Mari Kodama

Beethoven

Piano Sonatas

No.14 "Moonlight"

No.8 "Pathétique"

No.4 in E flat, Op.7

PentaTone classics

SUPER AUDIO CD

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Piano Sonata No.14 in C sharp minor, Op.27 No.2 "Moonlight"

1	Adagio sostenuto	5. 40
2	Allegretto	2. 40
3	Presto	7. 11

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

4	Allegro molto e con brio	8. 03
5	Largo, con gran espressione	8. 03
6	Allegro	5. 15
7	Rondo (Poco allegretto e grazioso)	7. 11

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

8	Grave - Allegro di molto e con brio	8. 51
9	Adagio cantabile	5. 15
10	Rondo (Allegro)	4. 50

Mari Kodama - piano

Recorded on 20–25 January 2003, 26 April, 2004 at the Doopsgezinde Kerk, Haarlem, The Netherlands.

Recording producer: Wilhelm Hellweg
Executive producer: Job Maarse
Balance Engineer: Jean-Marie Geijsen
Recording engineer: Jean-Marie Geijsen
Editing: Holger Busse

Total timing: 63. 23

Breakthroughs into the extreme

Although the interpretative analysis of Beethoven's Piano Sonatas undoubtedly represents an absolute highlight in the life of any pianist, these exceptional compositions nevertheless require a superb technique, a highly personal commitment and an in-depth emotional analysis. On the one hand, to quote Hans von Bülow's famous statement, the 32 Sonatas represent the *"pianist's New Testament"* – which definitely complies with the emphatic, canonical impetus of the compositions. On the other hand, however, they can be regarded as an oeuvre in progress, i.e. with regard to their extremely individual and personal shaping of the basic model of the sonata.

It is almost impossible to comprehend Beethoven's achievement in the creation of his piano sonatas. During the huge span of time between his Op. 2, dating from 1793-95, and his Op. 111, dating from 1821/22, he came up with no less than 32 "propositions" for compositional solutions, whose respective differences can be assessed as distinctive and radical. Alfred Brendel commented on the works: *"Beethoven does not repeat himself in his sonatas. Each work, each movement is a new organism."* Beethoven approached the sonata form itself as a problem in both composition and technique, in the solution of which he would not permit himself any repetition – the respective differences between the thematic material made this an imperative. Consequently, the piano sonatas became an open forum for Beethoven's experiments. In particular, the elements of the creative processes of composition are concentrated here as if in a burning glass, and can be seen in all their variety. Here, on his very own instrument – the piano – Beethoven experimented, discarded and developed his material. He set new standards, which in turn became the standards for generations to come.

The Sonata in E flat, Op. 7 dates from 1796/97, and was first published in 1797 in Vienna. Beethoven dedicated it to one of his pupils, the Countess Babette von Keglevich. The work occupies an important position among the piano sonatas, as demonstrated not only by the fact that it possesses its own individual opus number between the groups Op. 2 and Op. 10, but also by the title. For the first time, Beethoven uses the title *Grande Sonata.* And Op. 7 is without a doubt "grand".

Apart from the *Hammerklavier* Sonata, Op. 106, this sonata is the longest in this genre: besides containing the greatest number of bars, it also takes most time to play. But if one ignores this background – which often detracts from the understanding of the essence of the composition –, forgets the rather clueless nickname *Der Verliebte,* and dedicates oneself to the music, then one is presented with the image of a masterpiece which is far ahead of its time. The Sonata Op. 7 offers a refreshing new starting point for a compositional solution to the problems of the finale. The solution is already to be found in the immense dimensions of the first movement, which is written in sonata form: the final movement is no longer capable of outdoing the virtuosity and the drama of such a first movement. And consequently, Beethoven deploys yet another type of finale in his sonata cycle with this gracious rondo. In its inner tranquillity and lyricism, this finale provides a balance to the motorial impetus, constantly propelling the music forward, which is so audible at the beginning of the sonata. In addition to these major innovations in form, it is also worthwhile taking a quick glance at the structure of the first movement. With his open style of shaping the main theme, Beethoven transferred the actual thematic-motivic material of the development and presented it already in the exposition, thus shifting the basic emphasis within the sonata movement.

The Sonata in C minor, Op. 13 represents the first major peak in Beethoven's sonata composition. It dates from 1798/99 and was first published in Vienna in 1799. The work, which he dedicated to his patron and friend Prince Carl von Lichnovsky, bears the title "Grande Sonata Pathétique", chosen by the composer himself.

In the first movement already, Beethoven enters into absolute no-man's land with a 10-bar grave introduction, derived from the tradition of the symphony. This returns at important cornerstones within the movement – i.e. at the beginning of the development and before the Coda – and provides a strong contrast to the pressing and aggressive gesturing of the main part of the *Allegro di molto e con brio.* This dialectic consists of slow and fast segments and determines both the structure and the content of the first movement. Like a signal, Beethoven links dramatic effects to individual experiences: crashing, chromatically descending scales, diminished seventh chords and wild octave tremolos dominate the musical scene.

Following the dramatic beginning of the work, the song-like Adagio offers both pianist and audience pure relaxation: it is an *“oasis of hymnic serenity”* (Kinderman) in the key of A flat.
The lyrical melody soars upwards from the middle to the high register, supported by a contrapuntal bass line and harmonic swirls.

In the Rondo-Finale, which demonstrates a clear dependency on the main sonata-movement form, the vacillation between doubt and hope is clearly recognizable, until an abruptly descending triad energetically and relentlessly wipes away all expectations.

The Sonata in C-sharp minor, Op. 27, No. 2, is chronologically the last of the three sonatas recorded here. Together with its sister work in E-flat, Op. 27 No. 1, it dates from 1800/01 and was first published a year later in Vienna. Beethoven dedicated the C-sharp minor work to the Countess Giulietta Guicciardi, whom he greatly admired. Both Op. 27 Sonatas are subtitled “quasi una fantasia”. Beethoven’s decision to fuse fantasia and sonata here allowed him to greatly expand the formal structure of the work, while nevertheless at the same time closely establishing the network between the individual movements. As does the Sonata in E-flat, Op. 7 discussed above, Beethoven’s so-called “Mondscheinsonate” (= Moonlight Sonata; Ludwig Rellstab’s title is equally ineradicable and inappropriate for the work) has the honour of representing a further innovative approach to his concept of the sonata.
The first movement (Adagio sostenuto) no longer keeps to the main sonata-movement form: it remains a slow movement with an unusually undecided structure. Whereas during his first creative phase, Beethoven seeks to provide the first movement with an evenly matched counterpart in the Finale, thus he accepts the challenge here of working out a development which is oriented towards the Finale.

Continuous quaver triplets on top of octaves in the bass provide support, and counterbalance the melancholy melody. The open structure demonstrates how close it comes to being an improvisation. The middle movement – a pithy Allegretto – follows on attacca. Franz Liszt described this lyrical mood piece as a “flower between two abysses”. An intermezzo before the Presto-

Finale – the objective of the entire musical development – makes its entrance, forging ahead vehemently. In the main key, the broken triads of the first movement reappear in altered form as aggressive “sound-chains” with the ensuing blows of the chords. The intensity of expression of this finale exceeds anything so far written by Beethoven. He constructs a virtually orchestral sound-world, before concluding the work in apocalyptic fashion with an improvisatory, extended cadenza.

Franz Steiger
English translation: Fiona J. Stroker-Gale

MARI KODAMA

Mari Kodama was born in Osaka, Japan and began playing the piano at the age of three with her mother. Her family moved to Europe when she was six. Eight years later she entered the Conservatoire National Superieur de Paris aged 14, where she studied piano with Germaine Mounier and chamber music with Genevieve Joy-Dutilleux. Three years later, she obtained the premier prix and completed her studies with honours (cycle de perfectionnement) at the age of 19. While still a student, she won prizes at several international competitions (including Jeunesse Musicale de Suisse, Viotti - Valsesia, Citta di Senigallia, and F. Busoni in Bolzano).

After completing her studies, she was immediately invited by the London Philharmonic Orchestra to play Prokofiev’s Piano Concerto No.3, followed by a recital at the Southbank Centre. *Gramophone* reviewed her later recording of this work under conductor Kent Nagano as follows: *"Mari Kodama's tone is beautifully shaded and she makes a lovely, liquid sound… piano playing of a distinctive sensitivity…It all adds up to a genuinely fresh, and refreshing view…"* Since then, she has given concerts in Europe, USA, Singapore and Japan, where she made her orchestral debut in Tokyo under Raymond Leppard in Ravel’s Piano Concerto in G.

Major orchestras with which Mari Kodama has performed include the Berlin Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Halle Orchestra, Norddeutsche Rundfunk, Dutch Radio Chamber Orchestra, Wiener Symphoniker, American Symphony Orchestra

and the NHK. She has played under the baton of conductors such as Charles Dutoit, Frans Brüggen, Raymond Leppard, Kent Nagano, and Bernhard Klee. She has also performed at the festivals in Salzburg, Evian, Aix-en-Province, Montpellier, Verbier, Aldeburgh, Ravinia and Aspen, as well as at the Hollywood Bowl (USA), Midsummer Mozart (USA) and Saito Kinen (Japan) festivals.

Her chamber-music activities include concert tours with Mstislav Rostropovich, and this summer (June 2003) sees the opening of her own festival in San Francisco, in which she is playing with the Trio Plus from Vienna. Mari Kodama has also worked with pianists Tatiana Nikolaeva and Alfred Brendel.

Highlights of recent seasons include recitals at Mostly Mozart Festival (Lincoln Center), the Bard Music Festival (playing Schoenberg) and the Midsummer Mozart Festival (with Mozart Piano Concertos in San Francisco, Berkeley and Stanford). In her New York recital debut, Mari Kodama played in Carnegie Hall. She also performed in the Ravinia Festival's Rising Stars Series and at the Aspen Music Festival, and gave concerts with orchestras such as the Los Angeles Philharmonic (at the Hollywood Bowl) and the San Diego Chamber Symphony. In autumn 2000, she began her second complete Beethoven Piano Sonata Cycle in Los Angeles and Pasadena. The *Los Angeles Times* reviewed her Beethoven as follows: *"She has an elegant touch, an admirable sense of quality and a rhythmic scrupulousness. She thinks in keyboard colors and has a rainbow of tints at her disposal. There is a feline grace to her phrasing. Also feline is the way she will pounce on a percussive passage -- suddenly, boldly, precisely, as if for the kill -- and from that comes her most dramatic playing. Her tone (...) was rich and gorgeous."*
"

Durchbrüche ins Extreme

Die interpretatorische Auseinandersetzung mit den Beethovenschen Klaviersonaten stellt zweifelsohne einen absoluten Höhepunkt im Leben eines jeden Pianisten dar, verlangen diese kompositorischen Ausnahmewerke doch ein Höchstmaß an technischem Vermögen, äußerstes persönliches Engagement und tiefgreifende emotionale Auseinandersetzung. Die 32 Sonaten stellen zwar einerseits, um das berühmte Wort Hans von Bülows aufzugreifen, das *"Neue Testament des Klavierspielers"* dar – was dem emphatischen, kanonischen Impetus der Werke durchaus entspricht -, können aber andererseits auch als "work in progress" begriffen werden, nämlich hinsichtlich ihrer extrem individuellen und persönlichen Ausprägung des Grundmodells "Sonate".

Beethoven gelang in seinen Klaviersonaten etwas schier Unvorstellbares – er prägte in der gigantischen Spannweite zwischen op. 2 aus den Jahren 1793-95 und op. 111 aus den Jahren 1821/22 nicht weniger als 32 kompositorische Lösungsvorschläge aus, deren jeweilige Unterschiede als entschieden und radikal zu bewerten sind. Alfred Brendel kommentiert: *"Beethoven wiederholt sich nicht in seinen Sonaten. Jedes Werk, jeder Satz ist ein neuer Organismus."* Die Form der Sonate selbst war Beethoven zum kompositionstechnischen Problem geworden, dessen Lösung keinerlei Wiederholung duldete – die jeweilige Andersartigkeit des thematischen Materials machte dies erforderlich. Die Klaviersonaten sind Beethoven somit ein offenes Forum seiner Experimente. Insbesondere an ihnen lassen sich die Elemente des kompositorischen Schaffensprozesses wie in einem Brennspiegel bündeln und in ihrer Vielfalt ablesen. Hier, auf dem ihm ureigenen Instrument Klavier, probiert Beethoven aus, verwirft, entwickelt. Neue Maßstäbe entstehen, die für nachfolgende Generationen zum Maßstab wurden.

Die in den Jahren 1796/97 entstandene und 1797 in Wien erstmals gedruckte Sonate in Es-dur op. 7 ist einer Schülerin Beethovens, der Gräfin Babette von Keglevich gewidmet. Dass das Werk in der Reihe der Klaviersonaten einen gewichtigen Platz einnimmt, zeigt nicht nur die Auszeichnung mit einer einzelnen Opuszahl zwischen den Gruppen op. 2 und op. 10, sondern auch der Titel. Erstmals benennt Beethoven hier einen Gattungsbeitrag

„Grande Sonate“. Und „groß“ ist op. 7 zweifelsohne: Nach der „Hammerklaviersonate“ op. 106 bietet es die nach Takten gerechnet umfangreichste und von der Spieldauer her längste Sonate. Ignoriert man jetzt einmal diese, den Blick auf das Wesen des Werkes oft nur verschleiernde Zahlenkulisse, vergisst darüber hinaus auch den eher hilflos zu nennenden Beinamen „Der Verliebte“ und widmet sich der Musik, so eröffnet sich das Bild eines weit in die Zukunft weisenden Meisterstücks: Die Sonate op. 7 offeriert einen erfrischend neuartigen Denkansatz für die kompositorische Lösung der Finalproblematik. In den gewaltigen Dimensionen des in Sonatenform stehenden ersten Satzes selbst steckt bereits die Lösung: Der Finalsatz vermag die Virtuosität und die Dramatik eines derartigen Kopfsatzes nicht mehr zu überbieten. Und somit setzt Beethoven mit einem graziösen Rondo einen neuen Finaltyp in den Sonatenzyklus ein. Dieses Finale gleicht in seiner inneren Ruhe und Lyrik den motorischen, stets nach vorn drängenden Gestus des Werkeinstiegs aus. Über diese großformalen Neuerungen hinaus lohnt auch ein kurzer Blick in die Faktur des Kopfsatzes. Beethoven verlagert durch seine offene Art der Hauptthemengestaltung die eigentliche thematisch-motivische Arbeit der Durchführung bereits in die Exposition und verlagert somit grundlegende Gewichte innerhalb des Sonatensatzes.

Mit der Sonate in c-moll op. 13 aus den Jahren 1798/99, die 1799 in Wien im Erstdruck erschien, erreicht Beethovens Sonatenkunst einen ersten gewaltigen Höhepunkt. Das seinem Gönner und Freund Fürst Carl von Lichnowsky gewidmete Werk trägt den von Komponisten selbst gewählte Beinamen „Grande Sonate Pathétique“.

Bereits im Kopfsatz beschreitet Beethoven mit einer aus der symphonischen Tradition abgeleiteten zehntaktigen Grave-Einleitung absolutes Neuland, die an wichtigen Nahtstellen des Satzes – nämlich zu Beginn der Durchführung und vor der Coda – wiederkehrt und zum drängenden kämpferischen Gestus des Allegro di molto e con brio-Hauptteiles einen starken Kontrast darstellt. Diese Dialektik aus langsamen und schnellen Abschnitten bestimmt den Kopfsatz strukturell und inhaltlich. Beethoven koppelt pathetische Effekte signalhaft mit individuellem Erleben: chromatische abstürzende Tonleitern, verminderte Septakkorde und wilde Oktavtremoli beherrschen die musikalische Szenerie.

Das liedhafte Adagio bietet Pianist und Hörer nach dem dramatischen Werkbeginn pure Entspannung, sie ist eine *„Oase hymnischer Ruhe“* (Kinderman) in As-dur. Die liedartige Melodie strebt aus der mittleren bis in die Sopranlage empor, unterstützt von kontrapunktischer Basslinie und harmonischen Umspielungen.

Im Rondo-Finale, das deutliche Anlehnungen an die Form des Sonatenhauptsatzes zeigt, ist das Schwanken zwischen Verzweiflung und Hoffnung spürbar, bevor ein schroffer Triolenabsturz alle Erwartungen energisch und unerbittlich wegwischt.

Chronologisch am Ende der hier eingespielten Dreierkonstellation steht die Sonate in cis-moll op. 27 Nr. 2, die mit ihrer Schwester in Es-dur op. 27 Nr.1 in den Jahren 1800/01 entstand und ein Jahr darauf im Erstdruck in Wien erschien. Gewidmet war das cis-moll-Werk der von Beethoven verehrten Gräfin Giulietta Guicciardi. Beide Sonaten des op. 27 tragen den Untertitel „quasi una fantasia“. Durch die hier vorgenommene Verschmelzung von Fantasie und Sonate gelingt es Beethoven, die formale Werkanlage extrem zu weiten und trotzdem gleichzeitig das Netzwerk zwischen den einzelnen Sätzen eng zu begründen. Der sogenannten „Mondscheinsonate“ (Ludwig Rellstabs Titel ist so unausrottbar wie unpassend für das Werkganze) kommt ebenso wie der oben besprochenen Es-dur-Sonate op. 7 die Ehre zu, einen weiteren innovativen Ansatz in der Sonatenkonzeption Beethovens zu bilden. Der Kopfsatz (Adagio sostenuto) folgt nicht mehr der Sonatenhauptsatzform, er bleibt als langsamer Satz in seiner Ausrichtung formal seltsam unentschlossen. Galt es in der ersten Schaffensphase noch, dem Kopfsatz mit dem Finale ein gleichwertiges Pendant gegenüberzustellen, so nimmt Beethoven hier die Herausforderung an, eine Entwicklung zielgerichtet auf das Finale hin zu entwickeln.

Eine durchgehende Achteltriolenfiguration über Oktavbässen bietet einer wehmütigen Melodie Halt und Gegengewicht. Die offene formale Gestaltung lässt die Nähe zur Improvisation spürbar werden. Attacca schließt sich der Mittelsatz, ein knappes Allegretto, an. Wie eine „Blume zwischen zwei Abgründen“ sah Franz Liszt dieses lyrische Charakterstück. Ein Intermezzo, bevor sich das Presto-Finale, der Zielpunkt

der gesamten musikalischen Entwicklung, mit Vehemenz Bahn bricht. In der Haupttonart werden die Dreiklangsbrechungen des Kopfsatzes zu kämpferischen Klangketten mit anschließenden Akkordschlägen umfunktioniert. Die Ausdrucksintensität dieses Finales übertrifft alles, was bis dato bei Beethoven zu hören war. Nahezu orchestrale Klangwelten werden aufgeworfen, bevor eine improvisatorisch ausgeweitete Kadenz das Werk apokalyptisch beschließt.

Franz Steiger
Original „oasis of hymnic serenity"

Mari Kodama

Mari Kodama wurde im japanischen Osaka geboren und begann bereits im Alter von drei Jahren unter Anleitung ihrer Mutter mit dem Klavierspiel. Als sie sechs war, zog die Familie nach Europa. Acht Jahre später trat sie als 14jährige in das Conservatoire National Superieur de Paris ein, wo sie Klavier bei Germaine Mounier und Kammermusik bei Genevieve Joy-Dutilleux studierte. Weitere drei Jahre später erhielt sie den Premier Prix und schloss das Studium im Alter von neunzehn "mit Auszeichnung" (cycle de perfectionnement) ab. Bereits während des Studiums gewann sie Preise bei diversen internationalen Wettbewerben (u.a. beim Jeunesse Musicale de Suisse, Viotti – Valsesia, Citta di Senigallia und beim Busoni-Wettbewerb in Bozen).

Gleich im Anschluss an ihr Studium spielte sie auf Einladung des London Philharmonic Orchestra Prokofieffs Drittes Klavierkonzert und gab im Anschluss einen Klavierabend im Southbank Centre. Die *Gramophone* bewertete ihre Aufnahme dieses Werkes unter Leitung von Kent Nagano wie folgt: *"Mari Kodamas Ton ist wunderbar schattiert und der Klang ist lieblich, ja flüssig [...] Klavierspiel von bemerkenswerter Sensibilität [...] Kurzum: eine wirklich frische und erfrischende interpretatorische Sicht...".* Nach den Londoner Auftritten hat Mari Kodama in Europa, USA, Singapur und Japan konzertiert, wo sie in Tokio unter Leitung von Raymond Leppard Ravels Klavierkonzert G-dur spielte.

Mit folgenden Spitzenorchestern hat Mari Kodama bereits gespielt: Berliner

Philharmoniker, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Halle Orchestra, Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, Netherlands Radio Chamber Orchestra, Wiener Symphoniker, American Symphony Orchestra und NHK. Unter diesen Dirigenten ist Mari Kodama bisher aufgetreten: Charles Dutoit, Frans Brüggen, Raymond Leppard, Kent Nagano und Bernhard Klee. Gespielt hat sie außerdem auf den Festspielen in Salzburg, Evian, Aix-en-Provence, Montpellier, Verbier, Aldeburgh, Ravenna, Aspen. Auch bei den Festivals Hollywood Bowl, Midsummer Mozart und Saito Kinen war sie zu Gast.

Auch kammermusikalisch ist Mari Kodama aktiv: Neben einer Tournee mit Mstislav Rostropowitsch wird sie im Juni 2003 erstmals ihr eigenes Festival in San Francisco eröffnen und mit dem Wiener Trio Plus spielen. Außerdem hat Mari Kodama mit so bedeutenden Pianisten wie Tatjana Nikolajewa und Alfred Brendel zusammengearbeitet.

Zu den Höhepunkten der diesjährigen Spielzeit zählen Recitals beim Mostly Mozart Festival (Lincoln Center, New York), beim Bard Music Festival (mit Werken von Schönberg) und beim Midsummer Mozart Festival (mit Klavierkonzerten von Mozart in San Francisco, Berkeley und Stanford). Ihr New York-Debüt gab Mari Kodama in der Carnegie Hall. Ebenfalls aufgetreten ist sie in der Rising Stars-Reihe beim Festival in Ravenna und beim Aspen Music Festival. Außerdem gab sie Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic (beim Hollywood Bowl) und dem San Diego Chamber Symphony. Im Herbst 2000 spielte sie bereits ihren zweiten Zyklus der Beethovenschen Klaviersonaten in Los Angeles und Pasadena. Die *Los Angeles Times* schrieb: *"Sie vermittelt eine elegante Note, einen bewundernswerten Qualitätssinn sowie eine außerordentliche rhythmische Gewissenhaftigkeit. Sie scheint ganz und gar in den Farben des Instruments zu denken und dabei steht ihr die komplette Farbskala zur Verfügung. Ihre Phrasierung ist von der Geschmeidigkeit eines Raubtiers. Raubtierartig elegant stürzt sie sich auch auf eher perkussive Passagen – plötzlich, verwegen, exakt, immer auf den einen Moment aus – und daraus resultiert auch ihr dramatisches Spiel. Ihr Ton [...] war reichhaltig und hinreißend.*

Jusqu’au bout de l’extrême

Bien que l’analyse interprétative des sonates pour piano de Beethoven représente sans doute pour tout pianiste un véritable summum, ces compositions exceptionnelles requièrent toutefois une technique hors pair, un engagement personnel intense et une analyse émotionnelle approfondie. Si d’une part, selon Hans von Bülow, les 32 sonates sont le *« Nouveau testament du pianiste »* – du fait sans aucun doute de l’impétuosité énergique et canonique des compositions, elles peuvent également être perçues comme une œuvre en évolution, entre autre au niveau de la forme extrêmement individuelle et personnelle du modèle de base de la sonate.

Comprendre la méthode employée par Beethoven pour créer ses sonates pour piano est presque impossible. Au cours du formidable laps de temps qui s’écoula entre son Opus 2 (1793-1795) et son Opus 111 (1821-1822) il ne proposa pas moins de 32 solutions de composition, dont les différences respectives peuvent être qualifiées de caractéristiques et de radicales. Alfred Brendel commenta à leur sujet : *« Dans ses sonates, Beethoven ne se répète pas. Chaque œuvre, chaque mouvement, est une nouvelle entité.»* Beethoven approchait la forme elle-même de la sonate comme un problème tant au niveau de la composition que de la technique et, pour la solution, ne se permettait aucune répétition – comme l’exigent les différences entre les divers matériels thématiques. En conséquence, les sonates pour piano devinrent pour Beethoven un forum ouvert aux essais. Les éléments des processus créatifs de composition, notamment, sont comme grossis à la loupe et peuvent être observés dans toute leur variété. Ici, sur son propre instrument – le piano – Beethoven soumit son matériel à diverses expériences, le tria et le développa. Il établit de nouvelles normes qui, à leur tour, devinrent celles des générations à venir.

La Sonate en mi-bémol, Opus 7, qui date de 1796-1797, fut pour la première fois publiée en 1797 à Vienne. Beethoven la dédicaça à l’une de ses élèves, la Comtesse Babette von Keglevich. L’œuvre occupe une place importante parmi les sonates pour piano, comme en témoigne non seulement son propre numéro d’opus entre les groupes de l’Opus 2 et de l’Opus 10, mais également son titre. Pour la première fois en effet, Beethoven emploie le nom de

Grande Sonate. Et « grande », l'Opus 7 l'est sans aucun doute. Mise à part la Sonate *« Hammerklavier »* Op. 106, elle est la plus longue en son genre : outre son nombre impressionnant de mesures, elle est celle qui est la plus longue à jouer. Mais si l'on ignore ce contexte – qui limite souvent la compréhension de l'essentiel de la composition – que l'on oublie son surnom assez énigmatique de *Der Verliebte* et que l'on ne se concentre que sur la musique, on découvre alors un véritable chef d'œuvre, bien en avance sur son temps. La sonate Opus 7 offre une nouvelle base rafraîchissante à la résolution des problèmes de composition que pose le finale. La solution est déjà contenue dans les incroyables dimensions du premier mouvement qui est en forme de sonate : impossible pour le dernier mouvement de surpasser la virtuosité et l'effet dramatique d'un tel premier mouvement. Par conséquent, Beethoven déploie encore un autre type de finale dans son cycle de sonates, avec ce gracieux rondo. Avec son calme et son lyrisme intrinsèques, ce finale équilibre l'énergie qui, constamment, propulse la musique en avant, et qui est si parfaitement audible au début de la sonate. En plus de ces innovations majeures au niveau de la forme, la structure du premier mouvement mérite elle aussi un rapide coup d'œil. Beethoven, par son choix de forme ouverte du thème principal, transfère le matériel thématique-motivique réel du développement et le présente dès l'exposition, déplaçant ainsi l'accent de base vers le mouvement de la sonate.

La Sonate en do mineur, Opus 13 de Beethoven fut la première à remporter un succès majeur. Datant de 1798-1799, elle fut publiée pour la première fois à Vienne en 1799. L'oeuvre, qui est dédicacée à son mécène et ami le Prince Carl von Lichnovsky, porte le titre de « Grande sonate pathétique » choisi par le compositeur lui-même.
Dès le premier mouvement, Beethoven pénètre dans un no-man's land absolu avec une introduction à 10 mesures graves, dans la tradition de la symphonie. Il s'agit d'un retour à d'importantes pierres angulaires à l'intérieur du mouvement – par exemple au début du développement et avant le Coda – qui offre un fort contraste avec la gestuelle oppressante et agressive de la partie principale de *l'Allegro di molto e con brio.* Cette dialectique, composée de segments lents et rapides, détermine aussi bien la structure que le contenu du premier mouvement. Comme un signal, Beethoven relie les effets dramatiques aux expériences individuelles : gammes percutantes,

chromatiquement descendantes, septièmes accords diminués et trémolos aux octaves déchaînés dominent la scène musicale.

Après le dramatique début de l'oeuvre, l'Adagio en forme de chanson offre au pianiste comme à l'audience un moment de détente absolue : il s'agit d'un véritable *« oasis de sérénité hymnique »* (Kinderman) en clé de la bémol. La mélodie lyrique s'élève du registre médium au registre aigu, soutenue par une ligne de basse contrapuntique et par des tourbillons harmoniques.

Dans le rondo du finale, clairement dépendant de la forme principale du mouvement de sonate, l'hésitation entre doute et espoir est nettement perceptible, jusqu'à ce qu'un accord parfait descendant abruptement balaie énergiquement et inexorablement toutes les attentes.

La sonate en do dièse mineur, Opus 27, No. 2, est d'un point de vue chronologique la dernière des trois sonates enregistrées ici. Comme la sonate en mi-bémol Opus 27, No. 1, son pendant, elle date de 1800-1801 et a été publiée pour la première fois un an plus tard à Vienne. Beethoven dédicaça sa sonate en do dièse mineur à la Comtesse Giulietta Guicciardi, à laquelle il vouait une grande admiration. Les deux sonates Opus 27 sont sous-titrées « quasi una fantasia ». La décision de Beethoven de conjuguer fantaisie et sonate lui permit d'élargir grandement la structure formelle de l'oeuvre, tout en tissant en même temps un lien étroit entre les différents mouvements. Comme la sonate en mi-bémol, Opus 7, que nous avons vue plus haut, la « Mondscheinsonate » de Beethoven (c'est-à-dire la sonate dite « au clair de lune » ; le titre de Ludwig Rellstab est tout aussi inextirpable qu'inapproprié pour cette oeuvre) a l'honneur de représenter une autre des approches innovantes de ce concept de la sonate. Le premier mouvement (Adagio sostenuto) ne s'en tient plus à la forme principale du mouvement de sonate mais demeure un mouvement lent à la structure inhabituellement indécise. Alors que durant sa première phase créative, Beethoven avait cherché à donner au premier mouvement un pendant également assorti dans le finale, il acceptait ainsi le défi de développer une solution orientée vers le finale.

Les continuels triolets à croche sur les octaves de la basse à la fois

soutiennent et contrebalancent le ton mélancolique de la mélodie. La structure ouverte montre comme on est proche de l'improvisation. Le mouvement central – un Allegretto concis – suit un attacca. Franz Liszt décrivit ce morceau lyrique comme « une fleur entre deux abîmes ». Avant le presto-finale, un intermezzo – l'objectif du développement musical tout entier – fait son entrée, fonçant de l'avant avec véhémence. Dans la clé principale, les accords parfaits cassés du premier mouvement réapparaissent sous une autre forme, tels des « chaînes sonores » agressives, suivies du martèlement des accords. L'intensité d'expression de ce finale dépasse tout ce que Beethoven a jusque là écrit. Il construit un monde sonore pratiquement orchestral, avant de conclure l'œuvre de façon apocalyptique avec une vaste cadence d'un style improvisée.

Franz Steiger
Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

MARI KODAMA

Née à Osaka, Japon, Mari Kodama commença à jouer du piano avec sa mère à l'âge de trois ans. Elle en avait six quand sa famille déménagea en Europe. Huit ans plus tard, elle avait alors quatorze ans, elle entra au Conservatoire National Supérieur de Paris, où elle étudia le piano avec Germaine Mounier et la musique de chambre avec Geneviève Joy-Dutilleux. Trois ans plus tard, elle obtint le premier prix et termina ses études par un cycle de perfectionnement à 19 ans. Pendant sa formation, elle fut lauréate de plusieurs concours internationaux de musique
(y compris les Jeunesses Musicales de Suisse, Viotti - Valsesia, Citta di Senigallia, et F. Busoni à Bolzano, Italie).

Immédiatement après la fin de ses études, elle fut invitée par l'Orchestre Philharmonique de Londres à jouer le concerto de piano n° 3 de Prokofiev, récital qui fut suivi par un concert au Southbank Centre. La revue anglaise *Gramophone* commenta l'enregistrement qu'elle fit plus tard de cette oeuvre, sous la baguette de Kent Nagano, en ces termes : « *La sonorité de Mari Kodama est délicatement nuancée et son timbre harmonieux et fluide… son jeu d'une sensibilité remarquable…se traduisent par une authenticité qui vous apporte une véritable bouffée d'air frais…»* Depuis, elle a donné des concerts en Europe, aux USA, à Singapour et au Japon, où elle fit

ses débuts orchestraux à Tokyo sous la direction de Raymond Leppard en interprétant le concerto de piano en sol de Ravel.

Parmi les principaux orchestres avec lesquels Mari Kodama a joué figurent l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonique de Londres, le Philharmonia Orchestra, le Halle Orchestra, le Norddeutsche Rundfunk, le Dutch Radio Chamber Orchestra, le Wiener Symphoniker, l'American Symphony Orchestra et le NHK. Elle a joué sous la baguette de chefs d'orchestre de la classe de Charles Dutoit, Frans Brüggen, Raymond Leppard, Kent Nagano et Bernhard Klee. Elle s'est également produite aux festivals de Salzbourg, d'Evian, d'Aix-en-Provence, de Montpellier, de Verbier, d'Aldeburgh, de Ravinia et d'Aspen, ainsi qu'au Hollywood Bowl (USA), au Midsummer Mozart (USA) et au Saito Kinen (Japon).

Dans le domaine de la musique de chambre, elle a effectué des tournées avec Mstislav Rostropovich, et cet été (en juin 2003), l'ouverture de son propre festival aura lieu à San Francisco, où elle jouera avec le Trio Plus de Vienne. Mari Kodama a également travaillé avec les pianistes Tatiana Nikolaeva et Alfred Brendel.

Les récitals qu'elle a donnés au Mostly Mozart Festival (Lincoln Center), au Bard Music Festival (en interprétant Schoenberg) et au Midsummer Mozart Festival (avec des concertos de piano de Mozart à San Francisco, Berkeley et Stanford) furent les grands événements de ces dernières saisons. Pour ses débuts musicaux à New York, elle donna un récital au Carnegie Hall. Elle a également joué dans la Rising Stars Series du festival de Ravinia et au Festival de musique d'Aspen, et donné des concerts avec le Los Angeles Philharmonic (au Hollywood Bowl) et le San Diego Chamber Symphony. À l'automne 2000, elle commença son second cycle intégral des sonates pour piano de Beethoven à Los Angeles et Pasadena. Le *Los Angeles Times* commenta son interprétation de Beethoven dans les termes suivants : *« Son toucher est élégant et son sens d*e la qualité, allié à une rigueur rythmique implacable, est admirable. Elle pense en termes de tonalités de clavier et dispose d'une palette impressionnante. Son phrasé a *une grâce féline, tout comme la façon -- soudaine, audacieuse, précise, comme pour tuer– dont elle attaque un passage percutant, ce qui donne à son jeu une énorme intensité dramatique. Son timbre (...) est riche et somptueux. »*

Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SACD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artist to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SACD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhmynia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw. substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SACD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations : www.polyhymnia.nl

Technical Information

Recording facility:	Polyhymnia International BV
Microphones:	DPA 4011 & DPA 4006, Schoeps mk2S, all microphones modified with Polyhymnia microphone buffer electronics.
Microphone pre-amps:	Custom build by Polyhymnia International BV and outputs directly connected to Meitner DSD AD converter.
DSD recording, editing and mixing:	Pyramix Virtual Studio by Merging Technologies
Surround version:	5.0

B&W

LISTEN AND YOU'LL SEE

Monitored on B&W Nautilus loudspeakers.

van den Hul®

Microphone, interconnect and loudspeaker cables by van den Hul.

PentaTone classics

Also available PTC 5186 024

SUPER AUDIO CD

PTC 5186 023