

Mari
Kodama

Beethoven
Piano Sonatas

No.30, Op.109

No.31, Op.110

No.32, Op.111



SUPER AUDIO CD

HYBRID MULTICHANNEL

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Piano Sonata No. 30 in E, Op. 109

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | Vivace ma non troppo – Adagio espressivo | 3. 22 |
| 2 | Prestissimo | 2. 24 |
| 3 | Andante molto cantabile ed espressivo
“Gesangvoll, mit innigster Empfindung” | 13. 05 |

Piano Sonata No. 31 in A flat, Op. 110

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | Moderato cantabile molto espressivo | 6. 24 |
| 5 | Allegro molto | 2. 00 |
| 6 | Adagio ma non troppo – Arioso dolente | 3. 38 |
| 7 | Fuga (Allegro ma non troppo – L'istesso tempo
di Arioso – L'inversione della Fuga) | 6. 28 |

Piano Sonata No. 32 in C minor, Op. 111

- | | | |
|---|---|--------|
| 8 | Maestoso – Allegro con brio ed appassionata | 9. 44 |
| 9 | Arietta (Adagio molto semplice e cantabile) | 15. 54 |

Total playing-time: 63.21

Recording venue: Concertboerderij Onder de Linden, Valththermond, The Netherlands (3/2011)
Recording producer: Wilhelm Hellweg • Balance engineer: Jean-Marie Geijssen • Recording engineer: Jean-Marie Geijssen
Editing: Jean-Marie Geijssen, Ientje Mooij
Piano: Steinway & Sons D-274 • Piano-tuner during recording: Michel Brandjes
Photography: Studio Garnier • Design: Netherlads

Biographien auf Deutsch und Französisch finden Sie auf unserer Webseite.
Pour les versions allemande et française des biographies, veuillez consulter notre site.
www.pentatonemusic.com

Finales

Ludwig van Beethoven wrote his last Piano Sonatas Op. 109, 110 and 111 between 1820 and 1822. They are the last three of thirty-two different solutions provided by the composer in this category, which began with the first sketches for his Sonata Op. 2 in 1790. Listeners and performers alike – of whom literally everything is demanded – find these sonatas to be highly individual works, expressive in gesture and attitude as well as aesthetically independent. The last piano sonatas represent one of the greatest legacies in musical history and are considered an enigma to this day. For they have the ability to rise above the purely musical text, raising deeply human questions and entering into realms that cannot be fathomed by means of any analytical tool. For they present a certain mindset, which is far from any kind of “Gebrauchsmusik” (= functional music): not only do they offer solutions to the technical and structural compositional problems of their time, they also drag the human as an individual into the spotlight. With his last three sonatas, Beethoven bequeathed to posterity – and thus also to the listeners of today – an extensive field, cultivated for us by interpreters such as Mari Kodama. For otherwise it would lie fallow forever.

Mention has already been made of the high degree of individuality contained in the three sonatas. And yet they form a kind of ideal unity, not only due to their having originated from the same mould: a triad, as was the case in Op. 10 or Op. 31. One can see interlinking relationships in the construction details of the various movements. All the sonatas are explicit forms of Beethoven's late works, having been written around the same time as the Symphony No. 9 and the *Missa Solemnis*. Just as Beethoven arranges the entrance of the choir in his Symphony No. 9, thus he also transcends the boundaries between the “vocal” and the “instrumental” in his last three sonatas. Take, for instance, the variation theme in Op. 109, the *arioso* and recitative inserts contained in Op. 110, and the *arietta* in the finale of Op. 111. Another characteristic of his late style is the thematic development taken to an extreme form. To the contrapuntal structures, e.g. the fugue as the strictest polyphonic design option, an important structural factor is added as a kind of counterweight to the recurrent quasi-improvisatory, imaginative and free “outbursts”. Otherwise, it would be impossible to prevent the disintegration of the composition. Furthermore, Beethoven introduces innovative variation techniques in the final analysis – such as in the last vari-

ation of the finale of Op. 109, or for instance in Op. 111 – that lead to the undermining, or one might even say, destruction of all thematic areas and units, mulching them down into pure sound surfaces. Everywhere, one encounters harbingers of “new music”.

Sonata in E, Op. 109

The Sonata in E major, Op. 109 is dedicated to Maximiliane Brentano, the daughter of Beethoven's good friends. The three-movement structure, however, could also be interpreted as a kind of two-movement layout, as the *Vivace ma non troppo* moves directly into the *Prestissimo*: thus, these two movements form a counterweight to the grand finale. In the lyrical and highly *cantabile* first movement, the first and second theme contrast sharply with one another, each being allocated its own key, its own tempo, its own metre. One could almost speak of “thematic inserts”. And the contrast principle is continued in the second movement. At first in the major key and with an *adagio* tempo, now in the minor and *prestissimo*. The movement has the effect of a scherzo, pressing ahead without a pause, before coming almost to a standstill at the end. The finale consists of a set of variations on a simple theme in the style of a *Sarabande*. By means of these five variations,

a close examination takes place of the composition – it is developed, played with, and approached in a contrapuntal manner, the rhythm is shifted about, and the movement undergoes a polyphonic examination. In the sixth and final variation, after the introduction with chords, Beethoven intensifies the theme by means of quaver, triplet, semi-quaver and even demisemiquaver figures, before fully resolving it in trills and treble “peaks”, and the theme is heard again in its original form. William Kinderman describes the resolution process as follows: “Through a process of rhythmic acceleration and registral expansion, the slow *cantabile* theme virtually explodes from within, yielding, through a kind of radioactive break-up, a fantastically elaborate texture of shimmering, vibrating sounds”.

Sonata in A flat, Op. 110

Beethoven composed his Sonata in A flat, Op 110 immediately after his Sonata in E and parallel to his Sonata in C minor, Op. 111. In the first four bars of the first movement of Op. 110, a distinctively lyrical sonata movement, Beethoven introduces the – as it were – motto of the entire work: ascending fourths, which characterize the fugue theme in the finale. The end is already inherent here in the beginning. The character of

the movement remains *cantabile*, with a subtle sound design; and its development focuses exclusively – and uncharacteristically – on the beginning of the first theme. The humour so typical of Beethoven sparkles in this strongly contrasting *Allegro molto*, not least through his quoting of the popular Viennese song “Ich bin liederlich” (= I'm slovenly). The grand finale, which opens with a B-minor chord, forms the end and, simultaneously, the destination of the work. In this movement Beethoven exaggerates every previous personal attempt to express himself in his piano works. One feels caught up in an emotional *Adagio*, before a recitative breaks in after only three bars, followed by another *Adagio* with the famous “Bebung” (= the repeated playing of a note to extend its vibration) of the A note, followed again by excerpts typical of a recitative, after which the *Arioso dolente* is heard. Such extreme alternations within such a confined space point towards purely expressive music. The lament sinks into deep resignation. As the fugue theme ascends in fourths, hope germinates. The fugue intensifies in a triumphant *cadenza*, but the *Arioso dolente* returns once more and the music wanes, becomes pallid, and dissolves into a number of components. After the music comes to a standstill, the second fugue commences,

this time with an inverted theme and a whole series of contrapuntal artifices with a strongly improvised character in some developments: in the final apotheosis the fugue theme undergoes a transformation into a sonata-movement theme.

Sonata in C minor, Op. 111

What could be coming now? Two movements. Two worlds. Contrasts of the most extreme kind. The work begins with the presentation of a historically familiar, perhaps even “vanquished” form – the sonata form. This is followed in the second movement by the juxtaposition of the radically innovative, perhaps even the futuristic – the variation movement as a means for the resolution of any thematic basis in pure sound. In the extremely complex first movement, Beethoven has a final go at the sonata form. The diminished seventh chords in the slow introduction are followed by the impulsive rush of the *Allegro*, the power of which transcends the prescribed form principles. The second theme at first remains simply an episode, and the development is rushed through swiftly. It is remarkable that a strong tendency to assimilate prevails in all sections of the movement, including the exposition itself. The boundaries are blurred. The form itself is called into question. The

temporal drama of thesis and antithesis is clearly a thing of the past.

This is then followed by the *Arietta*, with its pure and simple lyricism. In the following three variations, Beethoven singles out the theme by means of a continual reduction of the rhythmic values and an intensification of the tension. However, the characters also change. In the final variation, the resolution process – as was already recognizable in nucleus in the finale of Op. 109 – strides towards its climax. It rings out – pure sound. Thematic figures are no longer of interest. They are embedded in a cascade of sounds. The resolution contains the sublimation. Another movement is not required. For the moving open ending of Op. 111 is, to quote Thomas Mann, an “*Ende auf Nimmerwiedersehen*” (= a final, for-ever ending).

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Mari Kodama

Pianist Mari Kodama has established an international reputation for her musical sensitivity and outstanding virtuosity. In performances throughout Europe, USA and Japan she has consistently proven the profound aesthetics of her very personal and unique style.

Recent concert highlights include, Beethoven concerto performances with orchestras in Berlin, Montreal, Baden-Baden, Bad Kissingen, Singapore, Osnabrück, and in appearances at the Schleswig-Holstein and Bad Kissingen Festivals.

Ms. Kodama's recent performances of Mozart concerti with the Philharmonia Baroque San Francisco, Detroit Symphony, and Gulbenkian Orchestra in Portugal recently brought glowing reviews. She also has recently appeared with the American Symphony Orchestra, the Vienna Symphony, on tour in the Netherlands with Radio Chamber Orchestra and with Jonathan Nott and the Bamberg Symphony. In Japan, Ms. Kodama is a regular guest of major Japanese orchestras, most recently the Tokyo Metropolitan Orchestra and the Yomiuri Nippon Orchestra in Tokyo.

A brilliantly well-received performance of the complete Beethoven Sonata cycle in Los Angeles launched Ms. Kodama's United States of America reputation, and was followed by acclaimed recital appearances in New York, Paris, London, as well as throughout Japan, Spain and Germany, and much of the rest of the U.S.A. The Los Angeles Times pronounced her performances of the Prokofiev Third Piano Concerto “commanding and electrifying.”

Ms. Kodama is a founding artistic director of the Musical Days at Forest Hill, a festival of chamber music presented by Ms. Kodama and Kent Nagano near their home in San Francisco. Overwhelmingly enthusiastic responses prompted the evolution of the initial single event into its current ongoing regular series. In recent seasons Ms. Kodama has invited friends and colleagues from the Vienna Philharmonic, the Berlin Philharmonic, Orchestre de Paris to participate in the Forest Hill festival, as well as prominent soloists from France, Austria and the United States. Included are established performers who reflect the generation of young international artist including baritone Dietrich Henschel and composer-pianist Ichiro Nodaïra, composer Unsuk Chin, pianist Momo Kodama, and violinist Viviane Hagner.

Ms. Kodama has played with such orchestras as the Berlin Philharmonic, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, Hallé Orchestra, the Montreal Symphony, the NDR Symphony Orchestra, Vienna Symphony, Los Angeles Philharmonic, the Berkeley Symphony, the American Symphony Orchestra, and the NHK Orchestra in Japan. She made her New York recital debut at Carnegie's Weill Recital Hall in 1995. Her U.S. festival appear-

ances include Mostly Mozart, Bard Music Festival, the Hollywood Bowl, California's Midsummer Mozart Festival, Ravinia, and Aspen. In Europe she has appeared at festivals in Lockenhaus, Montpelier, Salzburg, Aix-en-Provence, Aldeburgh, Verbier and Évian, among others.

Born in Osaka, Ms. Kodama left Japan as a child and was raised in Germany, Switzerland, France, and England. At the Conservatoire National de Paris, she studied piano with Germaine Mounier and chamber music with Geneviève Joy-Dutilleux. Following conservatory she studied with Tatiana Nikolaeva at the Salzburg Mozarteum and became a private pupil of Alfred Brendel.

Schlusspunkte

Ludwig van Beethovens letzte Klaviersonaten opp. 109, 110 und 111 entstanden in den Jahren 1820 bis 1822. Es sind die letzten drei von zweiunddreißig Lösungsansätzen in dieser Gattung, die in den ersten Skizzen zu den Sonaten op. 2 im Jahre 1790 ihren Ausgangspunkt hatten. Hochgradig individualisiert in Ausdrucksgestus und Geisteshaltung sowie als ästhetisch eigenständige Objekte treten sie Hörer und Interpreten gleichermaßen entgegen, denen sie sprichwörtlich alles

abverlangen. Die letzten Klaviersonaten zählen zu den größten Vermächtnissen der Musikgeschichte, die noch heute als rätselhaft zu benennen sind. Weil sie über den reinen Notentext hinaus zutiefst menschliche Fragen aufwerfen und dabei Gefilde berühren, denen man mit analytischen Werkzeugen nicht wirklich auf den Grund zu gehen vermag. Weil sie eine Geisteshaltung an den Tag legen, die fern jeder Gebrauchsmusik liegt. Weil sie Lösungsansätze anbieten nicht nur für kompositionstechnische und formale Probleme ihrer Zeit, sondern darüber hinaus auch den Menschen als Individuum in den Blickpunkt rücken. Beethoven vermacht der Nachwelt – und damit auch den Hörern von heute – mit seinen letzten drei Sonaten ein weites Feld. Das Interpretieren wie Mari Kodama für uns bestellen. Denn sonst läge es für immer brach.

Von der hochgradigen Individualität der drei Sonaten war bereits die Rede. Und dennoch bilden sie – nicht nur aufgrund ihrer Entstehung aus einem Guss – auch eine Art ideeller Einheit, eine Trias wie etwa op. 10 oder auch op. 31. Werkübergreifende Zusammenhänge sind bis in die Details der Satzstruktur erkennbar. Die Sonaten sind allesamt explizite Ausprägungen des Spätwerkes, in direkter

zeitlicher Nachbarschaft etwa zur Neunten Symphonie und der Missa solemnis entstanden. Wie Beethoven in der Neunten die Vokalstimme in die Symphonie einbrechen lässt, so überschreitet er auch in den drei letzten Sonaten die Grenzen zwischen vokaler und instrumentaler Ausrichtung. Man denke etwa an das Variationsthema von op. 109, die Einschübe von Arioso und Rezitativ in op. 110 und die Arietta im Finale von op. 111. Ein weiteres Kennzeichen des Spätstils ist die thematische Arbeit in extremer Ausprägung. Den kontrapunktischen Strukturen wie z.B. der Fuge als strengster polyphoner Gestaltungsmöglichkeit kommt ein wichtiger Ordnungsfaktor zu, der den hier immer wieder auftretenden quasi improvisatorischen, phantasievollen und freien Ausbrüchen als eine Art Gegengewicht gegenübertritt. Sonst wäre die Auflösung des Tonsatzes nicht zu verhindern. Des weiteren führt Beethoven innovative Variationstechniken ein, die in letzter Konsequenz wie etwa in der Schlussvariation des Finales von op. 109 oder auch in op. 111 zur Zersetzung, man könnte sogar sagen Zertrümmerung sämtlicher thematischer Flächen und Einheiten in reine Klangflächen führt. Vorboten der Neuen Musik allerorten sind greifbar.

Sonate E-Dur op. 109

Die Sonate E-Dur op. 109 ist Maximiliane Brentano gewidmet, einer Tochter der mit Beethoven gut befreundeten Familie Brentano. Die dreisätzige Gliederung könnte man allerdings auch in Richtung Zweisätzigkeit interpretieren, da das Vivace ma non troppo direkt in das Prestissimo übergeht, womit diese beiden Sätze ein Gegengewicht zum großen Finale bilden. Im lyrischen, sehr kantablen Kopfsatz sind Haupt- und Nebenthema einander stark kontrastiert: eigene Tonart, eigenes Tempo, eigenes Metrum. Fast könnte man von thematischen Einschüben sprechen. Und das Prinzip der Kontrastierung setzt sich mit dem zweiten Satz fort. Eben noch Dur und Adagio, nun moll und Prestissimo. Der Satz fungiert wie ein Scherzo, drängt ohne Pause vorwärts, bevor gegen Ende fast ein Stillstand eintritt. Das Finale ist ein Variationensatz über ein schlichtes Thema im Sarabandenstil. Es wird in fünf Variationen kompositorisch unter die Lupe genommen – bearbeitet, umspielt, kontrapunktisch betrachtet, taktmäßig verschoben und im polyphonen Satz untersucht. In der abschließenden sechsten Variation steigert Beethoven das Thema nach akkordischem Beginn über Achtel, Triolen, Sechzehntel bis zu Zweiunddreißigstel-Figuren, bevor es sich

in Trillern und mit Diskant-Spitzen völlig auflöst, bevor das Thema in Ursprungsgestalt erneut erklingt. William Kinderman beschreibt den Auflösungsvorgang wie folgt: *„Durch einen Prozess rhythmischer Beschleunigung und die Ausweitung der Tonlagen kommt es vollends zu einer Explosion des langsamsten cantabile-Themas von innen. Sein gleichsam radioaktiver Zerfall ergibt eine phantastisch kunstvolle Kette flimmernder, vibrierender Klänge.“**

Sonate As-Dur op. 110

Direkt im Anschluss an die E-Dur-Sonate komponierte Beethoven die Sonate As-Dur op. 110 und parallel dazu auch die Sonate c-moll op. 111. Im Kopfsatz von op. 110, einem ausgeprägt lyrischen Sonatensatz, stellt Beethoven in den ersten vier Takten das – wenn man so will – Motto des gesamten Werkes vor – aufsteigende Quartan, die im Finale das Fugenthema prägen. Dem Anfang wohnt hier bereits das Ende inne. Der Satz bleibt kantabel im Charakter, subtil in der klanglichen Gestaltung und verfügt über eine Durchführung, die völlig untypisch sich ausschließlich auf den Hauptthemenkopf konzentriert. Im dazu stark kontrastierenden Allegro molto blitzt, nicht zuletzt durch das Zitat des Wiener Gassenhauers „Ich bin liederlich“ – der alte

Beethovensche Humor auf. Ende und gleichzeitig Zielpunkt des Werkes ist das grandiose Finale, von einem b-moll-Akkord eröffnet. In diesem Satz überspitzt Beethoven alles, was er bis zu diesem Zeitpunkt an Ausdruckswillen in seinen Klavierwerken zu zeigen imstande war. Man glaubt sich in einem emotionsgeladenen Adagio, bevor nach nur drei Takten ein Rezitativ einbricht, gefolgt von einem weiteren Adagio mit der berühmten „Bebung“ des Tones A, auf das wiederum rezitativische Gesten folgen, bevor das „Arioso dolente“ erklingt. Derart extreme Wechsel auf derart engem Raum zielen auf reine Ausdrucksmusik ab. Der Klagegesang versinkt in tiefer Resignation. Da steigt das Fugenthema in Quarten empor, Hoffnung keimt auf. Die Fuge steigert sich in triumphaler Kadenz, doch das Arioso dolente kehrt noch einmal zurück und die Musik ermattet, wird fahl und löst sich in ihre Bestandteile auf. Nach einem Stillstand setzt die zweite Fuge ein, diesmal mit umgekehrtem Thema und einer ganzen Reihe kontrapunktischer Kunstgriffe, die in einigen Entwicklungen stark improvisiert wirken; in der Schlussapothese erfährt dann das Fugenthema seine Umwandlung in ein Sonatensatzthema.

Sonate c-moll op. 111

Was soll jetzt noch kommen? Zwei Sätze. Zwei Welten. Kontrastierungen extremster Art. Das Werk beginnt mit der Präsentation von historisch Bekanntem, vielleicht schon Überwundenem – der Sonatenhauptsatzform. Es folgt im zweiten Satz die Gegenüberstellung mit radikal Neuem, vielleicht Zukünftigem – dem Variationensatz als Mittel zur Auflösung jeglicher thematischer Basis in reinen Klang. Im äußerst komplex gearbeiteten Kopfsatz geht Beethoven noch ein letztes Mal auf die Sonatenform ein. Auf die verminderten Septakkorde der langsamen Einleitung folgt der impulsive Sturm des Allegro, dessen Wucht die vorgegebenen Formprinzipien überwindet. Das zweite Thema bleibt zunächst Episode, die Durchführung wird im Geschwindsschritt durchheilt. Bemerkenswert ist, dass in allen Abschnitten des Satzes, auch den rein exponierenden, starke Verarbeitungstendenzen vorherrschen. Die Grenzen verwischen. Die Form als solche wird in Frage gestellt. Das diesseitige Drama von These und Antithese hat augenscheinlich ausgedient.

Dann folgt die Arietta mit ihrer puren, schlichten Sanglichkeit. In den folgenden drei Variationen leuchtet Beethoven in permanenter Verkleinerung der rhythmischen

Werte und Steigerung der Spannung das Thema aus. Aber auch die Charaktere ändern sich. In der Schlussvariation schreitet der Auflösungsprozess – wie im Kern schon im Finale von op. 109 erkennbar – seinem Höhepunkt zu. Es erklingt – reiner Klang. Thematische Gestalten interessieren nicht mehr. Sie sind eingebettet in Kaskaden von Klängen. Die Auflösung trägt die Erhöhung in sich. Ein weiterer Satz war nicht vonnöten. Denn das gleichermaßen berührende wie offene Ende von op. 111 ist ein „Ende auf Nimmerwiedersehen“ (Thomas Mann).

Franz Steiger

Finale

Ludwig van Beethoven schrieb seine drei letzten Sonaten für Klavier Opus 109, 110 und 111 zwischen 1820 und 1822. Sie sind die letzten von dreißig Lösungen verschiedener Vorschläge, die der Komponist in dieser Kategorie, die mit den ersten Skizzen seiner Sonate Op. 2 im Jahr 1790. Die Zuhörer wie die Interpreten – diejenigen, die alles buchstäblich verlangen – schätzen, dass es sich um Werke von hoher individueller, ausdrucksstarker, dynamischer und ethästhetischer Unabhängigkeit handelt. Die letzten Sonaten für Klavier bilden einen der größten Erbes der Geschichte

de la musique et jusqu'à ce jour, elles sont considérées comme une énigme. En effet, elles ont la capacité de s'élever au-dessus du pur texte musical, soulevant des questions profondément humaines et pénétrant dans des domaines dans lesquels on ne peut s'introduire au moyen d'un instrument analytique. Elles présentent en effet un certain état d'esprit éloigné de toute « Musique d'usage » (musique fonctionnelle) en n'offrant pas uniquement des solutions aux problèmes compositionnels techniques et structurels de leur époque, mais en brisant également le feu des projecteurs sur l'homme en tant qu'individu. Avec ses trois dernières sonates, Beethoven lègue à la postérité – et donc également aux auditeurs d'aujourd'hui – un terrain très vaste, cultivé pour nous par des interprètes tels que Mari Kodama, et qui autrement, serait pour toujours laissé en jachère.

Le haut degré d'individualité de ces trois sonates a déjà été mentionné. Pourtant, elles forment une sorte d'unité idéale et ce non seulement parce qu'elles sont sorties du même moule, une triade, comme c'était le cas pour l'Opus 10 ou 31. On peut voir des liens dans les détails d'édification des divers mouvements. Toutes les sonates sont des formes explicites des dernières œuvres de Beethoven, qui ont été écrites vers la même

époque que la Symphonie n° 9 et la *Missa Solemnis*. Tout comme Beethoven arrange l'entrée du chœur dans sa Symphonie n° 9, il transcende dans ses trois dernières sonates les frontières entre « le vocal » et « l'instrumental ». Prenez par exemple le thème de variation de l'Opus 109, l'*arioso* et les insertions récitatives de l'Opus 110, ainsi que les *arietta* du finale de l'Opus 111. Une autre caractéristique du style tardif de Beethoven est le développement thématique pris sous une forme extrême. Un important facteur structurel est ajouté aux structures contrapuntiques, telles la fugue en tant qu'option conceptuelle polyphonique la plus stricte, comme pour faire contrepoids aux « explosions » récurrentes quasi-improvisées, imaginatives et libres. Il aurait été impossible sinon d'éviter la désintégration de la composition. En outre, Beethoven introduit des techniques de variation innovantes dans l'analyse finale – comme c'est le cas dans la dernière variation du finale de l'Opus 109 ou, par exemple, de l'Opus 111 – qui mènent jusqu'à l'ébranlement, ou même la destruction pourrait-on dire, de toutes les zones et unités thématiques, jusqu'à les enfouir sous de pures surfaces sonores. Partout on rencontre des signes avant-coureurs de la « nouvelle musique ».

Sonate en Mi, Opus 109

La Sonate en Mi majeur, Op. 109, est dédiée à Maximiliane Brentano, la fille d'amis proches de Beethoven. La structure en trois mouvements peut toutefois également être interprétée comme un genre de forme en deux mouvements, car le *Vivace ma non troppo* se fonde directement dans le *Prestissimo*, ces deux mouvements venant faire contrepoids au grand finale. Dans le premier mouvement lyrique et hautement *cantabile*, les premier et second thèmes contrastent fortement l'un avec l'autre, chacun ayant sa propre clé, son propre tempo, sa propre mesure. On peut presque parler de « d'insertions thématiques ». Et le principe du contraste est conservé dans le deuxième mouvement, d'abord dans la clé majeure et dans un tempo d'*adagio*, puis en clé mineure et *prestissimo*. Le mouvement fait l'effet d'un scherzo, continuant sans prendre de pause avant d'en arriver presque à l'immobilisation à la fin. Le finale se compose d'une série de variations sur un seul thème dans le style d'une *Sarabande*. Avec ces cinq variations, un examen minutieux de la composition s'opère – elle est développée, ludique et traitée sur le mode contrapuntique, son rythme est changé et le mouvement est soumis à un examen polyphonique. Dans la sixième et dernière

variation, après l'introduction avec accords, Beethoven intensifie le thème au moyen de croches, de triolets, de double croches et même de figures en triples croches, avant de se résoudre entièrement en trilles et « pointes » aigües, puis fait entendre le thème de nouveau dans sa forme initiale. Voici comment William Kinderman décrit le processus de résolution : « À travers un processus d'accélération rythmique et d'expansion du registre, le lent thème *cantabile* explose littéralement de l'intérieur, soumis, à travers un genre de dislocation radioactive, à une texture fantastiquement élaborée de sons chatoyants et vibrants. »

Sonate en La bémol, Opus 110

Beethoven composa sa Sonate en La bémol, Op. 110, tout de suite après sa Sonate en Si et parallèlement à sa Sonate en Do mineur, Op. 111. Dans les quatre premières mesures du premier mouvement de l'Opus 110, un mouvement sonate distinctivement lyrique, Beethoven introduit pour ainsi dire le leitmotiv de l'œuvre toute entière, des quarts ascendantes, qui caractérisent le thème de fugue du finale. Dès le début, la fin est inhérente. Le caractère du mouvement demeure *cantabile*, avec une subtile conception sonore, et son développement se concentre exclusivement – et de façon

peu caractéristique – sur le début du premier thème. L'humour si propre à Beethoven étincelle dans cet *Allegro molto* fortement contrastant, tout particulièrement à travers sa citation de la chanson populaire viennoise « Ich bin liederlich » (Je suis un je-m'en-foutiste). Le grand finale, qui débute par un accord en Si mineur, constitue à la fois la fin et la destination de l'œuvre. Dans ce mouvement, Beethoven exagère chacune de ses précédentes tentatives personnelles d'expression à travers ses œuvres pour piano. On se sent pris dans une *Adagio* émotionnel avant qu'un récitatif ne fasse irruption après seulement trois mesures, suivi par un autre *Adagio* comportant le célèbre « *Bebung* » (la répétition d'une note pour en accroître la vibration) du La, de nouveau suivi par les extraits typiques d'un récitatif, à la suite duquel l'*Arioso dolente* se fait entendre. Des alternances aussi extrêmes dans si peu d'espace pointent en direction d'une musique purement expressive. Les lamentations s'enfoncent dans une profonde résignation. Le thème de la fugue monte en quarts et l'espoir germe. La fugue intensifie une *cadenza* triomphante, mais l'*Arioso dolente* revient encore une fois et la musique décroît et s'apâit, pour se dissoudre dans plusieurs composants. Après un arrêt de la musique, la seconde fugue commence, cette fois-ci par

un thème inversé et toute une série d'artifices contrapuntiques, dont le caractère est fortement improvisé dans certains développements. Dans l'apothéose finale, le thème de la fugue est soumis à une transformation pour devenir un thème de mouvement sonate.

Sonate en Do mineur, Opus 111

Qu'attendre à présent ? Deux mouvements. Deux mondes. Les contrastes les plus extrêmes. L'œuvre commence par la présentation d'une forme historiquement familière et peut-être même « vaincue », la forme sonate. Celle-ci est suivie dans le deuxième mouvement par la juxtaposition du mouvement de variation radicalement innovant, voire futuriste – comme moyen de résolution de toute base thématique en son pur. Dans le premier mouvement extrêmement complexe, Beethoven revient encore une fois à la forme sonate. Les sept accords diminués de l'introduction lente sont suivis par la ruée impulsive de l'*Allegro*, dont la puissance surpasse les principes prescrits de la forme. Le second thème demeure tout d'abord simplement épisodique, tandis que le développement poursuit sa course. Il convient de souligner qu'une forte tendance à l'assimilation prévaut dans toutes les parties du mouvement, y compris l'exposition

elle-même. Les limites sont floues. La forme elle-même est remise en question. Le drame temporel de la thèse et de l'antithèse appartient clairement au passé.

Cet *Allegro* est suivi par l'*Arietta*, avec son lyrisme pur et simple. Dans les trois variations suivantes, Beethoven isole le thème au moyen d'une continue réduction des valeurs rythmiques et d'une intensification de la tension. Toutefois, les caractères changent eux aussi. Dans la dernière variation, le processus de résolution – déjà reconnaissable en essence dans le finale de l'Opus 109 – s'élance vers son apogée. Il résonne – en un son pur. Les figures thématiques ne sont plus intéressantes. Elles sont enchâssées dans une cascade de sons. La résolution contient la sublimation et rend superflu un autre mouvement. Pour citer Thomas Mann, la conclusion ouverte de l'Opus 111 est une « *Ende auf Nimmerwiedersehen* » (un final, éternellement finissant).

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerwer-Berret



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 artists 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 Polyhymnia 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

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 389
Made in Germany