conflit entre la tête et le cœur". En sa concision, il laisse sans doute la place aux contradictions annoncées mais point à un second thème nettement individualisé. Le motif initial, avec son rythme caractéristique, domine entièrement le mouvement central, ainsi que la brève coda qui conclut dans un sentiment d'incertitude doucement voilée. Le *finale* est un vaste rondo à cinq couplets, le dernier que Beethoven destinera à une sonate. Intitulé *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (pas trop vite et à jouer de manière très chantante), ce morceau serait la "conversation avec l'aimée". Le caractère d'affectueuse intimité de son refrain et la présence d'indications telles que *dolce* et *teneramente* viennent confirmer les déclarations du compositeur. Petite fleur fragile et isolée éclose en pleine solitude, la sonate en mi mineur, si modeste soit-elle, constitue un des rares témoignages réellement créateurs des années terribles. A ce seul titre déjà elle mérite notre attention. Mais de plus, elle précède de peu la naissance miraculeuse, inespérée en 1814, des cinq dernières.

C'est en novembre 1816, l'autographe en fait foi, que Beethoven termina la **sonate en la majeur, opus 101**, publiée chez Steiner, à Vienne, au début de l'année suivante. De longues mises au point concernant l'intitulé de l'œuvre et de ses différents mouvements précédèrent l'impression. Le compositeur, en proie à une véritable poussée de nationalisme, désirait que tout fut indiqué en allemand. C'est ainsi que le terme *Hammerklavier* (clavier à marteaux) remplace ici, comme plus tard dans l'opus 106, la désignation habituelle: piano-

forte. De même, les titres des différentes parties sont bilingues. Beethoven a dédié cette sonate à l'une de ses élèves. Dorothea Ertmann, pianiste de grand talent et musicienne sensible qu'il avait su, bien des années auparavant, consoler de la mort de son fils en improvisant longuement pour elle.

De par la liberté insolite de son plan, de par le lyrisme de son premier morceau, de par le caractère étonnamment Schumannien de la Marche servant de Scherzo, de par l'audace et la richesse de son langage harmonique, nous tenons, avec la sonate en la majeur, l'une des plus romantiques sorties de la plume de Beethoven. Tout comme les opus 109 et 110, dont elle rappelle un peu l'économie formelle, avec, le déplacement du centre de gravité vers le *finale*, la brièveté et l'absence de conflit d'un premier temps purement chantant, et la présence au centre d'un vigoureux morceau de, caractère, elle mériterait l'épithète *quasi una fantasia* réservée par Beethoven aux deux œuvres de l'opus 27.

La **sonate, opus 106**, l'uniquement grande, pour reprendre l'expression de Schumann, semble être restée près de deux ans sur le chantier. Esquissée dès l'automne 1817, elle ne fut terminée qu'en mars 1819. Les deux derniers morceaux, de dimensions beaucoup plus considérables que les premiers, les suivirent à près d'un an d'intervalle. Simultanément, pendant que se précisaient les premières esquisses du mouvement initial de la Neuvième Symphonie, Beethoven travaillait d'arrache-pied à la Missa Solemnis, au milieu de graves troubles de santé, de soucis matériels et du dramatique procès autour de l'adoption de son neveu Karl. "Elle a été composée dans des circonstances angoissantes" écrivait Beethoven qui séjournait alors à Mödling,

dans la campagne viennoise. Il dédia cette œuvre d'exception à son protecteur, élève et ami, l'Archiduc Rodolphe d'Autriche, qui avait déjà reçu l'hommage des Quatrième et Cinquième Concertos pour piano, de la sonate opus 81a, de la sonate pour piano et violon opus 96, du Trio en si bémol qui porte son nom. Le compositeur devait encore lui offrir la sonate opus 111, la Missa Solemnis, enfin la Grande Fugue. Aucun grand de ce monde n'a jamais reçu pareils hommages.

Tant par ses dimensions extérieures que par l'abondance de matière qui appelait pareille extension et par les exigences incroyables qu'elle pose à l'exécutant, la sonate opus 106, près de deux fois plus longue que les plus développées de ses sœurs, dépasse le cadre de la sonate et celui du clavier, fut-il le nouveau piano à marteau (Hammerklavier) spécifié dans son titre et qui, au double échappement près réalisé peu après par Pleyel, est déjà notre instrument moderne.

Sonate-symphonie a-t-on dit, et s'autorisant de la célèbre déclaration de Beethoven "le piano est et demeure un instrument insuffisant", plusieurs tentatives d'orchestration ont été effectuées. Cependant, c'est bien une sonate que Beethoven a composée et rien ne l'eut empêché, s'il avait voulu, d'en faire une symphonie. A la vérité, la tension surhumaine de l'œuvre est due à ce duel d'un homme seul et d'un instrument insuffisant, et toute participation collective ne saurait que l'affaiblir. La grandeur de la sonate opus 106, c'est cette victoire, arrachée de haute lutte, sur la solitude. Du reste, Beethoven était parfaitement conscient des difficultés terribles qu'il avait accumulées: "une sonate qui donnera beaucoup de travail aux pianistes lorsqu'ils la joueront

dans cinquante ans" écrivait-il à son éditeur. Il ne se trompait guère: Liszt excepté, aucun pianiste n'osa s'y attaquer en public avant la fin du XIXe siècle!

Pour la dernière fois, Beethoven s'est affronté ici à la grande forme quadripartite mise au point par les maîtres classiques. Malgré ses complexités et l'abondance de sa matière, la longueur du premier mouvement n'a rien d'inhabituel et le Scherzo, placé second, est même remarquablement bref. Ce sont les deux derniers morceaux qui atteignent au gigantesque, comme si la taille intérieure de l'ouvrage avait fait éclater ses proportions initiales en cours de composition. Il ne saurait être question ici d'analyser cette sonate: il y faudrait un volume, notamment pour définir tout ce qu'elle apporte d'audacieusement neuf dans le domaine du langage et de la technique instrumentale.

Harry Halbreich

Ludwig van Beethoven

Sonate op. 109 E-Dur

*Maximiliane Brentano gewidmet
Komponiert 1820*

Vivace ma non troppo, Prestissimo, Gesangvoll, mit innigster Empfindung
(Andante molto cantabile ed espressivo)

Die junge Widmungsträgerin, der Beethoven anlässlich der Widmung einen rührenden, herzswarmen Brief schrieb, ist nicht zu verwechseln mit Bettina von Brentano, deren schwärmerischen Berichten an Goethe wir die Übermittlung einiger von Beethovens schönsten und tiefsten Aussprüche verdanken. Die Sonate steht in E-Dur, der „mystischen“ Tonart. Vielleicht hat das etwas mit dem Aufsteigen im Quintenzirkel von der natürlichen Ausgangsbasis C-Dur aus zu tun, daß so viele Werke in dieser Tonart Erhebung, Entrückung, irdische und himmlische Liebe auszudrücken scheinen: wie käme es sonst, daß dieser mystische Ausdruck in Bachs E-Dur-Präludium und Fuge des 2. Bandes des Wohltemperierten Klaviers, in Haydns Schöpfungsmorgen im Paradies, in Mozarts E-Dur-Klaviertrio KV 542 (dem einzigen größeren Mozart-Werk in dieser Tonart), in Schuberts Lied „Im Elysium“ und in Bruckners 7. Symphonie zu finden ist? So ist es auch kaum verwunderlich, daß auch Beethoven, neben Bruckner vielleicht der größte Mystiker der Musik, öfter in E-Dur komponierte. In einem dieser Fälle, im 2. Satz des Rasumofsky-Quartetts op. 59, 2, hat Beethoven sogar selbst in einer der

wenigen außermusikalischen Erklärungen, die von ihm überliefert sind, den Inhalt angedeutet, als er einmal zu Carl Czerny sagte, daß ihm die Inspiration zu diesem Satz bei der Betrachtung der Unendlichkeit einer Sternennacht gekommen sei. Erstaunlich ist, daß Beethovens langsame Klaviersätze in dieser Tonart auch äußerlich durch ein geheimnisvolles, man möchte sagen „mystisches“ Band verknüpft sind. Sie alle, angefangen vom Adagio der Sonate op. 2, 3 über das Largo des 3. Klavierkonzertes, über den 2. Satz von op. 90 bis zum Anfang- und Schlußsatz der Sonate op. 109, beginnen mit dem gleichen Klang, mit dem Ton *gis* als Oberstimme, in der samtenen Mittellage des Klaviers, jenem der Altstimme entsprechenden Register, das sich im Lauf der 300jährigen Entwicklung am wenigsten in seiner Klangfarbe verändert hat.

In dieser Sonate sind die beiden ersten Sätze durch ein *attacca* verbunden; da sie zusammengekommen nur etwa ein Drittel der Zeitdauer des Schlußsatzes ausmachen, wirken sie wie ein Präludium zum Variationensatz, dem so schon in der Zeitdisposition die größte Bedeutung beigelegt wird.

Der erste Satz steht in Sonatenform mit einer für den späten Beethoven charakteristischen Modifizierung: das schon im 9. Takt auftretende *adagio espressivo*, das wie eine freie Phantasie klingt, ist in Wirklichkeit das zweite Thema dieses Sonatensatzes. Es besteht – ebenfalls versteckt – aus einer Periode von 2 mal 3 Takten und schließt bei der Wiederkehr des *Tempo primo* beim ersten Mal in der Dominanttonart, bei der Reprise in der Tonika ab. Zwischen den beiden Einsätzen des *adagio espressivo* steht die Durchführung und Reprise des

Hauptthemas, danach eine ausdrucksvolle Coda, bei der das am Anfang bisher nur latent fühlbare Element des Chorals einmal unverschleiert zum Ausdruck kommt. Zum Schluß „entschwebt“ das Hauptmotiv, wie auf einer Jakobsleiter, in die Höhe. Der Schlußakkord in tiefer Lage mag als Symbol des irdischen Träumers gelten.

Jäh wird diese Stimmung der träumerischen Betrachtung durch das unmittelbar einsetzende Prestissimo in e-Moll zerstört. Beethoven hat übrigens bis zuletzt geschwankt, ob dieser Satz presto oder prestissimo überschrieben werden sollte und erst im letzten Moment, als die Handschrift schon fertig war, zur Bezeichnung „presto“ mit Bleistift „-issimo“ hinzugefügt, für uns Interpreten wieder ein Hinweis mehr, wie genau der Wortlaut von Beethovens Tempobezeichnungen zu beachten ist. Auch dieser Satz steht in einer etwas freien Sonatenform, das Hauptthema steht im doppelten Kontrapunkt, die mit *ben marcato* bezeichnete Baßlinie wandert in der Durchführung in die Oberstimme (T. 70) und wird auch nach dem Eintritt der Reprise in T.112 als Hauptstimme verwendet.

Eines der größten, aber weit verbreiteten Fehlurteile über Beethoven ist die Behauptung, Beethoven sei trotz aller Größe im Architektonischen im Grund kein bedeutender Melodiker gewesen. Dies ist natürlich ein *Contradictio in se*: wer nicht fähig ist, große Melodien zu schaffen, kann von vornherein kein großer Komponist sein, und die best-konzipierte Struktur würde auseinanderfallen, wenn sie nicht durch Melodie, der Rhythmus und Harmonie untergeordnet sind, zusammengehalten würde. Kein besseres Beispiel wüßte ich, um diese Irrmeinung zu widerlegen, als das Thema des Va-

riationsatzes dieser Sonate. Diese wunderbare, ergreifende Melodie, die vielleicht nur noch vom gleichartig aufgebauten Arietta-Thema der Sonate op. 111 an Tiefe übertroffen wird, gehört zum Schönsten, das uns Beethoven hinterlassen hat:



Die Ähnlichkeit mit Bachs geistlicher Arie „*Bist Du bei mir*“ hat mich einmal dazu bewogen, dieser Melodie einen sinnverwandten Text zu unterlegen: „In Dir ist Freude, in Dir ist Seligkeit, oh Du mein Hoffen im Leben, im Tod.“

Die melodisch geführte Baßstimme mit ihrem Anstieg um eine Duodezime wird in den späteren Variationen ebenfalls eine bedeutende Rolle spielen.

In der ersten Variation wird die erste Melodienote gis zu einem h erhöht, die höhere Klanglage unterstreicht das *molto espressivo*.

Variation 2 ist eine Doppelvariation, bestehend aus einem *leggeramente*- und einem *teneramente*-Abschnitt. Im ersten wird die Figuration von Melodie und Baßlinie ins filigranste, schwerelose Spiel aufgelöst, wobei der Baß im zweiten Takt sogar höher zu stehen kommt als die Melodie; im *teneramente* Teil wird aus dem Themenanfang ein zweistimmiger Kanon à la Bach aufgebaut, dessen

Einsätze sich hinaufsteigern.

Variation 3, *Allegro vivace*, eine zweistimmige Invention im 2/4-Takt, vertauscht nach vier Takten Melodie- und Baßstimme (= doppelter Kontrapunkt).

Variation 4, 9/8-Takt, etwas langsamer als das Thema, ist in ein schwebendes Spiel der imitierenden Klänge getaucht.

Die durchwegs im imitierend polyphonen Stil gehaltene energische 5. Variation bereitet als Kontrast die weit ausschwingende Schlußvariation vor: die fast unveränderte Melodie des Themas wird durch die liegende Stimme h begleitet, die – nur zweimal kurz durch ein e unterbrochen – sich von Viertel- über Achtel- und Triolenbewegung zu immer schneller werdenden Trillern entwickelt. Gleichzeitig kommt es zu einem großen crescendo, das mit dem Eintritt des Baßtrillers auf H seinen Höhepunkt findet. Die zweite Hälfte der Melodie wird dann ekstatisch in höchste Klanglage gebracht – es ist das einzige Mal, daß in dieser Sonate das hohe cis erreicht wird – und mit einer kurzen eintaktigen Erweiterung kommt es endlich zum Abstieg, zum Ausatmen, zur Entspannung, bis nach all diesen Wanderungen das Thema noch ein letztes Mal in seiner Urform, schlicht, nahezu unverändert gebracht wird und den Satz würdevoll beschließt. Diese Wiederkehr eines Variationenthemas bringt Beethoven einmal mehr in die Nähe von Johann Sebastian Bach, der ja auch am Schluß seiner Goldberg-Variationen das Thema noch einmal erklingen läßt.

Ludwig van Beethoven Sonate op. 110 As-Dur

Komponiert 1820 – 1822

Moderato cantabile molto espressivo, Allegro molto, Adagio ma non troppo, Fuga: Allegro ma non troppo

Wie die Skizzen zeigen, arbeitete Beethoven an seinen beiden letzten Sonaten gleichzeitig im Jahr 1821. Op. 110 wurde im Dezember 1821, op. 111 im Januar 1822 beendet, doch hat Beethoven den letzten Satz von op. 110 anfangs 1822 noch einmal überarbeitet und in die endgültige Fassung gebracht. Die beiden Fassungen des Finales zeigen im Detail untereinander noch erhebliche Unterschiede. Es scheint, daß Beethoven sich erst bei der Drucklegung für manche Wendungen endgültig entschied. Zur gleichen Zeit arbeitete Beethoven auch am *Agnus Dei der Missa Solemnis*.

Die Sonate ist die letzte und reinste der im sogenannten durchwobenen Stil geschriebenen Sonaten Beethovens. Es ist schon öfters bemerkt worden, daß der Keim des Fugenthemas schon in den Anfangstakten des 1. Satzes enthalten ist. Miteinander verwoben sind aber auch die Motive des 1. Satzes: die Harmoniefolge und die aufsteigenden Grundbässe as-b-c der ersten drei Takte finden sich ja auch in den scheinbar so verschiedenen Zweiunddreißigstel-Girlanden der Überleitung (T. 12). So kann es nicht verwundern, daß nach dem so beredt-innigen Dialog der Durchführung, bei dem Rede und Gegenrede aus dem Anfangsmotiv entwickelt sind, in der Reprise dann als

Steigerung des Hauptthema mit den Girlanden kombiniert wird (T. 56):



Die vollendet organisch wirkende Abschußfigur der zweiten Melodie in T. 11 hat Beethoven viel Arbeit gekostet. Der erste Einfall war, wie die Skizzen gekostet, noch durchaus einfach, fast banal. Höchster Künstlerinstinkt und höchste Reife gehören dazu, in der schöpferischen Gestaltung unter allen Umständen das Banale, Alltägliche, „Gemeine“, zu vermeiden.

Beethoven geht in der Sonate op. 110 in seinen Ausdrucksbeziehungen über das sonst übliche Maß hinaus und verwendet Beiwörter, die mehr der Psychologie als der Musik angehören. Gleich das Anfangsthema wird zweisprachig „*con amabilità* – *sanft*“ bezeichnet; die zwei Wörter entsprechen einander aber nicht genau, sondern ergänzen sich (*amabilità*: Liebenswürdigkeit; *sanft*: *teneramente*). Später schreibt Beethoven einen „*klagenden Gesang*“, der „*ermattet, klagend*“ wiederkehrt und beim letzten Einsatz des Fugenthemas zu einem „*nach und nach Wieder-Aufleben*“ führt. Musik war für Beethoven eben nicht nur Formen-, sondern auch Seelensprache. Dem Reichtum dieser Seelensprache aber vermag das geschriebene Wort nicht gerecht zu werden. Nach Beethovens Handschrift zu schließen, sollen alle Sätze dieser Sonate unmittelbar aufeinander folgen, ähnlich wie in der Sonate op. 27, 1, die mit der Wiederkehr des Adagios im Finale schon rein äußerlich wie eine Vorstufe zu op. 110 wirkt. Die Schluß- und Anfangsnoten zweier benachbarter

Sätze sind zumeist gleich und erlauben so nahtlose melodische Übergänge.

Der zweite Satz, *Allegro molto*, f-Moll, hat deutlichen Scherzo-Charakter. Zwei Volkslieder sollen angeblich zu den Motivbildungen des ersten Teiles beigetragen haben: Zum Satzanfang passen die Worte: „Uns're Katz hat Junge 'kriegt, siebne, achte, neune...“ und das neue Motiv im 2. Teil entspricht dem Lied: „Ich bin liederlich, du bist liederlich...“. Noch besser paßt zum Satzanfang der Text meines Kollegen Detlef Kraus: „*Ist denn das ein Apfelbaum? Ja, das ist ein Apfelbaum!*“

Die Verarbeitung von solchen Gedanken hat natürlich bei Beethoven ebensowenig Triviales an sich wie etwa im Quodlibet von Bachs Goldbergvariationen. Über die Periodengruppierung des „Scherzoteles“ ist viel herumgerätselt worden. Der einfachste Weg scheint aber immer noch der beste zu sein, und obwohl sich der musikalische Instinkt zunächst dagegen wehrt, gliedert sich alles zwanglos mit 4-Takt-Gruppierungen, wenn man den ersten Takt als „schwachen“ Takt vom Rhythmus her auffasst (Auftakt). Dann wird der 1. Takt des zweiten Teiles ebenfalls vom Auftakt, und ganz am Schluß stehen die Synkopen der vollen Takte an der „richtigen“ Stelle.

Das Trio ist ein Spiel der Stimmkreuzungen. Die synkopierte Stimme der linken Hand wandert immer höher und durchdringt einfach die Figuration der rechten: körperlos vergeistigtes Spiel. Derselbe Synkopenrhythmus bildet in Vergrößerung die Schlußakkorde dieses Satzes, der mit einer „Tierce de Picardie“ im F-Dur-Akkord endet.

Der dritte Satz ist eine *Scena ed aria*, die in die Schlußfuge einmündet und untrennbar mit dieser Fuge verwoben ist. Die Grundtonart des 3. Satzes

ist as-Moll, da aber das Scherzo mit einer F-Dur-Harmonie endet, setzt der 3. Satz in b-Moll ein mit einer dieser wunderbar entrückten Klangfantasien Beethovens, die improvisatorisch spielend, traumhaft in die „richtige“ Harmonie (hier as-Moll) hineinführen. Beethovens Empfinden für dieses Rezitativ ist so vom Vokalen her geprägt, daß er sogar einen langen Schwellton aus dem Belcanto einführt, also genau das, was für das Klavier von Natur aus unmöglich ist. Durch feinst schattierte Tonwiederholungen bei ausgehaltenem Pedal versucht Beethoven aber die Illusion des Anschwellens hervorzubringen. Mag sie auch immer nur Illusion bleiben – um so schöner ist dann das Abschwellen, das so recht dem Klavier zu eigen ist! Schmerzvoll, dolente, über tiefen „Streicherharmonien“ setzt dann der Gesang des Arioso ein. Der sprechende Ausdruck der Melodie wird durch das ausgeschriebene Rubato noch erhöht, dieses Prinzip der Freiheit vom Metrum, das aller großen Musik zu eigen ist.



Aus der Tiefe des as-Moll erhebt sich dann ganz zart und immer mehr anschwellend die As-Dur-Fuge, die klagschönste Fuge Beethovens überhaupt. Mit seinen aufstrebenden Quartan ist das Fugenthema wie Bachs A-Dur-Fuge aus dem 1. Band des Wohltemperierten Klaviers verwandt. Es wäre ohne

weiteres denkbar, daß diese Fuge in ungebrochener Kraft die Sonate zum Abschluß bringen würde. Doch wäre das wohl ein zu einfacher dramatischer Verlauf für den späten Beethoven. So kommt es überraschend auf dem Höhepunkt der Fuge zu einem Zusammenbruch und zu einer Rückkehr des Arioso, diesmal in g-Moll, „ermattet, klagend“.

Nicht nur das Herabsinken um einen Halbton drückt diese Ermattung aus, sondern noch viel mehr die Zerstückelung der früher so schön geschlossenen Melodie in kleine Fragmente. Die vielen kurzen Pausen geben nahezu realistisch das nach Atem-Ringen eines Erschöpften wider. Der Versuchung, diese abrupten Pausen etwa durch Aushalten des Pedals zu glätten, muß vom Pianisten widerstanden werden. In der tiefsten Erniedrigung aber kommt Trost wie von jenseits her. Die an- und abschwellende G-Dur-Harmonie bereitet den pianissimo-Einsatz des Fugenthemas vor, das nun in der Umkehrung „nach und nach wieder auflebend“ eintritt: statt des Aufstrebens nun ein liebevolles Sich-herab-neigen. Bald erscheint das Thema in größeren Notenwerten wieder in seiner Originalgestalt (T. 152).

In feinstem polyphonen Spiel treten nun Vergrößerung und Verkleinerung des Themas und seiner Umkehrung in allen möglichen Kombinationen auf, und nach Erreichung und Festigung der Grundtonart As-Dur schwingt sich das Fugenthema wie ein Phoenix in immer höhere Tongefilde auf. Das Polyphone verwandelt sich allmählich in eine polyphonierende, dann homophone Begleitung, bis mit der höchsten Note des damaligen Klaviers der freudige Gipfelpunkt der Sonate erreicht ist.

Ludwig van Beethoven

Sonate op. 111 c-Moll

*Dem Erzhertzog Rudolph
von Österreich gewidmet
Komponiert 1821-1822*

Maestoso – Allegro con brio ed appassionato **Arietta: Adagio molto semplice e cantabile**

Das Wunder dieser letzten Sonate Beethovens besteht darin, daß hier der tiefste Inhalt in eine so plastische, vollendete Form gebannt ist, daß sie fast überall unmittelbar verstanden wird. Allerdings bedarf es dazu letzter Hingabe und Versenkung von Seiten des Interpreten und eine souveräne, alle Schwierigkeiten meisternde Gestaltung. Es fällt mir schwer, über ein so tiefes, ergreifendes Werk zu sprechen, um dessen klangliche Realisierung ich viele Jahre gekämpft habe: 14 Jahre Studium vor der ersten öffentlichen Aufführung – aber die wahren Probleme fingen erst danach an! Gerade bei einem solchen Werk geht es für den Interpreten darum, sich einer visionär ersuchten Ideal-Interpretation Schritt für Schritt zu nähern. Erstaunlich ist es, daß trotz solch einer jahrelangen Beschäftigung die Spontaneität nicht verloren geht. Das liegt vielleicht daran, daß sich dem Künstler mit wachsender Lebenserfahrung neue Horizonte erschließen und er so erst fähig wird, die tiefen Zusammenhänge zu erkennen und aus einer immer transparenter werdenden Gesamtschau jedes Teilstück, jedes Glied unmittelbar zu empfinden und richtig einzuordnen. Unvergeßlich der verklarte, tränenüberströmte Ausdruck von Edwin Fischer nach seinen letzten Aufführungen! Dabei hatte er

sie wohl viele hunderte Male gespielt. Aber auch junge Menschen haben begnadete, vollkommene Momente: das ergreifendste Erlebnis dieser Sonate verdanke ich dem jungen sechzehnjährigen Friedrich Gulda. Nach einem noch eher knabenhaft, nicht kräftig genug gespielten ersten Satz folgte ein Adagio von unsagbarer Reinheit und Schönheit, von einer Transparenz und Tiefe, wie ich sie nie wieder, auch von Gulda selbst nicht, später gehört habe. Alle Klippen der Interpretation dieses so schwierigen langen Satzes waren umschifft, nein, sie waren gar nicht vorhanden. Es war ein reines, gelöstes Spiel: Glasperlenspiel, man vermeinte, Engelstimmen zu hören. So tief war der Eindruck, daß ich, obwohl ich diese Sonate damals technisch schon längst beherrschte, zehn Jahre lang nicht wagte, sie öffentlich zu spielen. Es erging mir also ähnlich wie dem jungen Tomaschek, als er Beethoven zuerst hörte.

Wilhelm von Lenz, einer der ersten Biographen Beethovens, hat die beiden Sätze treffend mit den Titeln „*Widerstand – Ergebung*“ oder „*Sansara – Nirwana*“ gekennzeichnet. Noch passender wäre wohl „*Tod und Verklärung*“.

Obwohl Beethoven diese Sonate in relativ kurzer Zeit komponierte, gehen doch die Entwürfe und Skizzen dazu weit zurück. Das Hauptthema des Allegros erscheint sogar schon 20 Jahre früher in einem Skizzenbuch mit dem Vermerk: „*In einem Fugato zu entwickeln*“. Daß der im Hauptthema vorkommende verminderte Terzsprung Symbol der Tragik ist, wurde schon früher anläßlich des Largo der Sonate op. 10, 3 gesagt. Fast die gleichen Melodieschritte wie im Thema des 1. Satzes kommen schon im Andante von Mozarts Es-Dur-Klavierkonzert KV 482 vor und das Anfangsmotiv findet sich fast

wörtlich in Sacchinis Oper ‚Dardanus‘, die Beethoven wohl 1782 - 83 in Bonn gehört hat.

Gleich die energisch gezackten Rhythmen und die kühne Chromatik der Maestoso-Einleitung lassen keinen Zweifel darüber, daß es sich um ein ernstes, tragisches Werk handelt, daß „der alte Held sich ein letztes Mal zum Kampfe stellt“. Der ungeheure Bogen, der sich von den spannungsgeladenen ersten Akkorden der Einleitung bis zum Zusammenbrechen, zum Ermatten am Ende des Allegro-Satzes spannt, diese Spannungen, diese kontrapunktischen Kämpfe, diese kurzen Lichtblicke des zweiten Themas, die Fugatos – all dies kann letzten Endes nicht beschrieben werden. Allein über den C-Dur-Schluß des 1. Satzes, einen der schönsten Klänge der Klavierliteratur, vom tauben Beethoven visionär erschaut, könnte man Bände schreiben. Symbolisch ist von Bedeutung, daß der letzte Baßton zugleich der tiefste Ton des damaligen Klaviers ist.

Das Thema des Adagios, nach der Chromatik des ersten Satzes in reinstem diatonischen C-Dur und von Beethoven bescheiden als Arietta (kleines Lied) überschrieben, ist von einer solchen Vollkommenheit, daß der Schritt zur ersten Variation mich immer eine Art Überwindung kostet.

Bei der Tempobezeichnung dieses Satzes ist es kaum zu bezweifeln, daß sich das Beiwort „molto“ auf „semplice e cantabile“ zu beziehen hat: sehr einfach und sehr sangbar soll es sein. Im strukturell ähnlichen Variationenthema von op. 109 hat Beethoven die Bezeichnung „*Andante molto cantabile ed espressivo*“ in „*gesangvoll, mit inniger Empfindung*“ übersetzt, also auch ohne jeden Hinweis auf „besonders langsam“. Die Auffassung

„Adagio molto“ würde ja einen inneren Widerspruch zur Überschrift „Arietta“ bedeuten - ein kleines Lied kann nicht übertrieben langsam gemeint sein.

Dieses Thema ist ungewöhnlich fein konstruiert: Weder im ersten noch im zweiten Teil entsprechen Vorder- und Nachsatz der Periode einander, trotz einiger Ähnlichkeiten in der Motivbildung. Auch kommt es im zweiten Teil nicht zu der im Lied oft üblichen Wiederkehr der ersten Periode oder Halbperiode. Ungewöhnlich ist ferner, daß sowohl der erste wie der zweite Teil mit Ganzschluß auf der Tonika enden und daß die ersten vier Takte des zweiten Teils in der Parallel-Molltonart a-Moll stehen. Jeder in der Lehre des vierstimmigen Satzes bewanderte Musiker würde die linke Hand im 1. Teil wohl eine Oktave höher setzen. Die ungewöhnlich tiefe Baßlage am Beginn gibt dem Thema aber im wahrsten Sinn des Wortes Vertiefung. Wichtig für die Erkenntnis der Themenstruktur ist noch, daß der erste Auftakt der Oberstimme c-g am Schluß des Themas (und auch der Sonate) im Baß volltaktig mit der Ur-Antwort G-C beantwortet wird. Der so lange Melodiebogen dieses Themas scheint in einer einzigen Vision erschaut zu sein. Die Skizzen zeigen aber wie das Thema aus der ersten Gesamtschau allmählich in seine endgültige Gestalt hineinwuchs.

Der ruhige, gleichmäßige Harmoniefluß des Themas wird auch in den Variationen trotz größter Steigerung der Motibewegung stets beibehalten. Die Dreiteilung des Rhythmus bis in die kleinsten Verästelungen erinnert daran, daß schon im Mittelalter der Dreier-Rhythmus, das „Tempus perfectum“, als Symbol für die Dreifältigkeit angesehen wurde. Leuchtender Höhepunkt ist zunächst die dritte Variation: „Schiva tanzt“. Höchste rhythmische Aktivität

innerhalb des majestätisch-ruhigen Grundrhythmus – Weltschöpfung im Tanz.

Für die vierte Variation beschwor Edwin Fischer ein mystisches Bild: „*dunkle Abgründe, dazwischen das Wasser in neun Ringen*“ (T. 65 - 66).

Sicher ist die Verteilung der melodischen Höhepunkte, der höchsten und tiefsten Noten über die kluge formale Disposition hinaus auch Zeichen einer tiefen Symbolik. Schon im ersten Satz wurde das Kontra-C, der tiefste Ton des damaligen Klaviers, erst beim Schlußakkord erreicht, ein einziges Mal in der Sonate. Noch erstaunlicher aber ist dieses Disponieren von Hoch und Tief im Adagio: die dritte Variation erreicht das dreigestrichene g, die vierte Variation das dreigestrichene a. Bei der Stelle mit den Kettentrillern, die den Charakter einer Durchführung hat, wird als höchster Ton schließlich das dreigestrichene b erreicht, mit gleichzeitiger tiefster Baßlage der linken Hand, Symbol eines unendlichen Ausgespannt-Seins in Zeit und Raum. Noch aber ist der Gipfel nicht erreicht: mit einer Schmerzensgeste (Chromatik b-a-as) sinkt die Melodie wieder hinunter in die Mittellage. Das nun folgende *espressivo* sequenziert eine synkopierte Variante des 8. Thementaktes, deren Pausen erschöpftes Um-Atem-Ringen auszudrücken scheinen, ähnlich wie die mit „*ermattet, klagend*“ bezeichnete Stelle in der Sonate op. 110. – Wie ein neuer Tag erhebt sich aus der Tiefe die überschwengliche, letzte Variation mit der darauffolgenden Coda. Zunächst wird in großer Steigerung zweimal wieder das dreigestrichene a erreicht und endlich, endlich nach der Verklärung der letzten Trillervariation, erscheint immateriell, schwerelos, im Aufstieg der zwei letzten Lichtstrahlen des Tages, das hohe c, vier Takte vor

Schluß und ruft das Bibelwort wach: „Meine Augen haben Dein Heil gesehen, o Herr.“

Paul Badura-Skoda

Ludwig van Beethoven

Piano Sonatas Op. 109, Op. 110, Op. 111

When compared to the enormous symphonic architecture of Op. 106, Beethoven's last three sonatas seem to effect a return to conciseness and to a certain simplicity. The great freedom of form of the first two among them (they might be called Fantasy-Sonatas) contrasts with the extraordinary rigour achieved by the ultimate synthesis of Op. 111. Outwardly the three works have almost similar dimensions. Their most immediately striking feature is the importance accorded to the finale, which in each case amounts to the two thirds of the sonata. That finale, be it a series of great variations (Opp. 109 and 111) or a complex combination of recitative, arioso and fugue (Op. 110), always presents itself as a polymorphous and asymmetrical whole, without any returns or reprises. Moreover, it seems to ignore what precedes it, either by antithesis (Op. 111), or because the other movements had an introductory function (Opp. 109 and 110). In no case does it draw its premises from the beginning of the work, and this beginning gives no information as to the conclusion of the whole sonata. The heroic call at the outset of Op. 106, on the contrary, contains intimations of the meditations, the struggles and eventually the gigantic affirmation of constructive will of the fugue. Op. 106 does indeed represent the last stage, an inordinately amplified one, of the Classical equilibrium of the four-part cycle which Beethoven himself was never to give up in the field of symphony (the word "cycle" implies certain symmetries, certain periodic correspondences – in short, a closed form).

In the last three sonatas, Beethoven is the very first composer to reach the new world of the open form. Op. 109 and especially the enigmatic Op. 111 are both left without an end. At a certain moment we simply cease to perceive their material presence. To the closed circle of the sonata form, whose framework and scope are defined straightaway by its thematic elements, Beethoven substitutes the variation and fugue, those static musical organisms which are immune to any conflict with time: the Beethoven of the last sonatas has eternity for him, or rather, with him. Time has become his complicit. Nobody can foresee at the outset how long any of these sonatas will last and indeed there are no landmarks to enable one to measure it other than by having recourse to the objectivity of the stopwatch. Whereas each one of the forty minutes of Op. 106 is experienced as a victory over the silence of eternity, each minute of the Arietta of Op. 111 is a victory – a salutary one, and joyfully accepted – of eternity over time.

The final trilogy is also characterized by considerable sparseness and simplification of style and instrumental writing. After the superhuman tension of Op. 106, these works are more physically accessible, even though they pose problems of spiritual interpretation that are even more difficult on account of their being no longer linked by the rational logic of a pre-established framework.

These three works were conceived simultaneously, their outline being fixed as early as 1819. But their final realization, delayed by health troubles and the gigantic task which consisted of working at the same time on the *Missa Solemnis* and the Ninth Symphony, was only carried on at long intervals. The **Sonata in E Major, Opus 109**, was completed

first, perhaps as early as the end of 1819, but it was not published until November 1821, the Paris edition being, exceptionally, the first in date. The work is dedicated to Maximiliana Brentano, and the name of a woman on the frontispiece of this score is not fortuitous. Among these so diverse last sonatas, here is indeed the most purely lyrical, the sunniest and the one most free, too. There is no such fugue as can be found in the next sonata; and, contrary to all rules, not even a real movement in sonata form! Among the late works of Beethoven it is the one most willingly chosen by female interpreters. It comes as a normal, salutary relaxation after the titanic effort of Op. 106, and, among the last sonatas stands in sharpest contrast with it.

The first movement, a brief and radiant idyll, is based on the free alternation of a vivacious theme (*Vivace ma non troppo, sempre legato*), where the alternate playing of the two hands creates an already impressionistic tone haze, and an *Adagio espressivo*, sounding like an improvised recitative. Beethoven having removed the double bar line concluding the first movement, the *Prestissimo* follows without a break. This brief and sombre tornado serves as a scherzo: ghostly piece imbued with a Hoffmannesque and al-ready Schumannesque irony. The quick pace is a factor of anxiety here.

All this, however, is nothing other than a twofold prelude to the Variations which make up the essence of the sonata. The peaceful, lilting theme (*Andante molto cantabile ed espressivo*), of a Classical cast, adopts a saraband rhythm. Six expanding variations will stem from it, followed by a restatement: we have here one of the most remarkable themes that Beethoven bequeathed to us.

Apart from the modest Op. 54 and the Sonatinas, Opp. 49 and 79, Beethoven's penultimate sonata, the **Sonata in A-flat major, Opus 110**, is the only one without a dedication. Doubtless its psychological depth had such a precise, intimate, even autobiographical meaning that Beethoven would not offer it as a homage to anyone. Perhaps this sonata is the most immediately moving, the one which, amongst all his last sonatas, and even amongst all the thirty-two, most touches the heart. Though it had been outlined, like its companions, as early as 1819, it was not completed until December 28, 1821, and was published almost a year later. While composing it, Beethoven went through a very serious illness to which the third and last movement, the most important one, bears a harrowing testimony.

Outwardly, this sonata has the same proportions as the preceding one: a brief and lyrical moderato, a dark scherzo and a spacious and complex finale. This last movement, which unusually combines recitative, arioso and fugue, is however imbued with a meaning that is utterly different from that of the concluding variations of the sonata in E.

The first movement, *Moderato cantabile, molto espressivo*, is a freely treated sonata form, probably the most beautiful of those bequeathed to us by Beethoven in the song-like, lyrical genre. Next follows a harsh, sombre and violent *Molto allegro*, which serves as a scherzo. As in Op. 109, all this was but a prelude: in the finale which follows without a break, we find the heart of the drama. The *Arioso dolente* unfolds itself through sixteen bars. It is pervaded by an ineffable melancholy, like the moan of a man beset by age and infirmities. When it dies down, the Fugue begins, its theme

being derived from that of the first movement. But suddenly it falls back, as if exhausted: the *Arioso dolente* returns, more heartrending than ever. But while the muffled sounds plumb the depths of human despair, a salutary feeling of revolt erupts. From the bottom of the abyss, the same chord is struck ten times, getting heavier and heavier, more and more powerful. The second fugue, which is the inversion of the first, begins in G major. In a vast crescendo, it is enriched with new countersubjects, just as a river swells with tributaries. In the end, the movement quickens up and the sonata ends on a cry of triumph. Will and energy, these reasons for living of the Beethovenian man, have won. Sure of his victory, he refused to conceal any episode of the fight.

Beethoven's last sonata, the **Sonata in C minor, Opus 111**, was outlined at the same time as the two preceding ones, but the work remained in progress until the beginning of 1822 (his autograph copy of the first movement bears the date of January 13, and the second movement was not completed until a few weeks later), and its publication in the middle of the following year was preceded by many revisions which led to unusual and shifting bars and a profusion of very short values in the second movement that were to give great trouble to the engravers. Like Op. 81a and Op. 106, the Sonata in C minor bears the name of Archduke Rudolf of Austria on its frontispiece.

Its peculiar form in two movements has caused much comment. Yet Beethoven himself (Opp. 53, 54, 78, 90), not to mention Haydn and Mozart, had actually composed many sonatas in two movements. But what people found surprising here were their

proportions and organization. When Schindler, the composer's familiar nemesis, asked for information about the missing third movement, Beethoven gave him this answer: "I didn't have time to write it!" Now, the two previous sonatas have taught us to understand the open form, of which Op. 111 provides the most striking example.

A sonata-allegro, a varied theme: the fundamental forms with which the older Beethoven was concerned above all. It seems as though he wanted to formulate his last thoughts in both of them at once. But how can these two autonomous entities co-exist and make up a work? Paradoxically, through the attraction of contraries, through the exquisite balance between the force of gravitation and centrifugal force; Op. 111 is a double star and it is well known that they emit lights that are often different. Beethoven seems to have wanted to accumulate antitheses to the point of paradox. Sonata and variation, indeed! But also: minor and major, darkness and light, action and contemplation, extreme concentration and infinite spaciousness, systole and diastole, temporality and eternity, black and white. This composition exists only by virtue of the Law of Compensation. Beethoven went very far in his purpose: no relaxation, no sunny spells, no rest in the *Allegro*; no tonal contrast in the *Arietta* which is totally static even to the point of negating the movement on the harmonic level. Between the thesis and the antithesis, could there be a place for a third term? If there is a synthesis, it is up to us to make it; only after the instrument is silent should it begin to exist, for it is to our own power of re-creation that Beethoven has entrusted his third aleatory movement... Poor Schindler!

Ludwig van Beethoven

Sonates pour piano op. 109, op. 110, op. 111

Comparées à l'énorme architecture symphonique de l'opus 106, les trois dernières sonates de Beethoven semblent un retour à la concision et à une certaine simplicité. En leur très grande liberté formelle, les deux premières d'entre elles, opus 109 et 110, méritent l'épithète de sonates-Fantaisies, à quoi s'oppose la rigueur extraordinaire atteinte dans l'ultime synthèse que représente l'opus 111. Extérieurement, les trois œuvres sont de dimensions à peu près semblables. Leur trait le plus immédiatement frappant, c'est l'importance accordée au finale qui équivaut chaque fois aux deux tiers de la sonate. Ce finale, qu'il soit une série de grandes variations (opus 109 et 111), ou une combinaison complexe de récitatif, d'arioso et de fugue (opus 110), se présente toujours comme un ensemble polymorphe et asymétrique, dépourvu de retours et de reprises. De plus, il semble tourner le dos à ce qui précède, soit par antithèse (opus 111), soit que les autres mouvements n'aient qu'une fonction introductive (opus 109 et 110). En aucun cas, il ne tire les prémisses du début de l'œuvre; en aucun cas celui-ci ne nous renseigne sur l'aboutissement de la sonate entière alors que l'appel héroïque initial de l'opus 106 permettait au contraire de prévoir les méditations, les luttes et finalement la gigantesque affirmation de volonté constructive de la fugue. C'est que l'opus 106 représente un dernier état, démesurément amplifié, de l'équilibre classique, du cycle quadripartite que Beethoven lui-même n'abandonnera jamais dans le domaine

de la Symphonie. Qui dit cycle implique certaines symétries, certaines correspondances périodiques, bref, une forme finie.

Dans les trois dernières sonates, Beethoven aborde les rivages neufs de la forme ouverte. Ni l'opus 109, ni surtout l'énigmatique opus 111 ne finissent. A un certain moment, nous ne percevons plus leur présence matérielle, c'est tout. Au cycle fermé de la forme-sonate dont les données thématiques de départ définissent le cadre et la portée, Beethoven substitue la Variation et la Fugue, organismes musicaux statiques, et qui ignorent tout conflit avec le facteur temps: le Beethoven des dernières sonates a l'éternité pour lui, mieux, avec lui.

Le Temps devient son complice. Nul ne saurait, au départ, prévoir la durée d'une de ces sonates et les repères nous font défaut qui permettent de l'estimer autrement que par le recours au chronomètre. Au lieu que chacune des quarante minutes de l'opus 106 est ressentie comme une victoire sur le silence de l'éternité, chaque minute de l'Arietta de l'opus 111 est une victoire - bienfaisante, acceptée dans la joie - de l'éternité sur le temps de l'homme.

Cette ultime trilogie marque aussi un dépouillement, une simplification considérables sur le plan du style et de l'écriture instrumentale. Après la tension surhumaine de l'opus 106, voici des œuvres physiquement plus accessibles, même si elles posent des problèmes d'interprétation spirituelle encore plus ardu du fait que la logique rationnelle d'un cadre préétabli ne les lie plus. Les trois œuvres furent conçues simultanément, leur grandes lignes arrêtées dès 1819. Mais leur réalisation définitive, retardée par des troubles de santé et par le gigantesque travail simultanément à la Missa Solemnis et à

la Neuvième Symphonie, ne fut menée à bien qu'à de longs intervalles.

La **sonate en mi majeur, opus 109**, fut terminée la première, peut-être déjà à la fin de 1819, mais elle ne fut publiée qu'en novembre 1821, l'édition parisienne étant, exceptionnellement, la première en date. L'œuvre est dédiée à Maximiliana Brentano, et le nom d'une femme au frontispice de cette partition n'est pas fortuit. Parmi les dernières sonates, si diverses, voici en effet la plus purement lyrique, la plus ensoleillée, la plus libre aussi. Pas de fugue comme dans la suivante; pas même, contrairement à toutes les règles, de véritable mouvement de forme-sonate! Parmi les œuvres tardives de Beethoven, c'est celle-ci que les interprètes féminines choisissent le plus volontiers. Détente normale, salutaire, après l'effort titanesque de l'opus 106, c'est elle, de toutes les suivantes qui s'en différencie le plus.

Le premier mouvement, brève et radieuse idylle, fait alterner très librement un thème animé (*Vivace ma non troppo*, sempre legato) où l'alternance des deux mains crée un brouillard déjà impressionniste, et un *Adagio espressivo*, dans le caractère d'un récitatif improvisé. Beethoven ayant supprimé après coup la barre de mesure conclusive du premier mouvement, le *Prestissimo* s'enchaîne sans interruption. Ce bref et sombre tourbillon tient lieu de scherzo. Pièce fantomatique, d'une ironie hoffmanesque et déjà schumannienne. La vitesse est ici facteur d'inquiétude.

Tout ceci n'est qu'un double prélude aux Variations qui forment l'essentiel de la sonate. Le thème paisible et chantant, de coupe toute classique, adopte le rythme d'une sarabande (*Andante molto cantabile*

ed espressivo). Six variations amplificatrices vont en naître, suivies d'une reprise: c'est un des plus remarquables thèmes variés que laisse Beethoven.

A l'exception du modeste opus 54 et des sonatines opus 49 et 79, la pénultième sonate de Beethoven, la **sonate en la bémol majeur, opus 110**, est la seule qui ne comporte point de dédicace. Sans doute son contenu psychologique revêtait-il pour le compositeur une signification si intime et si précise, autobiographique même, qu'il n'a pas voulu en faire l'hommage à qui que ce soit. Nous tenons là peut-être la sonate la plus directement émouvante, la plus parlante au cœur, de toutes les dernières, voire de l'ensemble des trente-deux. Esquissée, comme ses voisines, dès 1819, elle ne fut achevée que le 28 décembre 1821 et parut près d'un an plus tard. Durant sa composition, Beethoven passa par une grave maladie dont le troisième et dernier mouvement, le plus important, nous a transmis le bouleversant témoignage.

Extérieurement, cette sonate a les mêmes proportions que la précédente: un *moderato* lyrique et bref, un scherzo sombre, un finale vaste et complexe. Ce dernier, qui combine en une construction fort libre récitatif, *arioso* et fugue, revêt cependant une signification totalement différente de celle des variations conclusives de la sonate en mi.

Le premier morceau, *Moderato cantabile*, *molto espressivo* est une forme-sonate librement traitée, la plus belle sans doute que nous laisse Beethoven dans le genre chantant et lyrique. Suit un *Molto Allegro* rude, sombre et violent, tenant lieu de scherzo. Comme dans l'opus 109, tout ceci n'était qu'un prélude: avec le finale, qui s'enchaîne sans interruption, voici le cœur du drame. L'*Arioso*

dolente se déroule durant seize mesures: il en émane une indicible mélancolie, comme la plainte d'un homme accablé par l'âge. Lorsqu'il s'éteint commence la Fugue dont le thème est dérivé de celui du premier mouvement. Mais soudain elle retombe, comme épuisée. L'Arioso dolente revient, plus déchirant que jamais. Mais alors que les sons étouffés atteignent à l'extrême fond de la désespérance humaine, c'est soudain la salutaire révolte. Du fond de l'abîme retentit dix fois le même accord de plus en plus lourd, de plus en plus puissant. En sol majeur débute la seconde Fugue qui est l'inversion de la première. Au cours d'un vaste crescendo elle s'enrichit de nouveaux contre-sujets comme un fleuve se nourrit d'affluents. A la fin le mouvement s'accélère et la sonate s'achève sur un cri de triomphe. La volonté, l'énergie, ces raisons d'être de l'homme Beethoven, l'ont emporté. Sur de sa victoire, il n'a voulu nous dérober aucune des péripéties de la lutte.

Esquissée en même temps que les deux précédentes, la **sonate en ut mineur opus 111**, dernière de Beethoven, demeura sur le chantier jusqu'au début de 1822 (l'autographe du premier mouvement porte la date du 13 janvier, et le second ne fut achevé que quelques semaines après), et sa publication, au milieu de l'année suivante, fut précédée de maints avatars, les mesures insolites et changeantes et l'abondance de très petites valeurs dans le second morceau ayant causé aux graveurs des difficultés considérables. Comme les opus 81a et 106, la sonate en ut mineur porte à son frontispice le nom de l'Archiduc Rodolphe d'Autriche.

Sa forme particulière en deux mouvements a fait couler beaucoup d'encre. Beethoven lui-même

(opus 53, 54, 78, 90), sans compter Haydn et Mozart, avait pourtant composé maintes sonates en deux morceaux. Mais ce sont ici les proportions et leur ordonnance qui ont étonné. On sait que Schindler, casse-pieds familial du vieux compositeur, s'étant informé de l'existence d'un troisième mouvement, se vit répondre par Beethoven: "je n'ai pas eu le temps de l'écrire!". Or, les deux sonates précédentes nous ont appris à comprendre la forme ouverte dont l'opus 111 constitue juste ment l'exemple le plus frappant.

Un Allegro de sonate, un thème varié: deux formes fondamentales qui préoccupent, plus que toute autre, le Beethoven tardif. Il semble que dans l'une comme dans l'autre il ait voulu dire son dernier mot. Mais comment ces deux organismes autonomes peuvent-ils coexister et former une œuvre? Paradoxalement, par l'attraction des contraires, par l'équilibre précis entre la force de gravitation et la force centrifuge: l'opus 111 est une étoile double et on sait qu'elles rayonnent des lumières souvent différentes. Beethoven semble avoir voulu accumuler les antithèses jusqu'au paradoxe. Sonate et variation, certes! Mais aussi mineur et majeur, ombre et lumière, action et contemplation, dialectique et métaphysique, concentration extrême et ampleur infinie, systole et diastole, temporalité et éternité, noir et blanc. Cette œuvre n'existe que par la compensation de ses extrêmes. Beethoven est allé très loin dans son propos: aucune détente, aucune éclaircie, aucun repos dans l'Allegro; aucun contraste tonal dans l'Arietta, totalement statique jusqu'à la négation du mouvement, sur le plan de l'harmonie. Entre la thèse et l'antithèse, comment y aurait-il place pour un troisième terme? Si synthèse

il y a, c'est à nous de la tirer, elle ne saurait débiter qu'au delà du silence et c'est à notre pouvoir de
recréation que Beethoven a laissé le soin de ce troisième mouvement aléatoire... Pauvre Schindler!



CD 10

Ludwig van Beethoven

„Große Sonate für das Hammerklavier“ op. 106 B-Dur

*Dem Erzherzog Rudolph
von Österreich gewidmet
Komponiert 1817 - 1817*

Allegro, Scherzo: Assai vivace, Adagio sostenuto, Largo – Allegro risoluto: Fuga a tre voci, con alcune licenze

Meine Erfahrungen mit Beethovens Hammerklaviersonate

Es ist sicher ein Wagnis, meinem Publikum das gleiche Werk gleich dreimal vorführen zu wollen. Aber in diesem Fall war die jeweilige Ausgangssituation sehr verschieden, und zwischen den einzelnen Aufführungen lagen Jahre. Auch wird das Werk eines großen Komponisten bei jeder Wiedergabe stets unterschiedlich durch die Seele des Interpreten gefiltert. Die Botschaft bleibt zwar die gleiche, doch jedes Mal kann – trotz genauester Befolgung des Textes – eine andere Nuance herausgelesen, ein anderer Schwerpunkt gesetzt werden. Es soll nicht verschwiegen werden, daß es auch bedeutende Pianisten gibt, bei denen die Interpretationen desselben Werkes nicht variieren, sondern einander gleichen wie ein Ei dem andern. Zu diesen gehöre ich aber nicht. Edwin Fischer sagte einmal in einer Ansprache an junge Musiker:

„Jedes Einmalige ... zählt ... Und davon, wenn auch nur eine Spur – nur so viel wie Radium im Zeiger

unserer Leuchtuhr ist – sollte jede Darstellung eines Werkes enthalten.“¹

Nun, diese drei meiner Interpretationen unterscheiden sich (trotz Notengleichheit) voneinander so stark, daß man eine Turmuhr damit zum Leuchten bringen könnte. Die erste, 1969, war eine Studioaufnahme in Wien, die zweite, 1976, ist der Mitschnitt eines Konzerts in Warschau mit der fühlbaren polaren Spannung Künstler – Publikum, die dritte, 1981, wiederum in Wien, auf einem gut erhaltenen Hammerflügel aus Beethovens Zeit aufgenommen, produziert andere Klänge als das Spiel auf einem modernen Flügel.

Natürlich erwarte ich nicht von meinen Hörern, daß sie sich alle drei meiner Aufführungen hintereinander anhören. Wen einige Huster nicht stören, dem empfehle ich als erste die Warschauer Aufführung von 1976. Besonders die Schlußfüge ist darin von einer freudestrahlenden, ja jubelnden Leichtigkeit, die die beiden anderen Versionen an Vitalität noch übertrifft. Das hängt wohl mit dem erhöhten Adrenalin Spiegel bei der öffentlichen Darbietung zusammen. Selbstverständlich stehe ich aber in gleicher Weise auch zu den beiden anderen Versionen: Die frühere ist bis ins letzte ausgefeilt und frei von Nebengeräuschen, die spätere mag dem Liebhaber historischer Aufführungspraxis mehr zusagen.

Schon als Kind hat mich die Hammerklaviersonate fasziniert und begeistert. Ich kann mich aber erinnern, daß ich bei den ersten Höreindrücken in Konzerten das Adagio zu lange und beinahe fad empfand und

¹ Edwin Fischer. Musikalische Betrachtungen, Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1949, S. 19, 1964, S. 16, Ogham-Verlag, Stuttgart 1984, S. 19

daß ich bei der Fuge zuweilen den Faden verlor, vor allem beim Mittlesen. Erst nach und nach wurde mir die ungeheure Bedeutung dieses Werkes klar, das wie ein gigantischer Granitfels aus dem Feld der übrigen Sonaten herausragt. Zunächst hielt ich diese Sonate für unspielbar. Allmählich aber gelang es mir, die großen Spannungsbögen (vor allem im Adagio) nachzuvollziehen. Eine enorme Hilfe dabei waren für mich die Interpretationen der großen Pianisten Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau, Artur Schnabel, die ich teils in Konzerten, teils auf Schallplatten hörte. Der Komponist Ernst von Dohnányi spielte einmal in Wien ein ergreifendes Adagio, das technische Schwächen in den Ecksätzen vergessen ließ. Mit 30 Jahren war es für mich endlich soweit: Ich studierte die Hammerklaviersonate gründlich und wagte es mit einigem Herzklopfen, sie Edwin Fischer in seinem letzten Meisterkurs 1958 vorzuspielen. Fischer spendete mir Lob und gab mir wertvolle Ratschläge, die ich bis zum heutigen Tag beherzige.² Den wichtigsten davon möchte ich meinen Zuhörern und Kollegen mitteilen: „Herr Badura, teilen Sie den ersten Sprung vom tiefen B zum Akkord nicht auf zwei Hände auf; dieser Löwensprung muß mit der linken Hand allein gewagt werden!“ Im Zuge meiner Laufbahn habe ich diesen Rat beherzigt, obwohl dieser Sprung ein nicht geringes Risiko des Danebenhauens in sich einschließt. Man hört aber tatsächlich den Unterschied, selbst auf Tonaufnahmen: Der erleichterten „sicheren“ Verteilung

links-rechts fehlt die Spannung. Was mich anbelangt, ist meine „Erfolgsquote“ bei diesem Anfang trotz Lampenfiebers 95–98%. Ermutigt durch Fischers Lob spielte ich diese Sonate schon kurz danach öffentlich und ein Jahr später im Großen Saal des Wiener Konzerthauses.

Mit meinen ersten Erfolgen war aber mein Weg zum tieferen Verständnis der Hammerklaviersonate noch nicht zu Ende gegangen. Um 1960 begann ich sogar, eine durch Heinrich Schenker inspirierte Monographie über dieses Werk – „Textprobleme, Analyse, Interpretation“ – zu schreiben. Ich hatte schon etwa fünfzig Seiten (heute verloren) zu Papier gebracht, als mein damaliger Konzertmanager Martin Taubman mich mit einem energischen Rüffel stoppte: „Deine Aufgabe ist es, Konzerte zu geben und nicht, Nächte mit Schreiben zuzubringen.“

Neben den Textproblemen, über die ich, trotz Martin Taubman, später einige Aufsätze schrieb,³ besteht eines der Hauptprobleme in diesem Werk in Beethovens eigenen Metronomangaben, den einzigen für ein Klavierwerk. Sie sind sehr schwer realisierbar. Gleich der erste Satz, Allegro $\text{♩} = 138$ ist dann so schnell, daß daraus ein Presto würde. Es geht dabei weniger um unsere Finger als um die unvermeidlichen Grenzen der Klaviermechanik und der Resonanz. Im Scherzo und in der Schlußfuge hingegen sind Beethovens Tempi zwar schnell, aber durchaus spielbar. (Friedrich Gulda und ich spielen diese Tempi, in der Schlußfuge war ich in Warschau sogar schneller.) Die Einleitung zur Fuge ist hingegen

2 Er schenkte mir auch sein 1956 erschienenes Buch Ludwig van Beethovens Klaviersonaten mit der Widmung: Dem lieben Paul Badura-Scoda (sic!), dem prädestinierten Interpreten dieser Sonaten, herzlich zugeeignet von Edwin Fischer.

3 Zuletzt: Ist im 1. Satz von Beethovens Hammerklaviersonate Ais oder A zu spielen? In: Piano News, STACCATO Verlag, Düsseldorf 2012

so unwahrscheinlich langsam metronomisiert, daß ein Notierungsfehler Beethovens zu vermuten ist.

Das Hauptproblem des richtigen Tempos ist aber das Herz dieser Sonate, dieser ungeheuer schöne, tiefe langsame Satz. Alle Pianisten, die ich in jungen Jahren hörte, spielten dieses Adagio viel langsamer als von Beethoven angegeben. Der geschätzte Leser möge die folgenden Überlegungen über Metronomangaben ruhig überspringen. Für uns Musiker haben sie aber eine eminente Bedeutung. Mozart bezeichnet das Tempo sogar als das Wichtigste in der Musik!

Wenn wir von Beethovens Bezeichnung $\text{♩} = 92$ absehen, finden wir schon am Beginn dieses Satzes einige Wortbezeichnungen, die einander zu widersprechen scheinen, sich aber in Wirklichkeit ergänzen. Da ist zunächst der Titel: Adagio sostenuto – das Beiwort sostenuto: gehalten, zurückgehalten, breit, deutet auf eine langsame Gangart hin. Direkt über der oberen Notenzeile steht aber auch: Appassionato e con molto sentimento. Hier liegt meines Erachtens der Schlüssel des Problems: Das Wort „appassionato“ wird meistens zugunsten der nachfolgenden Worte ignoriert. Das tiefe Gefühl eines ungeheuren Schmerzes soll jedoch trotz aller Breite mit **Leidenschaft** ausgedrückt werden, also heftig, nicht schleppend. Damit es aber wiederum nicht zu heftig wird, dämpft Beethoven die Tongebung durch die weiteren Worte una corda mezza voce. Elf Worte, bevor die erste Note gespielt werden soll – ein einmaliger Fall!

Die Spieldauer dieses Adagios in den verschiedenen Interpretationen spricht Bände. An der Spitze steht Arrau, er benötigte 21 Minuten 10“ – sein Spiel ist sehr ausdrucksvoll; Yves Nat, der

größte französische Beethovenspieler, benötigte 20 Minuten, Artur Schnabel 18:04. Meine eigene Entwicklung ging nun dahin, mich von den Vorbildern nach und nach zu befreien und Beethoven zu nähern. Meine Spieldauer 1969 war 16:54 (fast identisch mit Brendels hervorragender ältesten Aufnahme – 16:50), 1976 dann 16:04 und im Jahre 1980 15:59. Das ist immer noch langsamer als vorgeschrieben. Erst heute, 31 Jahre später, halte ich mich für fähig, Beethovens Tempo fast wörtlich einzuhalten, ohne aber in Flachheit des Ausdrucks zu verfallen. O Schreck: Vielleicht wird es noch eine vierte Aufnahme von mir geben!

*Paul Badura-Skoda
Dezember 2011*

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata Op. 106

“Hammerklavier”

My Experiences with Beethoven's *Hammerklavier* Sonata

It is surely a peril to want to present the same work to my audience three times at once. But in this case, the starting positions were very different, and the individual performances were separated by years. Moreover, in each recording a great composer's work is always filtered a different way through the performer's soul. The message remains the same, but, despite following the text meticulously, a different nuance can be interpreted and a different focus placed each time. It should not be concealed that there are also significant pianists whose interpretations of the same work do not vary, but are as identical to one another as one egg the other. But I am not among them. Edwin Fischer once said in a talk to young musicians:

“Whatever is unique ... counts ... And every presentation of a work should contain something of this uniqueness, if it is only a trace, only as much radium as is on the hand of a luminous watch.”¹

Well, these three interpretations of mine are so different (despite the identity of the notes) that they could illuminate a tower clock. The first, in 1969, was a studio recording in Vienna, the second, in 1976, was the live recording of a concert in Warsaw

with the palpable polar tension between the artist and the audience, the third, in 1981, was again recorded in Vienna on a well preserved pianoforte from Beethoven's time and produced different sounds than playing on a modern grand piano.

Of course, I do not expect my listeners to hear all three of my performances after one another. If a few coughs do not bother, then I recommend the Warsaw performance of 1976 first. The final Fugue, in particular, has a radiant, indeed jubilant ease surpassing the two other versions in vitality. This feature is probably linked to my high adrenaline level during a public performance. But, of course, I stand by the other two versions the same way. The earlier one is polished down to the last detail, whilst the later one may be of more appeal to the lover of historical performance practice.

Even as a child, the Hammerklavier Sonata fascinated and thrilled me. However, I can recall that my first listening impressions in concerts were that the Adagio was too long and almost tedious and that I lost track during the Fugue, particularly when reading the score. Only very gradually did I become aware of the enormous significance of the work, standing out from the field of the other sonatas like a gigantic block of granite. Initially, I considered the sonata unplayable. But slowly I managed to grasp the great arcs of suspense (particularly in the Adagio). An enormous help were the interpretations by the great pianists Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau and Artur Schnabel, which I heard partly in concerts and partly on records. The composer Ernst von Dohnányi once performed a moving Adagio in Vienna that outshone technical weaknesses in the

¹ Edwin Fischer. *Musikalische Betrachtungen*, Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1949, p. 19, 1964, p. 16, Ogham-Verlag, Stuttgart 1984, p. 19.

first and final movements. I was finally ready for the sonata at the age of thirty. I studied the Hammerklavier Sonata thoroughly and, with throbbing heart, ventured to play it to Erwin Fischer in his last master class in 1958. Fischer praised me and gave me some valuable advice I have taken to heart up to today.² I would like to pass on the most important points to my listeners and colleagues. 'Mr. Badura, don't divide the first jump from the deep B to the chord between two hands; you must venture to perform this giant leap with the left hand alone!' In the course of my career, I have heeded this advice, although the jump involves the not small danger of playing the wrong notes. But you can really hear the difference, even on recordings. The easier, and 'safe', distribution between the left and right hands lacks the tension. As far as I am concerned, my 'success rate' with this opening is 95-98%, stage fright notwithstanding. Encouraged by Fischer's plaudits, I played the sonata in public shortly afterwards and then in the Grand Hall of the Konzerthaus in Vienna a year later.

However, my initial successes did not mean that my road to a more profound understanding of the Hammerklavier Sonata was over. Around 1960, I even began writing a monograph of the work, *Textprobleme, Analyse, Interpretation*, inspired by Heinrich Schenker. I had already put about fifty pages to paper (lost today), when my concert manager at the time, Martin Taubmann, stopped me with an

energetic rebuke: 'It is your job to perform concerts and not to spend nights writing'.

Apart from the textual problems, about which I wrote several essays later,³ despite Martin Taubmann, one of the main difficulties in this work consists of Beethoven's own metronome indications, the only ones for a piano work. They are very hard to realize. The very first movement, *Allegro* ♩ = 138 is so fast that it would turn into a *Presto*. Here, it is less a question of fingers than the unavoidable limitations of the piano mechanism and resonance. On the other hand, Beethoven's tempi in the *Scherzo* and the final *Fugue* are fast, but absolutely playable. (Friedrich Gulda and I play these tempi, but in the final *Fugue* I was even faster in Warsaw.) By contrast, the metronome timing of the introduction to the *fugue* is so unbelievably slow that a noting error by Beethoven must be assumed.

But the main problem of the right tempo is the heart of the sonata, the wonderfully beautiful, profound slow movement. All the pianists I heard in my youth played the *Adagio* much more slowly than indicated by Beethoven. The esteemed reader may calmly jump my following reflections on metronome indications. But for us musicians they are of eminent significance. Mozart even termed tempo the most important thing in music!

If we disregard Beethoven's designation ♩ = 92, even at the beginning of the movement we will find terms that seem to contradict one another, but complement one another in reality. First of all, there is

2 He also made me a gift of his book Ludwig van Beethoven's Klaviersonaten, published in 1958, with the dedication: With heartfelt dedication to dear Paul Badura-Scoda (sic!), the predestined interpreter of these sonatas, from Edwin Fischer'.

3 Most recently: 'Should A sharp or A be played in the first movement of Beethoven's Hammerklavier Sonata?' In: *Piano News*, STACCATO Verlag, Düsseldorf, 2012.

the title: Adagio sostenuto. The attribute sostenuto, subdued, reserved, broad indicates a slow pace. But, directly above the top note line, there are also the words Appassionato e con molto sentimento. In my opinion, this is the key to the problem. The word 'appassionato' is usually ignored in favour of the following words. Nevertheless, despite all the breadth, the profound emotion of immense anguish should be expressed with **passion**, i.e. vehemently, not sluggishly. But, so that it does not become too vehement, Beethoven subdues the tone with the additional words una corda mezza voce. Eleven words before the first note is played – a unique case!

The length of the Adagio in different interpretations speaks volumes. First place is taken by Arrau, who needed 21 minutes and 10 seconds – his performance is very expressive; Yves Nat, the greatest French Beethoven interpreter took 20 minutes, and Artur Schnabel 18 minutes and 4 seconds. My own development took the course of gradually liberating myself from my models and drawing closer to Beethoven. My length in 1969 was 16:54 (almost identical to Brendel's excellent oldest recording: 16:50), in 1976 16:04 and in 1980 15:59. But that is still slower than stipulated. It is only today, 31 years later, that I consider myself in a position to keep Beethoven's tempo almost literally, without degenerating into flatness of expression. Good God! Maybe there will be a fourth recording by me!

Paul Badura-Skoda December 2011
(translated by Ian Mansfield)

Ludwig van Beethoven Sonate pour piano op. 106 “Hammerklavier”

La sonate Hammerklavier et moi

Proposer au public trois fois de suite la même œuvre est sans aucun doute une gageure. Mais dans le cas présent, il s'agit pour chaque enregistrement d'une situation différente, et des années se sont écoulées entre les trois performances. En outre, l'œuvre d'un grand compositeur passe toujours à travers l'âme de l'interprète, de manière différente à chaque exécution. Le message reste le même, mais on peut à chaque fois y voir une nouvelle nuance, y placer un nouveau point d'appui – tout en respectant strictement le texte. Notons qu'il existe aussi de grands pianistes dont les diverses interprétations d'une même œuvre ne varient pas d'un iota et se ressemblent comme deux gouttes d'eau. Mais je ne suis pas de ceux-là. Edwin Fischer s'adressait par ces mots aux jeunes musiciens :

« (...) chaque “exceptionnel” (...) compte (...). Toute exécution d'une œuvre devrait les contenir, ne fût-ce qu'en parcelles, autant du moins que contient de radium l'aiguille du cadran lumineux de notre montre (...) »¹

Eh bien, mes trois versions se distinguent tellement (malgré les notes identiques) que l'on pourrait en illuminer une horloge de tour. La première a été enregistrée en studio à Vienne en 1969. La deuxième

1 Traduction de Charles-Marie de Boncourt in Edwin Fischer, *Considérations sur la musique*, éditions du Coudrier, Paris 1951, p. 62

provient d'un concert donné à Varsovie en 1976, où l'on perçoit bien la tension entre l'artiste et le public. La troisième, réalisée en 1981, de nouveau à Vienne mais sur un piano d'époque encore en bon état, propose d'autres sonorités que le jeu sur piano moderne.

Bien évidemment, je n'attends pas des auditeurs qu'ils écoutent les trois versions à la suite. Si quelques toussotements ne les gênent pas, je leur conseille de commencer par l'enregistrement de 1976 à Varsovie. La fugue finale, en particulier, y est d'une légèreté rayonnante, voire jubilatoire, et surpasse les deux autres versions en matière de vitalité. Cela est certainement dû à la montée d'adrénaline en situation de concert. Bien entendu, je tiens tout autant aux deux autres versions : la plus ancienne est soignée de bout en bout et sans aucun bruit parasite, la plus récente parlera davantage aux amateurs de jeu sur instrument d'époque.

Enfant déjà, la sonate Hammerklavier me fascinait. Cependant, je me souviens qu'à mes premières écoutes comme spectateur je trouvais l'*adagio* trop long et presque fade, et que je perdais parfois le fil dans la fugue, surtout en suivant sur la partition. Avec le temps seulement m'est apparue la formidable portée de cette œuvre qui, tel un énorme bloc de granit, surpasse les autres sonates. Je l'ai d'abord jugée injouable. Puis, petit à petit, je suis parvenu à en comprendre les grandes lignes de tension (surtout dans l'*adagio*). Les interprétations de grands pianistes comme Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau ou Artur Schnabel, entendues soit en concert soit sur disques, me furent d'une grande aide. Le compositeur Ernst von Dohnányi joua un jour à Vienne un *adagio* si poignant qu'on en oubliait les

quelques faiblesses techniques dans les premier et dernier mouvements. À trente ans, mon heure était enfin venue : j'étudiai la Hammerklavier en détail et osai, le cœur battant, la présenter à Edwin Fischer lors de son dernier cours de maître en 1958. Fischer me félicita et me donna de précieux conseils que je continue de suivre encore aujourd'hui². J'aimerais partager le plus important d'entre eux avec mes auditeurs et collègues : « Monsieur Badura, ne répartissez pas le premier saut du *si* grave à l'accord sur les deux mains ; ce bondissement de lion doit être bravé par la seule main gauche ! » J'ai appliqué ce conseil tout au long de ma carrière, bien que ce saut induise un énorme risque de tomber à côté. Mais la différence s'entend réellement, même dans les enregistrements : la répartition main droite-main gauche, plus facile et plus « sûre », manque de tension. Pour ma part, mon « taux de réussite » est de 95 à 98%, malgré le trac. Encouragé par les compliments de Fischer, j'ai joué cette sonate en public peu après, et dans la grande salle du Wiener Konzerthaus un an plus tard.

Mes premiers succès ne signèrent pas pour autant la fin de mon cheminement vers une compréhension totale de la sonate Hammerklavier. En 1960, inspiré par Heinrich Schenker, j'entrepris même la rédaction d'une monographie sur cette œuvre – *Problèmes de texte, analyse, interprétation*. J'avais produit une cinquantaine de pages (aujourd'hui perdues) quand mon manager de l'époque, Martin Taubman, me rappela à l'ordre avec fermeté : « Ton travail, c'est

2 Il m'offrit également son livre paru en 1956, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, avec la dédicace : « à ce cher Paul Badura-Scoda (*sic*), interprète prédestiné de ces sonates, avec l'affection d'Edwin Fischer »

de donner des concerts, pas de passer tes nuits à écrire. »

Au-delà des problèmes de texte auxquels, n'en déplaie à Martin Taubman, j'ai plus tard consacré quelques articles³, l'une des difficultés majeures de cette œuvre réside dans les indications métronomiques de la propre main de Beethoven, les seules dans toute l'œuvre pour piano. Elles sont très difficilement réalisables. Dès le premier mouvement, *Allegro* ♩ = 138 est un tempo si vif que cela en deviendrait un *presto*. Et il s'agit là moins des doigts de l'interprète que des inévitables limites de la mécanique du clavier et de la résonance. Les tempi de Beethoven pour le *scherzo* et la fugue finale sont quant à eux certes rapides, mais tout à fait jouables (Friedrich Gulda et moi-même suivons ces tempi ; à Varsovie j'ai même pris la fugue encore plus vite). À l'inverse, l'introduction de la fugue annonce un tempo tellement lent que l'on ne peut que supposer une erreur de notation de la part du compositeur.

Le principal problème du juste tempo dans cette œuvre se situe toutefois au cœur même de la sonate, dans ce mouvement lent d'une beauté et d'une profondeur incroyables. Tous les pianistes que j'ai pu entendre dans ma jeunesse jouaient cet *adagio* bien plus lentement qu'indiqué par Beethoven. Que notre cher lecteur saute sans crainte les réflexions suivantes relatives aux indications métronomiques. Mais, pour nous autres musiciens, elles sont d'une importance capitale. Mozart considère même le tempo comme la chose la plus importante en musique !

En faisant abstraction du tempo donné, ♩ = 92,

nous trouvons tout au début de ce mouvement quelques indications écrites qui semblent se contredire, mais en réalité se complètent. Commençons par le titre : *adagio sostenuto*, où la précision *sostenuto* (soutenu, retenu, large) suggère une allure lente. Cependant, on lit par ailleurs, juste au-dessus de la portée supérieure : *Appassionato e con molto sentimento*. C'est là, d'après moi, la clef du problème : le mot *appassionato* est la plupart du temps ignoré au profit de la suite. L'intense sensation d'une terrible douleur doit pourtant, en dépit de toute ampleur, être exprimée avec passion, c'est-à-dire avec vigueur, sans traîner. Pour ne pas que cela devienne trop énergique, Beethoven atténue cependant le trait en précisant une *corda mezza voce*. Onze mots, avant même de jouer la première note – voilà un cas unique !

La durée de l'*adagio* selon les diverses interprétations est révélatrice. Au sommet, on trouve Arrau qui le joue en 21:10 – son jeu est très expressif –, puis Yves Nat, le grand beethovénien français, 20:00, et Artur Schnabel, 18:04. Mon propre parcours m'a conduit à me libérer de plus en plus de ces modèles pour me rapprocher de Beethoven. En 1969, mon *adagio* durait 16:54 (presque comme sur le plus ancien et remarquable enregistrement de Brendel, 16:50), puis 16:04 en 1976 et 15:59 en 1980. Et cela reste plus lent qu'indiqué. Aujourd'hui seulement, trente et un ans après, je me sens capable de tenir le tempo de Beethoven presque « à la lettre » sans pour autant réduire l'expression à néant. Horreur ! Je ferai peut-être un quatrième enregistrement !

3 Dernière parution : « Faut-il jouer *la* ou *la dièse* dans le 1^{er} mouvement de la Sonate Hammerklavier de Beethoven ? », in : Piano News, Éditions Staccato, Düsseldorf 2012

Paul Badura-Skoda, décembre 2011
(traduction : Marion Béranger)



Paul Badura-Skoda (*Photo: Jean-Baptiste Millot*)

Gramola 98743



Beethoven · Die Klaviersonaten · **Paul Badura-Skoda**



Beethoven · Die Klaviersonaten
Paul Badura-Skoda



Stereo ADD Gramola 98743