

Mari Koodama



Beethoven Piano Sonatas

Op.22, Op.26, Op.27/1
Op.28 "Pastorale"
Op.54 & Op.90

2 SA-CD SET



Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Disc 1 5186 512

Piano Sonata No.11 in B flat, Op. 22

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | Allegro con brio | 7. 22 |
| 2 | Adagio con molto espressione | 6. 59 |
| 3 | Menuetto | 3. 17 |
| 4 | Rondo (Allegretto) | 6. 24 |

Piano Sonata No.12 in A flat, Op.26

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Andante con Variazioni | 7. 58 |
| 6 | Scherzo (Allegro molto) | 2. 42 |
| 7 | Marcia funebre (sulla morte d'un eroe) | 6. 09 |
| 8 | Allegro | 3. 37 |

Piano Sonata No.13 in E flat, Op. 27/1 "Sonata quasi una fantasia"

- | | | |
|----|-----------------------------------|--------|
| 9 | Andante – Allegro – Tempo | 15. 01 |
| 10 | Allegro molto e vivace - | 1. 55 |
| 11 | Adagio con espressione - | 2. 58 |
| 12 | Allegro vivace – Tempo I – Presto | 5. 43 |

Total playing time: 60.26

Disc 2 5186 513

Piano Sonata No.22 in F, Op. 54

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | In tempo d'un menuetto | 5. 37 |
| 2 | Allegretto | 5. 37 |

Piano Sonata No.27 in E minor, Op. 90

- | | | |
|---|--|-------|
| 3 | Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck | 5. 35 |
| 4 | Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen | 7. 35 |

Piano Sonata No.15 in D, Op. 28 "Pastorale"

- | | | |
|---|--------------------------------|--------|
| 5 | Allegro | 10. 11 |
| 6 | Andante | 6. 10 |
| 7 | Scherzo (Allegro vivace) | 2. 22 |
| 8 | Rondo (Allegro, ma non troppo) | 4. 34 |

Total playing time : 48.02

Mari Kodama - piano

Recording venue: Concertboerderij Valthermond,
The Netherlands, 8/2012.

Recording producer: Wilhelm Hellweg

Balance engineer: Jean-Marie Geijsen

Recording engineer: Jean-Marie Geijsen

Editing: Matthijs Ruijter, lentje Mooij

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

Emergence and re-orientation

Sonata in B flat, Op. 22

"This sonata has had a wash ..." With these words, Beethoven gives a very clear description of his Sonata in B flat dating from 1799-1800 in a letter to his publisher. But how are these words justified? By means of which innovations or developments? At first glance, Op. 22 is nothing more than a well-organized and structurally flawless sonata. But precisely therein could lie the key to Beethoven's words. After the rather more experimental work in his Op. 10 and Op. 13, here the composer again finds his way back to the original model of the genre. However, this should not be considered a step backwards, precisely because formal and sonic experiments in the form and sound fail to materialize. A close proximity to Mozart in general – and to his Sonata K. 333 in particular – has been established, especially in the development of the themes. The absence of a coda in the otherwise brilliantly formulated first movement is also typical of Mozart. The Adagio "con molta espressione" calls for expressive playing; however, the character of the movement is determined by a painfully opulent sound. The Minuetto is thematically linked to the Adagio, after which the trio, with its insistent semiquavers, offers a shrewd contrast. In the final rondo,

harmonic surprises and graceful thematic associations await the listener.

The eighth release in Mari Kodama's Beethoven Piano Sonata cycle presents works from the composer's middle period. Despite the highly distinctive individual character of each sonata, the historical coherence of the works is clearly apparent in this synopsis. Primarily, Beethoven bids farewell to the traditional sonata cycle, as is already demonstrated in the first movement of Op. 26. On the score of the sonata model he was apparently attempting to improve upon, the composer developed his profound modifications that finally left behind the classical model of the sonata as such. But in the works recorded here, not only the structural foundations undergo a basic expansion; the spheres of expression in the movements themselves are dramatically intensified, indeed, profoundly individualized. Beethoven even brings extra-musical, aesthetic categories into the arena: for instance, when he actually celebrates the "intrusion of the Fantastic" (Mausier) in Op. 27, intrinsically links the pastoral nature of Op. 28 to the moods of the Symphony No. 6, or makes a direct reference in the Sonata Op. 31, No. 2 to Shakespeare's *Tempest*. Even

though one cannot speak of programme music in the true sense of the word here, this orientation towards non-musical parameters appears to go hand in hand with the extended form concepts.

Sonata in A major, Op. 26

Beethoven made his first sketches for the Sonata in A major, Op. 26 in 1795, although he did not complete the work until 1800-1801. And as if he wanted to enter the new century with a bang, for the first time, he did not even use a single sonata form in a sonata! The first movement is more a series of variations, with five variations on a rather quiet, song-like theme that reminds the listener of Mozart's Piano Sonata K. 333. The central variation – and thus the epicentre of the movement – is the third variation (in A flat minor) on this theme. A harbinger of the funeral march in the third movement, which in turn forms the centre of the sonata. The following scherzo is a kind of intermezzo that leads into this "Marcia funebre sulla morte d'un eroe", full of forward-driving energy and with intensifications increasing to *fortissimo*. The funeral march automatically reminds one of the *Eroica*; logically, as both pieces deal with the "dirge at the death of a hero". Here, Beethoven makes room for the pathetic – one should perhaps rather say,

the heroic –, the movement strides ahead, yet hardly departs from its position. It is hard to identify a real melody; fanfares and tremolos in the middle section ("heavy artillery," according to William Kinderman) generate true orchestral sound-worlds. Admittedly, the final rondo finale allows subtle motivic references to the funeral march to peek through; however, at the same time, it more or less dissolves itself into its perpetuum mobile form. Nevertheless, this movement is not a simple "School of Velocity". Against a background of weaving semiquaver notes and an etude-like tone, exciting developments are emerging. However, it is not a "real" finale, or in other words, an idealization of the first movement. Another step in addressing the problem of the finales, which is increasingly evident throughout Beethoven's entire sonata oeuvre, begins to emerge in Op. 27, No. 1, one of the two "Quasi una fantasia" sonatas.

Sonata in E flat major, Op. 27, No. 1

Beethoven's Op. 27, No. 1, composed in 1800-1801 and dedicated to Princess Josephine of Liechtenstein, also goes against the classical, traditional sonata cycle model – for here, as in his Op. 26, he does not use the sonata form in any of the movements. Rather, a slow movement introduces the

work, with strong fantasy-like elements. Here, the reorganization of the drama inherent to the sonata undergoes an even more extensive reorientation: the destination of the sonata is now – without any ifs and buts – the energetic and ambitious finale, towards which Beethoven directs the development process. This impression is reinforced by the *attacca subito* transitions between the individual movements. Nevertheless, the work still exhibits a basically three-movement structure: the first and second movements being independent “chapters”, whereas the Adagio and the Finale are interrelated and connected. The three-part first movement, which consists of an Andante with loving tones, a stormy Allegro in C major, and a condensed repetition of the beginning, is followed by a Scherzo. This acts as a rapidly-increasing bundle of energy, with pronounced motivic passage-work. The Adagio con espressione proves itself (as already mentioned above) on closer inspection to be a constituent part of the extended final rondo. Beethoven places various reminders of structural transitions that go beyond the function of a mere “quote”, thus pointing out to the listener the connection between both “movements”.

Sonata in D major, Op. 28

After the at times spectacular innovations in form and content applied by Beethoven to his Op. 26 and Op. 27, in his D major Sonata, Op. 28, he appears to return to familiar territory and to rely on well-proven traditions. This four-movement sonata is in keeping with the traditional structural lay-out: the first movement in sonata form, followed by the slow movement in three-part song form, a casually simple scherzo, and a sonata rondo as finale. There is no longer any sign of the orientation towards the finale, as in Op. 27. But inwardly, more or less under the guise of the familiar traditional structure, this sonata is quietly seething; Beethoven is weaving his subtle golden threads throughout the composition. Thus, especially in the first movement, the structural boundaries are skilfully “softened”, and – thus in anticipation of Schubert – real soundscapes are developed. Not only the title “Sonata pastorale,” formulated by his publisher Craz, alludes to Beethoven’s Symphony No. 6, *Pastorale*: in the music itself, one can easily detect nature-based, rural allusions (such as the bagpipe-like fifths in the first movement and the Finale) in the structuring of the themes. A gently oscillating theme develops above *ostinati* in the low register, and then, in the truest sense

of the word, various ideas “blossom” into the scene. The two-dimensionality of the sound mentioned – or, to quote Kinderman, the “static sound images” – can again be found in the finale, which is closely related to the first movement. Here, the listener will notice only a few contrasts, the echoes of Schubert are all too clear. For Beethoven, the first movement and the Finale are elements of equal importance within the cycle, which also possesses a lyrical Andante with slight hints of tragedy, and a humorous Scherzo. However, Beethoven does not simply leave it at a rural idyll: he duly increases the intensity of the motivic-thematic passage work compared to the previous works.

Sonata in F major, Op. 54

The Sonata in F major was written in 1804 and published in 1806. It was – and still remains – overshadowed by its direct siblings, the *Waldstein* Sonata Op. 53 and the *Appassionata* Sonata, Op. 57, those pianistic “summits” dating from the start of the new century. To quote Kinderman, the first movement of Op. 54 is “a study of contrasts”. One has to accept that this rather general, non-specific descriptive term is proof of a certain perplexity among musicologists with regard to this work. But in fact, there are no other programmatic aids here; no

traditional, structural standards appear to apply as yet. In addition, one perceives a tendency to “extract the musical language from the realm of the sensuous and to allow the intellectual significance of the structural processes to appear more clearly” (Ratz). These are thoughts that one is normally willing to entertain only in connection with the absolutely “absolute music” of the late sonatas. Beethoven combines two structural characteristics in the first movement: the scherzo form and the sequence of minuet / trio / minuet. In this case, Siegfried Mauser mentioned “stylistic allusions” and a strong connection with the “Baroque idiom”. The “feminine” theme of the minuet is of a more lingering, procrastinating character, whereas the “male” theme with its series of triplets in octave continually drives the music forward. These are the contrasts to which Kinderman refers, which converge during the course of the movement (in the form of both themes). The ensuing Allegretto has, above all else, one unambiguous feature: the permanent semiquaver motor – which keeps running from beginning to end – that makes the listener back the wrong horse, believing it to be an “etude”. Rather, one discovers a highly varied, yet perfectly balanced sonata form, with a hugely reduced exposition, concise recapitulation (94 bars in all), and radically

expanded development (also totalling 94 bars). Full of frantic, rhythmic energy, the movement drives on restlessly in the coda towards its goal.

Sonata in E minor, Op. 90

The Sonata in E minor, Op 90 was composed in 1814, and borders on Beethoven's late style. (Although, in fact, Beethoven's 32 highly idiosyncratic and individual sonatas defy a strict classification into early, middle, and late works.) A novel feature of this two-movement work dedicated to Count Moritz von Lichnowsky are the descriptions given in German (!) of the various movements, characters, and tempi. Here, Beethoven is making an interesting attempt to transgress the usual conventions – in order to guide listeners and performers more intensively: however, he discarded this peculiarity after his Op. 106. Remarkably, some of the indi-

cations tend to be more or less mutually exclusive: for instance, the music should sound “lively and at the same time sensitive”. A huge challenge for the performer. The first movement, with its terse and dramatic musical language is characterized by a high level of organic uniformity, the different sections are easily recognizable, yet characterized by motivic references to one another. The rondo finale is to be performed in a “highly lyrical manner”: no wonder, after all, the song-like melody is strongly reminiscent of the piano world of Franz Schubert. Thus one could interpret the application – throughout both movements – of the principle of dialectic contrast, which is inherent in the sonata form, as the basic idea of the work as regards content.

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 appearances 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-Dutilleul. Following conservatory she studied with Tatiana Nikolaeva at the Salzburg Mozarteum and became a private pupil of Alfred Brendel.

Aufbruch und Neuorientierung

Sonate B-Dur op. 22

„Diese Sonate hat sich gewaschen...“, mit diesen Worten beschreibt Beethoven seine B-Dur Sonate aus den Jahren 1799/1800 in einem Brief an seinen Verleger recht deutlich. Aber womit sind diese Worte gerechtfertigt? Mit welchen Neuerungen oder Entwicklungen? Auf den ersten Blick ist op. 22 nichts weiter als eine perfekt organisierte und formal einwandfrei aufgestellte Sonate. Aber genau darin könnte der Schlüssel zu Beethovens Worten liegen. Nach den eher experimentierenden Arbeiten in op. 10 und 13 findet der Komponist hier noch einmal zurück zum ursprünglichen Modell der Gattung.

Als Rückschritt ist dies allerdings nicht zu betrachten, eben gerade weil formale und klangliche Experimente ausbleiben. Man hat, insbesondere in der thematischen Ausprägung, eine große Nähe zu Mozart im Allgemeinen und zu dessen KV 333 im Besonderen hergestellt. Mozartisch ist auch das Fehlen einer Coda im ansonsten brillant ausformulierten Kopfsatz. Das Adagio „con molta espressione“ verlangt nach ausdrucksstarkem Spiel, ist der Satz doch von einem schmerzlich-schwelgerischen Ton bestimmt. Das Minuetto ist motivisch an das Adagio verknüpft, bevor das Trio mit seinen drängenden Sechzehnteln einen wohlfeilen

Kontrast bietet. Im Final-Rondo warten harmonische Überraschungen und graziöse thematische Verknüpfungen auf den Hörer.

Die vorliegende achte Folge aus Mari Kodamas Beethoven - Zyklus präsentiert ausschließlich Werke aus der mittleren Phase von Beethovens Sonatenœuvre. Trotz der hochgradig ausgeprägten Individualisierung in jedem Einzelwerk wird in dieser Zusammenschau durchaus ein werkgeschichtlicher Zusammenhang ersichtlich. Primär verabschiedet sich Beethoven nun vom bis dahin verwendeten traditionellen Sonaten - Zyklus, was bereits der Kopfsatz von op. 26 zeigt. Auf der Folie des - augenscheinlich zu überwindenden - Modells - entwickelt der Komponist seine tiefgreifenden Modifikationen, die letztendlich das klassische Modell „Sonate“ hinter sich lassen. Aber nicht nur die formalen Grundlagen erfahren in den hier eingespielten Werken eine prinzipielle Erweiterung, auch die Satztypen selbst werden in ihren Ausdruckssphären enorm gesteigert, eben zutiefst individualisiert. Selbst außermusikalische, ästhetische Kategorien ruft Beethoven auf den Plan: Etwa dann, wenn er in op. 27 den „*Einbruch des Phantastischen*“ (Mäuser) geradezu zelebriert, mit dem pastoralen Charakter von op. 28 inhaltlich an die Stimmungen der 6. Symphonie

anknüpft oder sich in der Sonate op. 31/2 direkt auf Shakespeares *Der Sturm* bezieht. Auch wenn man jetzt hierbei nicht von Programmmusik im eigentlichen Sinne sprechen sollte, so scheint diese Orientierung an nicht-musikalischen Parametern eng mit den erweiterten Formkonzepten Hand in Hand zu gehen.

Sonate A-Dur op. 26

Die Sonate A-Dur op. 26 entstand mit ersten Skizzen bereits 1795, wurde aber erst in den Jahren 1800/01 final ausgearbeitet. Und als ob er das neue Jahrhundert mit einem Paukenschlag eröffnen wollte, verwendete Beethoven erstmals überhaupt in einer Sonate keinen einzigen Sonatenhauptsatz! Der Kopfsatz ist vielmehr eine Variationsreihe mit fünf Variationen über ein eher ruhiges, liedhaftes Thema, die den Hörer an Mozarts Klaviersonate KV 333 denken lässt. Zentrale Variation und damit auch Zentrum des Satzes ist die dritte, in a-moll stehende Abwandlung des Themas. Ein Vorbote des Trauermarsches im dritten Satz, der seinerseits – allerdings auf Werkebene – Mittelpunkt ist. Das folgende Scherzo ist eine intermezzoartige Hinleitung auf diesen Marcia funebre sulla morte d'un eroe, voller vorwärts strebender Energie und mit Steigerungen bis ins fortissimo. Dass

man beim Trauermarsch automatisch an die „Eroica“ denkt, ist klar, behandeln doch beide Stücke den „Grabgesang auf den Tod eines Helden“. Hier gibt Beethoven dem Pathetischen, man sollte vielleicht eher dem Heroischen sagen, durchaus seinen Raum, der Satz schreitet voran und kommt dabei doch kaum von der Stelle. Eine wirkliche Melodik ist schwer auszumachen, Fanfaren und Tremoli im Mittelteil („*Geschützdonner*“ laut William Kinderman) erzeugen wahre orchestrale Klangwelten. Das abschließende Rondo-Finale lässt zwar immer wieder subtile motivische Bezüge zum Trauermarsch durchscheinen, löst sich aber in seiner perpetuum mobile-Gestalt gleichzeitig quasi auf. Dennoch: Eine reine Geläufigkeitsschule ist dieser Satz nicht. Im Untergrund des Sechzehntel-Webens und des Etüdentons zeichnen sich spannende Entwicklungen ab. Nur ein „echtes“ Finale, also eine Überhöhung des Kopfsatzes, ist es eben nicht. Ein weiterer Schritt zur Lösung des im Beethovenschen Sonatencœuvres immer deutlicher zu Tage tretenden Finalproblems zeichnet sich bereits in op. 27/1 ab, einer der beiden „Quasi una fantasia“-Sonaten.

Sonate Es-Dur op. 27/1

Auch das 1800/01 komponierte und der Fürstin Josephine von Liechtenstein gewidmete op. 27/1 entzieht sich der klassisch-tradierten Zyklus-Tradition – denn analog zu op. 26 wendet Beethoven auch hier in keinem Satz die Sonatenhauptsatzform an. Vielmehr leitet ein langsamer Satz das Werk ein, mit stark fantasiehaften Elementen. Die Neuordnung der werkimmanenten Dramaturgie erfährt hier eine noch weitergehende Neuorientierung: Ziel der Sonate ist nun ohne Wenn und Aber das energisch-zielstrebige Finale, auf welches Beethoven den Entwicklungsprozess hin ausrichtet. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die *attacca subito*-Überleitungen zwischen den einzelnen Sätzen. Dennoch weist das Werk eine formale Dreisätzigkeit vor: Erster und zweiter Satz sind selbstständige Kapitel, während das Adagio und das Finale miteinander verknüpft und verbunden sind. Auf den dreiteiligen Kopfsatz mit einem klangverliebten Andante, einem stürmischen C-Dur Allegro und der verkürzten Wiederholung des Anfangs, folgt das Scherzo. Dieses fungiert als sich rasant steigerndes Energiebündel mit ausgeprägter motivischer Arbeit. Das Adagio con espressione erweist sich wie oben bereits

angesprochen bei genauerem Hinsehen als konstitutiver Bestandteil des ausgedehnten Finalrondos. Mehrere Reminiszenzen platziert Beethoven an formalen Nahtstellen, die über eine reine Zitatfunktion hinausgehen, und weist den Hörer somit auf die Verbindung beider „Sätze“ hin.

Sonate D-Dur op. 28

Nach den teils spektakulären formalen und inhaltlichen Neuerungen der opp. 26 und 27 scheint sich Beethoven in der D-Dur-Sonate op. 28 wieder auf bekanntes Terrain zurückzukehren und sich auf die bekannte Tradition zu berufen, folgt das viersätzigte Werk doch der tradierten Gesamtanlage: Kopfsatz mit Sonatenhauptsatzform, dann ein langsamer Satz mit dreiteiliger Liedform, ein locker-simples Scherzo und ein Sonatenrondo als Finale. Von der Finalgerichtetheit von op. 27 keine Spur mehr. Aber im Inneren dieser Sonate, quasi unter dem Deckmantel des altbekannten Musters, brodelte es leise, zieht Beethoven seine kompositorischen Feingoldfäden. So werden – gerade im Kopfsatz – formale Grenzen kunstvoll aufgeweicht, und – Schubert damit vorausahnend – regelrechte Klangflächen entwickelt. Hier lässt sich nicht nur durch den vom Verleger Cranz formulierten Titel „Sonata pastorale“

ein Bezug zu Beethovens Symphonie Nr. 6, der „Pastorale“, herstellen, denn auch in der Musik lassen sich naturhafte, ländliche Anklänge (wie etwa die Dudelsackquinten in Kopfsatz und Finale) in der thematischen Gestaltung problemlos nachweisen. Über ostinati in tiefer Lage entwickelt sich ein ruhig ausschwingendes Thema, treten dann im wahrsten Sinne des Wortes diverse „aufblühende“ Gedanken. Die angesprochene Klangflächigkeit oder wie Kinderman sie genannt hat – die „*statischen Klangbilder*“ – findet sich auch im eng mit dem Kopfsatz verwandten Finale wieder. Der Hörer nimmt hier kaum Kontraste wahr, die Anklänge an Schubert sind überdeutlich. Kopfsatz und Finale sind für Beethoven gleichgewichtete Elemente im Zyklus, denen ein vokalisiertes Andante mit leicht tragischen Anflügen und ein humorvolles Scherzo innewohnen. Bei der ländlichen Idylle belässt es Beethoven allerdings nicht, denn gerade in der Intensität der motivisch-thematischen Arbeit legt er im Vergleich zu den Vorgängerwerken ordentlich zu.

Sonate F-Dur op. 54

Das 1804 entstandene und 1806 gedruckte F-Dur-Werk stand und steht auch heute noch eher im Schatten seiner direkten Sonatengeschwister op. 53 „Waldstein“ und

op. 57 „Appassionata“, jener klavieristischen 8000er zu Beginn des neuen Jahrhunderts. Der erste Satz von op. 54 sei eine „Studie über Kontraste“ (Kinderman). Dass aus diesem eher allgemein-unspezifisch beschreibenden Terminus eine gewisse Ratlosigkeit der Musikwissenschaftler diesem Werk gegenüber spricht, muss man akzeptieren. Aber in der Tat gibt es hier keine weiteren programmatischen Hilfestellungen, scheinen keine historischen formalen Maßstäbe noch zu gelten. Außerdem ist eine Tendenz spürbar, *„die musikalische Sprache dem Bereich des Sinnlichen zu entziehen und die geistige Bedeutung der formalen Vorgänge umso deutlicher in Erscheinung treten zu lassen“* (Ratz). Gedanken, die man sonst nur mit der absolut „absoluten Musik“ der späten Sonaten in Verbindung zu bringen gewillt ist. Zwei formale Ausprägungen werden von Beethoven im Kopfsatz vereint: Scherzoform und die Folge Menuett/Trio/Menuett. Siegfried Mauser sprach in diesem Fall von „stilistischen Allusionen“ und einem starken Bezug zum *„barocken Idiom“*. Das „weibliche“ Thema des Menuetts hat eher aufhaltenden, aufschiebenden Charakter, das „männliche“ Thema dagegen treibt mit seinen oktavierten Triolenketten das Geschehen stets voran. Dies sind die Kindermanschen Kontraste, die sich im

Satzverlauf einander (in Gestalt der beiden Themen) annähern. Das folgende Allegretto hat vor allem ein eindeutiges Merkmal: die permanent – von Anfang bis Ende – durchlaufende Sechzehntelmotorik – die den Hörer rasch auf das falsche Pferd „Etüde“ setzen lässt. Vielmehr entdeckt man eine stark variierte, aber dennoch perfekt ausbalancierte Sonatensatzform – mit enorm verkürzter Exposition, knapper Reprise (zusammen 94 Takte) und radikal ausgehnter Durchführung (ebenfalls 94 Takte). Voller rasender, rhythmischer Energie treibt der Satz in der Coda auf das rastlose Ziel hin.

Sonate e-moll op. 90

Die Sonate e-moll op. 90 entstand im Jahr 1814 und berührt die Grenze zum Spätstil. Auch wenn die so hochgradig eigenwilligen 32 Sonaten-Individuen Beethovens sich einer strikten Einteilung in frühe, mittlere und späte Werke eigentlich verwehren. Gänzlich neu an diesem, Graf Moritz von Lichnowsky gewidmeten, zweisätzigen Werk sind die deutschsprachigen Satz- bzw. Charakter- und Tempobeschreibungen. Beethoven unternimmt hier einen interessanten Versuch, über die üblichen Konventionen hinaus zu gehen – um damit Hörer und Interpreten stärker an die führende Hand nehmen zu können. Eine

Eigenart, die er ab op. 106 nicht mehr weiter fortsetzte. Auffällig ist, dass sich einige der Formulierungen tendenziell fast gegenseitig ausschließen: Lebhaft und gleichzeitig empfindsam soll die Musik zum Beispiel erklingen. Eine gewaltig Herausforderung für den Interpreten. Der Kopfsatz mit seiner dramatischen, verknappten Tonsprache ist von einer hohen organischen Geschlossenheit geprägt, die Formabschnitte sind klar erkennbar, dabei aber von motivischen Bezügen untereinander geprägt.

Émergence et réorientation

Sonate en Si bémol, Opus 22

« cette sonate a été rincée... » Beethoven donne ainsi une description claire de sa Sonate en Si bémol, datant de 1799-1800, dans une lettre adressée à son éditeur. Mais comment ces termes sont-ils justifiés ? Au moyen de quelles innovations ou développements ? Au premier coup d'œil, l'Opus 22 n'est rien d'autre qu'une sonate bien ficelée et sans défaut structurel. Mais c'est là précisément que se trouve la clé des paroles de Beethoven. Après le travail relativement plus expérimental réalisé dans ses Opus 10 et 13, le compositeur retrouve ici la voie du modèle original du genre. Il ne faut toutefois pas considérer qu'il s'agit d'un retour

Das Rondo-Finale soll „sehr singbar“ vorgetragen werden, kein Wunder, erinnert die liedhafte Melodik doch stark an die Klavierwelt eines Franz Schubert. So könnte man die Übertragung des dialektischen Kontrastprinzips eines Sonatenhauptsatzes auf die Werkebene der beiden Sätze als inhaltlichen Grundgedanken des Werkes interpretieren.

Franz Steiger

en arrière, justement parce que ses essais formels et sonores au niveau de la forme et du son n'ont pas réussi à se matérialiser. Une étroite proximité avec Mozart en général – et avec sa Sonate K. 333 en particulier – a été établie, notamment dans le développement des thèmes. L'absence de coda dans le premier mouvement par ailleurs brillamment formulé, est également caractéristique de Mozart. L'Adagio « con molta espressione » appelle un jeu expressif ; cependant, le caractère du mouvement est déterminé par un son douloureusement opulent. Le Minuetto est thématiquement lié à l'Adagio, après lequel le trio, avec ses doubles croches

insistantes, offre un habile contraste. Dans le rondo final, des surprises harmoniques et des associations thématiques gracieuses attendent l'auditeur.

Le huitième enregistrement du cycle de Sonates pour piano de Beethoven par Mari Kodama présente des œuvres de la période intermédiaire du compositeur. Malgré le caractère individuel hautement distinctif de chaque sonate, dans ce synopsis, la cohérence historique des œuvres est clairement apparente. Beethoven fait surtout ses adieux au cycle traditionnel des sonates, comme il le démontre dès le premier mouvement de l'Opus 26. Sur la partition du modèle de la sonate, qu'il essayait apparemment d'améliorer, le compositeur a développé ses profondes modifications qui laissent finalement de côté le modèle classique de la sonate en tant que telle. Mais dans les œuvres enregistrées sur ce CD, les fondations structurelles ne sont pas les seules à avoir subi un élargissement basique : les sphères d'expression, dans les mouvements eux-mêmes, ont été intensifiées de façon spectaculaire et, en effet, profondément individualisées. Beethoven fait même entrer en jeu des catégories esthétiques extrascales, par exemple lorsqu'il célèbre véritablement « l'intrusion du Fantastique

» (Mauser) dans l'Opus 27, relie intrinsèquement la nature pastorale de l'Opus 28 aux ambiances de la Symphonie no 6 ou fait directement référence, dans la Sonate Opus 31 no 2, à la Tempête de Shakespeare. Même si l'on ne peut parler de musique programmatique au véritable sens du terme, cette orientation en direction de paramètres non musicaux s'avère aller de pair avec les concepts élargis de la forme.

Sonate en La majeur, Opus 26

Beethoven traça les premières ébauches de la Sonate en La majeur, Opus 26, en 1795, bien qu'il ne l'ait pas achevée avant 1800-1801. Et comme s'il désirait entrer dans le nouveau siècle avec un coup d'éclat, pour la première fois, il ne se servit même pas d'une seule forme sonate dans une sonate ! Le premier mouvement est davantage une série de variations, cinq d'entre elles sur un thème relativement calme, semblable à un chant, qui rappelle à l'auditeur la Sonate pour piano K. 333 de Mozart. La variation centrale – et donc l'épicentre du mouvement – est la troisième variation (en La bémol mineur) sur ce thème. Il s'agit d'un signe avant-coureur de la marche funèbre du troisième mouvement, qui constitue à son tour le centre de la Sonate. Le scherzo qui suit est un genre

d'intermezzo qui mène à cette « Marcia funebre sulla morte d'un eroe », pleine d'énergie dynamique et porteuse d'intensifications de plus en plus *fortissimo*. La marche funèbre rappelle immédiatement l'*Héroïque*, ce qui est logique puisque chacun des deux morceaux traite de « l'hymne à la mort d'un héros ». Ici, Beethoven laisse de la marge au pathétique – on pourrait peut-être presque dire à l'héroïque – le mouvement bondit en avant, sans pourtant quitter sa position. Il est difficile d'identifier une réelle mélodie. Dans la section médiane, fanfares et trémolos (« de l'artillerie lourde », selon William Kinderman) donnent naissance à un monde tonal véritablement orchestral. Il est vrai que le rondo du finale permet à de subtiles références motiviques à la marche funèbre de percer ; en même temps, toutefois, il se dissout plus ou moins dans sa forme de « *perpetuum mobile* ». Néanmoins, ce mouvement n'est pas une simple « école de vitesse ». Dans le contexte de doubles croches entrelacées et d'une tonalité semblable à une étude, émergent des développements passionnants. Il ne s'agit pas toutefois d'un « véritable » Finale, ou en d'autres termes, d'une idéalisation du premier mouvement. Un autre pas en direction de la résolution du problème des Finales, qui est de plus en plus évident tout au long des

sonates composées par Beethoven, commence à être ébauché dans l'Opus 27, no 1, l'une des deux sonates « *Quasi una fantasia* »

Sonate en Mi bémol majeur, Opus 27, no 1

Composé en 1800-1801 et dédié à la princesse Joséphine de Liechtenstein, l'Opus 27, no 1 de Beethoven va lui aussi à l'encontre du modèle traditionnel classique du cycle de sonates – car ici, comme dans son Opus 26, il n'utilise la forme sonate dans aucun des mouvements. Au lieu de cela, un mouvement lent introduit l'œuvre avec des éléments oniriques. Ici, la réorganisation du drame inhérent à la sonate est soumis à une réorientation plus vaste encore : la destination de la sonate est à présent – sans aucun si ni mais – le Finale ambitieux et énergique, vers lequel Beethoven dirige le processus de développement. Cette impression est renforcée par les transitions *attacca subito* surgissant entre les mouvements individuels. Néanmoins, l'œuvre affiche toujours une structure basique en trois mouvements, les premier et deuxième mouvements étant des « chapitres » indépendants tandis que l'Adagio et le Finale sont reliés et connectés entre eux. Le premier mouvement en trois parties, qui consiste en un Andante aux tonalités tendres, un Allegro tumultueux en Do majeur, et une répétition conden-

sée du début, est suivi d'une Scherzo. Ceci agit comme un faisceau d'énergie croissant, avec un travail prononcé du passage motivique. À y regarder de plus près, l'Adagio con espressione s'avère (comme mentionné ci-dessus) faire partie intégrante du vaste rondo final. Beethoven place divers rappels de transitions structurelles qui dépassent la fonction de simple « citation », indiquant donc à l'auditeur la connexion entre les deux « mouvements ».

Sonate en Ré majeur, Opus 28

Après les innovations en termes de forme et de contenu, spectaculaires à l'époque, utilisées par Beethoven pour ses Opus 26 et 27, dans sa Sonate en Ré majeur, Opus 28, le compositeur semble revenir sur un territoire familier et se reposer sur des traditions qui ont fait leurs preuves. Cette sonate en quatre mouvements est conforme à la disposition structurelle traditionnelle : le premier mouvement de forme sonate, suivi du mouvement lent en forme de chant en trois parties, un Scherzo désinvoltement simple et un rondo sonate en tant que Finale. Il n'y a plus aucun signe de l'orientation vers le Finale, comme dans l'Opus 27. Mais intériorément, plus ou moins sous l'apparence de la structure traditionnelle familière, cette sonate bouillonne calmement : Beethoven

tisse ses subtils fils d'or à travers toute la composition. Par conséquent, notamment dans le premier mouvement, les limites structurelles sont habilement « atténuées » et – en anticipation de Schubert, donc – de véritables paysages sonores sont élaborés. Non seulement le titre de « Sonata pastorale », formulé par son éditeur, Crazz, fait allusion à la Symphonie no 6 de Beethoven, la Pastorale, mais dans la musique elle-même, on peut aisément détecter dans la structuration des thèmes des allusions rurales, basées sur la nature (telles que les quintes aux airs de cornemuses dans le premier mouvement et le Finale). Un thème oscillant doucement se développe au-dessus des ostinati dans le registre bas et puis, au sens le plus vrai du terme, diverses idées « fleurissent » dans la scène. La bidimensionnalité du son mentionné – ou pour citer Kinderman, les « images sonores statiques » – se retrouve dans le Finale, qui est étroitement lié au premier mouvement. Ici, l'auditeur notera seulement quelques contrastes, les échos de Schubert étant tous trop clairs. Pour Beethoven, le premier mouvement et le Finale sont des éléments d'égale importance dans le cycle, qui possède également un Andante lyrique, avec de légères allusions à la tragédie et un Scherzo humoristique. Cependant, Beethoven ne s'arrête pas à

une idylle rurale, il accroît comme il se doit l'intensité du travail motivico-thématique en comparaison avec les œuvres précédentes.

Sonate en Fa majeur, Opus 54

La Sonate en Fa majeur a été écrite en 1804 et publiée en 1806. Elle était – et demeure toujours – dominée par ses consœurs immédiates, la Sonate Waldstein, Opus 53 et la Sonate Appassionata, Opus 57, « sommets » pianistiques datant du début du nouveau siècle. Pour citer Kinderman, le premier mouvement de l'Opus 54 est une « étude de contrastes ». Il faut accepter que ce terme non spécifique, relativement général, soit la preuve d'une certaine perplexité de la part des musicologues par rapport à cette œuvre. Mais en fait, il n'y a pas, ici, d'autres aides programmatiques : aucun standard structurel traditionnel ne semble s'y appliquer. En outre, on perçoit une tendance à « extraire le langage musical du domaine du sensuel et à permettre à la signification intellectuelle des processus structurels d'apparaître plus clairement » (Ratz). Ce sont des pensées que l'on ne veut normalement envisager qu'en relation avec la « musique absolument absolue » des dernières sonates. Beethoven mêle deux caractéristiques structurelles dans le premier mouvement : la forme de Scherzo et la

succession « menuet / trio / menuet ». Dans ce cas, Siegfried Mauser a mentionné des « allusions stylistiques » et une forte connexion avec « l'idiome baroque ». Le thème « féminin » du menuet est d'un caractère plus faible, tergiversant, tandis que le thème « mâle », avec sa série de triolets dans l'octave, fait sans cesse avancer la musique en avant. Tels sont les contrastes auxquels Kinderman fait allusion et qui convergent au fil du mouvement (sous la forme des deux thèmes). L'Allegretto qui s'ensuit a, par-dessus tout, une caractéristique ambiguë : le moteur permanent en doubles croches – qui court du début à la fin – fait miser l'auditeur sur le mauvais cheval, car il croit avoir affaire à une « étude ». À la place, on découvre une forme sonate très variée, mais parfaitement équilibrée, assortie d'une exposition extrêmement réduite, une récapitulation concise (94 mesures en tout et pour tout), et un développement radicalement élargi (totalisant lui aussi 94 mesures). Empli d'une énergie rythmique effrénée, le mouvement poursuit nerveusement sa course vers son objectif, dans la Coda.

Sonate en Mi mineur, Opus 90

La Sonate en Mi mineur, Opus 90, composée en 1814, frôle le style tardif de Beethoven. (Bien qu'en fait, les 32 sonates

hautement idiosyncratiques et individuelles de Beethoven défient toute classification stricte en œuvres précoces, médianes et tardives.) De nouvelles caractéristiques de cette œuvre en deux mouvements, dédiée au Comte Moritz von Lichnowsky, sont les descriptions des divers mouvements, caractères et tempi données en allemand (!) . Ici, Beethoven fait une tentative intéressante de transgression des conventions habituelles – afin de guider auditeurs et musiciens plus intensivement : toutefois, il se débarrasse de cette particularité après son Opus 106. Fait étonnant, certaines de ces indications ont tendance à s'exclure plus ou moins mutuellement : par exemple, la musique doit être « vive tout en étant sensible », un véritable défi pour les interprètes. Le premier mouvement, avec son langage musical

laconique et dramatique, est caractérisé par un haut niveau d'uniformité organique, les différentes sections sont facilement reconnaissables, mais se particularisent par des références motiviques les unes aux autres. Le rondo finale doit être joué « d'une façon hautement lyrique » : rien d'étonnant, après tout, car la mélodie semblable à celle d'un chant rappelle fortement le monde pianistique de Franz Schubert. On peut donc interpréter l'application – tout au long des deux mouvements – du principe du contraste dialectique, inhérent à la forme sonate, comme étant l'idée de base de l'œuvre pour ce qui est du contenu.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret



PTC 5186 023



PTC 5186 024



PTC 5186 063



PTC 5186 067



PTC 5186 304



PTC 5186 377



PTC 5186 389



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 390
Made in Germany