PentaTone
classics
Mari Kodama
Beethoven
Piano Sonatas
No.16
No.17 "Tempest"
No.18 "The Hunt"
HYBRID MULTICHANNEL
SUPER AUDIO CD

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

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

1	Allegro vivace	6. 33
2	Adagio grazioso	11. 48
3	Rondo allegretto	7. 10

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

4	Largo - Allegro	9. 00
5	Adagio	8. 00
6	Allegretto	6. 37

Piano Sonata No. 18 in E flat, Op. 31, No. 3 The Hunt

7	Allegro	7. 48
8	Scherzo (Allegretto vivace)	5. 06
9	Menuetto (Moderato e grazioso)	4. 29
10	Presto con fuoco	4. 59

Mari Kodama - piano

Recording venue: Doopsgezinde Kerk, Haarlem, the Netherlands (26–29/4/2004)

Recording producer: Wilhelm Hellweg
Executive producer: Job Maarse
Balance engineer: Jean-Marie Geijsen
Recording engineer: Jean-Marie Geijsen
Editing: Ientje Mooij

Total playing-time: 1. 12. 02

THE FIRST STEPS ON A "DIFFERENT PATH"

The Sonatas Op. 31, which were composed during the years 1801/02, occupy a special place in Beethoven's sonata oeuvre, as they mark a new beginning for the composer, which he described to his pupil Carl Czerny as follows: *"I am not content with the work I have written so far. From now onwards, I want to tread a different path."* Op. 31 is a direct first result of this "different path" (even though the Sonatas Op. 26, 27 and 28 already clearly deviated in form, especially from the basic cyclical sonata model). Literature justly points out that – in Beethoven's oeuvre – the Classical sonata model at the beginning of this phase had, in fact, come to an end. And, to the same degree, just as the all-embracing scheme from now onwards became increasingly individual, so the individual types of movement were also caught in the wake of the changes. For example, the first movement based on the sonata form, which so far had been considered a valid basis for a first movement, was broken up structurally without, however, rigorously doing away with the traditional foil. And to that can be added – for the first time in Op. 31, No. 2 – the breakthrough of a truly extra-musical category in the content matter. The reference to Shakespeare's *Tempest* – as expressed by Beethoven to Anton Schindler – represents a blossoming of thought behind the composition, which is also accompanied by the search for new solutions for the form.

According to Alfred Brendel, the first movement of the Sonata in G, Op. 31, No. 1 presents *"a mixture of compulsive determination and absent-mindedness"*. Perhaps he was referring to, for example, the rhythmic complications at the beginning, which allow equally for either a serious or a humorous interpretation. The right hand continually anticipates the left hand in a fractional syncopation – thus making a rhythmic setting almost impossible. During the rest of the movement, Beethoven continually surprises the listener: instead of

the second theme, the first theme once again returns in the tonic; the second theme is then presented in the "forbidden" mediant of B major. During the development, the first theme dominates; in the recapitulation, the second theme; after which the movement resolves itself successively in the Coda in its different segments. The slow movement makes an artificial – although highly subtle – impression due to its serenade-like elegance (or is this more like an aria?) with numerous ornaments. As far as form is concerned, Beethoven mixes elements here from both the rondo and the sonata movement. The Finale is a Rondo with sonata-movement elements, virtuoso, dance-like. The ensuing Coda is striking, and presents perhaps one of the most unusual ends in Beethoven's works: the Rondo theme is followed by a pause in the Adagio, which transforms itself into a stormy Presto, until the movement resolves into thin air following pauses and muted chords.

The similarities between the Sonata in G and the Sonata in E-flat, No. 3 are amazing. Whereas at the beginning of No. 1 the listener is deceived rhythmically, in the first movement of the E-flat work Beethoven undertakes an attempt to pull the harmonic rug from under the feet of the listener, c.q. does not allow for any clarity with regard to the determination of the tone. The search for harmonic certainty determines the corner stones of the entire movement. In the development, no attention is paid to the impertinent second theme (as is also the case in the G-major work). The following Scherzo is actually not a scherzo as far as form is concerned – neither in structure, nor in beat (2/4 time): However, as far as character is concerned, it most definitely is a scherzo, as Beethoven plays here with humorous motifs above a staccato accompaniment. The traditional Minuet in E flat is a lyrical zone of tranquillity after the tense and often dashed hopes of the first two movements. Legato cantilenas provide a sophisticated peace, until the Finale breaks loose with motoric vehemence. A *tarantella* rhythm now dominates the scene, which apparently can be halted only by two pauses at the end of the expo-

sition and at the end of the *perpetuum-mobile* movement, until the motif from the beginning is transformed into an effectively virtuoso ending.

Whereas the G-major and E-flat-major sonatas still have clear parallels, the D-minor sonata represents a strong counterweight. The "different path" which Beethoven had begun to tread is demonstrated here in a clearer and even more pointed manner. As already described above, the only piano sonata written by Beethoven in D minor brings an extra-musical dimension to the appreciation of feeling for the music, which at least helps to explain the unusual expansion of the form, without forcing the listener to search for similarities in the dramatic content in the music. Here, the "poetic idea" has the effect of a characteristic element in the soul of the work. The form in the first movement appears to be resolved. Where does the sonata movement really begin? Which is the first theme, which the second? The comparison of the most varied elements – arpeggio triads in the Largo, dramatic series of quavers in 2nd intervals, the final note in the Adagio turn – does not give rise to any clarity in the strictest sense of the word. Only after this does a stable theme emerge in the bass, in the form of a dialogue. At the start of the recapitulation, the broken triads return, at that point expanded around a six-bar *recitativo*, which introduces a reflective moment in the otherwise so stormy course of the movement. The Adagio again picks up the dialogue principle between the (here, three) themes. In the Allegretto-Finale, the broken triads dominate during the course of the movement; the themes hardly exhibit any strong contrasts, encouraged by a *perpetuum mobile*-like movement, which appears to do away with time.

Franz Steiger
English translation: Fiona J. Stroker-Gale

DIE ERSTEN SCHRITTE AUF EINEM „ANDEREN WEG“

Die in den Jahren 1801/02 komponierten Sonaten op. 31 nehmen in der Betrachtung des gesamten Sonatenœuvres eine besondere Stellung ein, markieren sie doch einen kompositorischen Neuanfang, den Beethoven seinem Schüler Carl Czerny gegenüber wie folgt beschrieb: *„Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden. Von nun an will ich einen anderen Weg beschreiten.“* op. 31 ist ein direktes erstes Ergebnis dieses „anderen Weges“ (auch wenn bereits die Sonaten op. 26, 27 und 28 deutliche Abweichungen vor allem von formalen Grundgegebenheiten des zyklischen Sonatenmodells zeigen). Die Literatur hat zurecht darauf hingewiesen, dass das klassische Sonatenmodell bei Beethoven mit Beginn dieser Phase de facto ausgedient hat. Und im gleichen Maße, wie das übergreifende Schema ab jetzt einer immer stärker werdenden Individualisierung unterworfen wird, geraten auch die einzelnen Satztypen in den Sog der Modifizierung. Ein Sonatenhauptsatz etwa als bisher gültige Grundlage des Kopfsatzes wird strukturell aufgebrochen, ohne dass die traditionelle Folie damit rigoros aufgegeben würde. Dazu kommt – erstmals bei op. 31 Nr. 2 – der Einbruch einer wirklich außermusikalischen Kategorie in die inhaltliche Orientierung. Der gegenüber Anton Schindler geäußerte Verweis Beethovens auf Shakespeares *Sturm* steht für eine Öffnung des kompositorischen Gedankens, mit der auch die Suche nach neuen Lösungen im Bereich der Form einhergeht.

Der Kopfsatz der Sonate G-Dur op. 31 Nr. 1 präsentiert laut Alfred Brendel *„eine Mischung aus zwanghafter Entschlossenheit und Zerstreutheit“*. Damit könnte er etwa die rhythmischen Vertracktheiten des Beginns meinen, die eine gleichermaßen seriöse wie auch komödiantische Interpretation zulassen. Die rechte Hand kommt der linken immer wieder minimal synko-

pisch zuvor – eine rhythmische Setzung wird somit nahezu unmöglich. Im weiteren Verlauf des Satzes überrascht Beethoven den Hörer immer wieder: statt des Seitenthemas setzt noch einmal das Hauptthema auf der Tonika ein, das Seitenthema steht dann „verbotenerweise“ in der Mediante H-Dur. In der Durchführung dominiert das Hauptthema, in der Reprise der Seitengedanke, bevor sich der Satz in der Coda sukzessive in seine Bestandteile auflöst. - Der langsame Satz gibt ob seiner serenadenhaften (oder ist es eher eine arienhafte?) Eleganz mit zahlreichen Verzierungen eine gekünstelte Vorstellung, wenn auch eine sehr subtile. Formal vermischt Beethoven hier Rondo- und Sonatensatzelemente. – Der Finalsatz ist ein Rondo mit sonatensatzhaften Elementen, virtuos, tänzerisch. Auffällig dann die Coda, die einen der wohl ungewöhnlichsten Schlüsse bei Beethoven präsentiert: nach dem Rondo-Thema folgt eine Verharrung im Adagio, das in ein stürmisches Presto umschlägt, bevor sich der Satz in Pausen und gedämpften Akkorden im Nichts auflöst.

Die Korrespondenzen zwischen der G-Dur-Sonate und der Es-Dur Sonate Nr. 3 sind verblüffend. Ging es zu Beginn von Nr. 1 ja noch um eine rhythmische Täuschung des Hörers, unternimmt Beethoven im Kopfsatz des Es-Dur-Werkes den Versuch, dem Hörer die Harmonik unter den Füßen wegzuziehen bzw. überhaupt keine Klarheit über die tonale Fixierung aufkommen zu lassen. Das Suchen nach harmonischer Sicherheit bestimmt die Scharnierstellen des gesamten Satzes. In der Durchführung bleibt das kecke Seitenthema (wie auch im G-Dur-Werk) unbeachtet. – Das folgende Scherzo ist formal eigentlich kein Scherzo – weder in der Struktur noch in der Taktart (2/4), vom Charakter her aber sehr wohl, denn Beethoven spielt hier mit humoristischen Motiv-Einfällen über Staccato-Begleitung. – Das altertümelnde Menuett in Es-Dur ist eine lyrische Ruhezone nach den gespannten und oft enttäuschten Erwartungen der ersten beiden Sätze. Legato-Kantile-

nen sorgen für eine gepflegte Ruhe, bevor das Finale mit motorischer Vehemenz dreinfährt. Ein Tarantella-Rhythmus beherrscht nun das Geschehen, das nur von zwei retardierenden Momenten am Ende der Exposition und am Schluss des Satzes das Perpetuum mobile scheinbar aufgehalten werden kann, bevor das Anfangsmotiv in eine virtuose Schlusswirkung geführt wird.

Zeigten die G-Dur und die Es-Dur-Sonate noch deutliche Parallelen, so stellt die d-moll-Sonate ein starkes Gegengewicht dar. Noch pointierter und deutlicher zeigt sich der von Beethoven eingeschlagene „andere Weg“. Die einzige Klaviersonate Beethovens in d-moll bringt wie bereits oben angesprochen eine außermusikalische Dimension in das Werkverständnis ein, welche die ungewöhnlichen Erweiterungen der Form zumindest erklären helfen, ohne dass man in der Musik nach Entsprechungen dramatischer Inhalte suchen sollte. Die „poetische Idee“ wirkt hier als charakteristisches Element im Inneren des Werkes. Die Form im Kopfsatz scheint aufgelöst. Wo beginnt eigentlich der Sonatensatz? Welches ist das Haupt-, welches das Seitenthema? Durch die Gegenüberstellung unterschiedlichster Elemente – arpeggierte Dreiklänge im Largo, dramatische Achtelketten in Sekundintervallen, Ausklang im Adagio-Doppelschlag – auf engstem Raum kommt hierüber keine Klarheit auf. Erst danach taucht ein stabiles, dialogisierendes Thema im Bass auf. Zu Beginn der Reprise kehren die Dreiklangsbrechungen zurück, dann erweitert um ein sechstaktiges Rezitativ, welches ein reflexives Moment in den sonst so stürmischen Satzverlauf einbringt.- Das Adagio greift das Prinzip des Dialogisierens zwischen den – hier drei – Themengestalten wieder auf. - Im Allegretto-Finale beherrschen die Dreiklangsbrechungen den Satzverlauf, die Themen weisen kaum starke Kontraste auf, begünstigt von einer perpetuum mobile-artigen Bewegung, die die Zeit aufzuheben scheint.

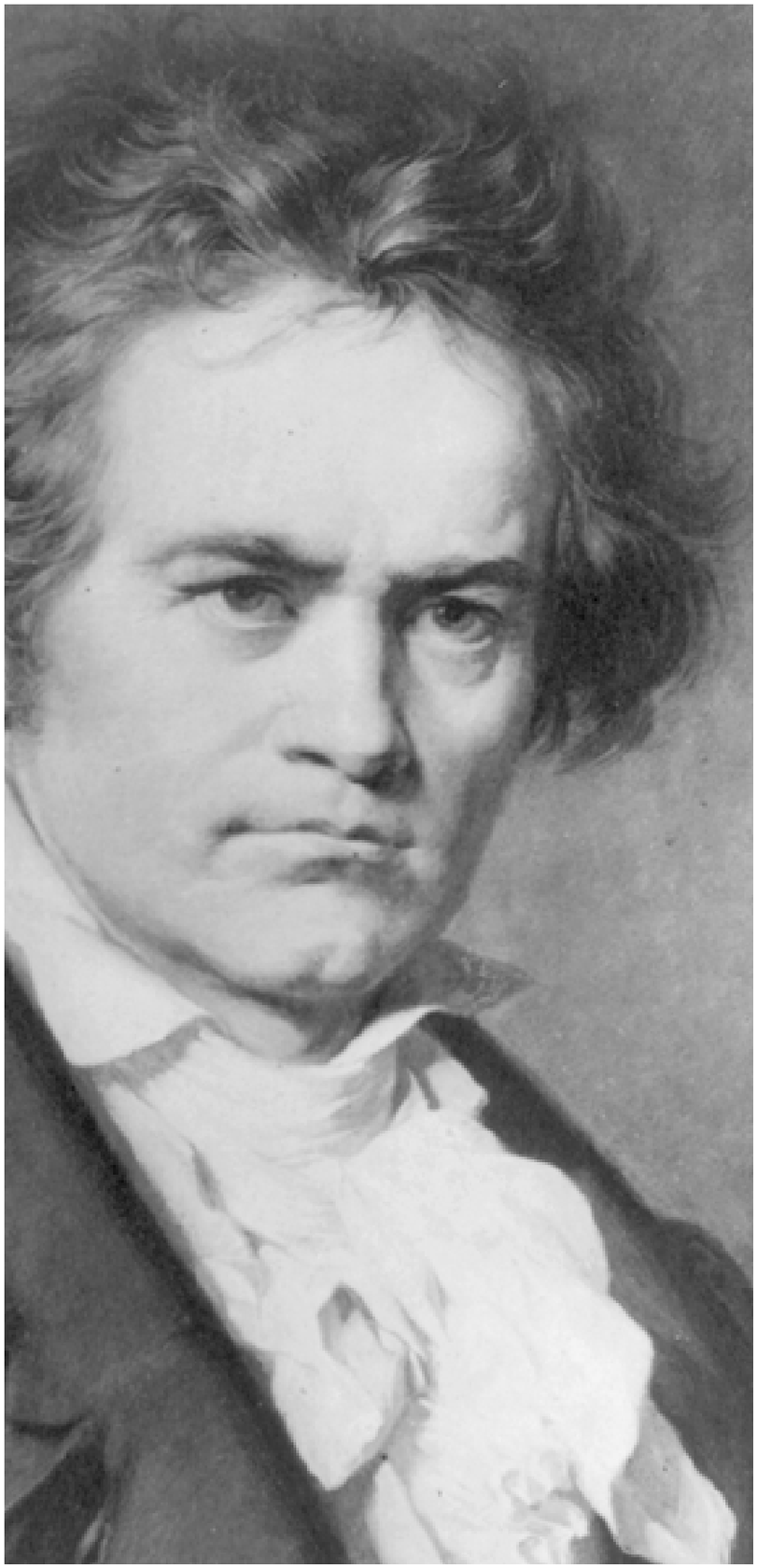
Franz Steiger

PREMIERS PAS SUR UNE NOUVELLE VOIE

Les Sonates Op. 31, qui furent écrites dans le courant des années 1801 et 1802, occupent une place spéciale parmi les sonates de Beethoven, car elles marquent un nouveau début pour le compositeur, comme il l'expliqua à son élève Carl Czerny : *« Je ne suis pas satisfait des œuvres que j'ai composées jusqu'ici. À partir de maintenant, je vais prendre une nouvelle voie. »* La Sonate Op. 31 est le premier résultat concret de cette évolution (bien que les Sonates Op. 26, 27 et 28 s'écartent déjà nettement, sur le plan de la forme, du modèle cyclique de base en particulier). Les ouvrages spécialisés font justement remarquer que dans l'œuvre de Beethoven, le modèle classique de la sonate touchait en fait à sa fin au début de cette phase. Et dans la même mesure, tout comme le schéma d'ensemble allait à partir de là devenir de plus en plus spécifique, les types individuels de mouvements allaient eux aussi suivre ces changements. Un exemple : le premier mouvement basé sur la forme de la sonate, qui avait été jusque là considérée comme une base valable pour un premier mouvement, fut structurellement brisé, sans cependant que le support traditionnel soit tout à fait supprimé. On peut en outre ajouter que dans l'Op. 31, N° 2, une catégorie véritablement extramusicale perce pour la première fois au niveau du contenu. La référence que fera Beethoven à la *Tempête* de Shakespeare dans ses propos à Anton Schindler, reflète le foisonnement d'idées se cachant derrière cette composition, qui s'accompagne également de la recherche de nouvelles solutions au niveau de la forme.

Selon Alfred Brendel, le premier mouvement de la Sonate en Sol, Op. 31, N° 1 est *« un mélange de détermination compulsive et d'étourderie »*. Peut-être faisait-il référence, par exemple, aux complications rythmiques du début, qui permettent une interprétation à la fois sérieuse et pleine d'humour. La main droite anticipe continuellement sur la gauche en syncope fractionnée, rendant

pratiquement impossible un arrangement rythmique. Pendant le reste du mouvement, Beethoven surprend continuellement son auditoire. À l'inverse du deuxième mouvement, le premier thème revient ici une fois de plus dans la tonique, puis le second thème est présenté dans la médiante « interdite » du Si majeur. Le premier thème domine dans le développement et le second dans la récapitulation, après quoi le mouvement se résout par lui-même successivement dans la coda et ses différents segments. Ce mouvement lent donne une impression artificielle – bien qu'extrêmement subtile – en raison de son élégance, ressemblant à celle d'une sérénade (ou plutôt à celle d'une aria?), et de ses nombreux ornements. En ce qui concerne la forme, Beethoven mélange ici des éléments du rondo comme du mouvement de la sonate. Le finale est un rondo présentant des éléments de mouvement de sonate, virtuoses et dansants. La coda qui vient ensuite est saisissante, offrant ce qui est peut-être l'une des conclu-



sions les plus inhabituelles dans l'œuvre de Beethoven : le thème du rondo est suivi d'une pause dans l'adagio, qui se transforme en un violent presto, jusqu'à ce que le mouvement se dissolve lui-même dans l'air raréfié qui suit les pauses et les chœurs en sourdine.

Les similitudes entre la Sonate en Sol et la Sonate en Mi bémol, N° 3, sont surprenantes. Tandis qu'au début de la N° 1, le public est déçu du point de vue rythmique, dans le premier mouvement de l'œuvre en Mi bémol, Beethoven tente de couper « l'herbe harmonique » sous les pieds de l'auditoire, ou n'apporte en tous cas aucune clarté quant au choix du ton. La recherche de certitude harmonique pose les pierres angulaires du mouvement tout entier. Dans le développement, aucune attention n'est accordée à l'impertinent second thème (comme c'est également le cas dans l'œuvre en Sol majeur). Le scherzo qui suit n'est pas un scherzo, à vrai dire, pour ce qui est de la forme – ni d'ailleurs en ce qui concerne la structure et le rythme (en 2/4). Néanmoins, pour ce qui s'agit du caractère, il s'agit bel et bien d'un scherzo, car Beethoven joue ici avec d'humoristiques motifs par dessus un accompagnement staccato. Le menuet traditionnel en Si bémol vient comme un havre lyrique de tranquillité, après les espoirs tendus et souvent anéantis, nés des deux premiers mouvements. Les cantilènes legato apportent un calme sophistiqué, jusqu'au moment où le finale éclate avec une véhémence entraînante. Un rythme de *tarantella* domine à présent la scène, qui ne peut apparemment être stoppé que par deux pauses à la fin de l'exposition et du mouvement en *perpetuum-mobile*, jusqu'à ce que le motif du début se transforme en une conclusion véritablement virtuose.

Alors que les sonates en Sol majeur et en Si bémol possèdent d'indubitables parallèles, la Sonate en Ré mineur forme quant à elle un puissant contrepoids. La « nouvelle voie » sur laquelle Beethoven vient de s'engager est ici illustrée de

façon encore plus claire et encore plus pointue. Comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, la seule sonate pour piano écrite par Beethoven en Ré mineur apporte une dimension extramusicale à l'appréciation du sentiment musical, qui aide tout au moins à expliquer l'expansion inusuelle de la forme, sans forcer l'auditoire à rechercher des similitudes dans le contenu dramatique de la musique. Ici, « l'idée poétique » a l'effet d'un élément caractéristique dans l'esprit de l'œuvre. Dans ce premier mouvement, la forme semble être résolue. Où commence réellement le mouvement de la sonate ? Quel est le premier thème et quel est le second ? La comparaison des éléments les plus variés – les accords parfaits en arpège dans le largo, les séries dramatiques de croches dans les seconds intervalles, la note finale dans le grupetto de l'adagio – n'apporte aucune clarté au sens le plus strict du terme. Ce n'est qu'après qu'émerge un thème stable dans la basse, sous forme de dialogue. Au début de la récapitulation, les accords parfaits brisés reviennent, développés en ce point autour d'un récitatif à six mesures qui introduit un mouvement réfléchi dans le courant d'autre part si houleux du mouvement. L'adagio reprend de nouveau le principe du dialogue entre les thèmes (ici au nombre de trois). Dans le finale allegretto, les accords parfaits brisés dominent tout le long du mouvement. Les thèmes exposent à peine les quelques forts contrastes, encouragés par un mouvement de style perpetuum-mobile, qui paraît abolir le temps.

Franz Steiger
Traduction française :
Brigitte Zwerver-Berret

PTC 5186 023

PTC 5186 024

PTC 5186 026

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 SA-CD 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 SA-CD 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 SA-CD 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, 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 Bowers & Wilkins

Monitored on B&W Nautilus loudspeakers.

van den Hul®

Microphone, interconnect and loudspeaker cables by van den Hul.

PentaTone classics

HYBRID MULTICHANNEL

SUPER AUDIO CD

PTC 5186 063