

Mari
Koodma

Beethoven

Piano Sonatas

Op.101 & Op.106

“Hammerklavier”



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)
Piano Sonata No. 29 in B flat major, Op. 106
“Grosse Sonate für das Hammerklavier”

- | | |
|-----------------------------|--------|
| 1. Allegro | 11. 11 |
| 2. Scherzo (assai vivace) | 2. 41 |
| 3. Adagio sostenuto | 15. 53 |
| 4. Largo – Allegro risoluto | 11. 36 |

Piano Sonata No. 28 in A major, Op. 101

- | | |
|---|-------|
| 5. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung | 3. 41 |
| 6. Lebhaft, marschmäßig (Vivace alla Marcia) | 5. 45 |
| 7. Langsam und sehnsuchtsvoll | 2. 27 |
| 8. Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit | 6. 56 |

Total playing-time: 60.14

Recording venue: Concertboerderij “Onder de Linden”, Valthernmond, the Netherlands (2/2013)

Recording producer: Wilhelm Hellweg • Balance engineer: Jean-Marie Geijsen

Recording engineer: Jean-Marie Geijsen • Editing: Erdo Groot, Jean-Marie Geijsen

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

He surpasses himself

Beethoven's late piano sonatas burst open known boundaries. Challenge the listener. Demand the pianist to give his all. And open up new horizons to both of them. For there is a very special aura clinging to these works; an aura that one attempts to capture with terms such as esotericism, mysticism, spirituality, or radicalism. For otherwise, words fail us. This recording presents a combination of his Op. 101 and Op. 106, perhaps the boldest giants in Beethoven's late works for the piano. And at the same time, it is the final release in Mari Kodama's integral Beethoven cycle, which is now available.

Thus, on this recording Mari Kodama performs his late works, part 2 (part 1, containing Op. 109, Op. 110 and Op. 111, has already been released on the Pentatone label, PTC 5186 389). In both these sonatas, Beethoven makes a powerful entrance into a new "sonata domain" and a novel world of expression, which ruthlessly and uncompromisingly dispenses with existing conventions and rules. He expands the well-established sonata form; one could even state that he basically "disintegrates" it. Siegfried Mauser refers to this as the "radicalism of musical translation," which until this very day continues to present one

of the greatest challenges for the listener. Thus, it is self-evident that only a basic attempt at an interpretation or analysis can be presented here.

One must take into account Beethoven's personal situation while writing his last piano sonatas, for his compositions and his style are considerably marked by his social isolation, various illnesses, personal problems, and, most especially, his increasing deafness. Once again, to quote Siegfried Mauser: "The tonal utopia [of his late works, FS] was able to develop undisturbed in a protected internal environment, his often-mentioned emotional stress probably provided an enormous reservoir of energy, and years of experience as both composer and instrumentalist guaranteed an appropriate implementation." Thus, one should consider his deafness a crucial factor for the absolute "freedom" to explore new creative paths, to attempt the outrageously bold? Regardless of the consequences? A reasonably plausible explanation, considering the ensuing compositions.

Sonata in A major, Op. 101

Beethoven wrote his four-movement Sonata in A major, Op. 101, between 1813-1816, and dedicated it to his pupil

Dorothea von Erdmann. The sonata was printed in Vienna in 1817 and possesses a high concentration of many of the characteristics associated with Beethoven's late style: an expansion of the sonata form, the use of fugal techniques, and a highly developed lyrical expression. Furthermore, this is the first sonata to which Beethoven adds in the title the extra words "for the fortepiano"; the instrument in which the strings are struck by small hammers, and which had stood in Beethoven's house since 1817 in the form of a grand piano supplied by the English piano-builder Thomas Broadwood. The work displays distinctive features straight away, due to its large dimensions. Thus, the second movement is not the usual scherzo, but a march-like structure. The Finale provides a substantial conclusion, with fairly long fugal sections. It is preceded by a slow movement, which feels more like an introduction; consequently, the first movement in fact takes over the function of the slow movement, thanks to its reduced conciseness. These few brief observations make it clear that Op. 101 is a highly individual composition.

Although the first movement "Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung" (= rather lively and with the most fervent feeling, *Allegretto ma non troppo*) is based on the standard sonata form as far as structure is concerned, it completely ignores the sonata's core message of contrast between the themes (is there even a second theme here?)! Instead, expansive melodies ring out, it all sounds perfectly pleasant. Richard Wagner considered this one of the first examples for his "endless melody". A state of suspension, as it were, appears to ensue, for quite a while the tonic A major remains absent. And precisely due to the use of syncopation, it feels as if the movement is barely moving forward; this is particularly noticeable before the commencement of the development, and also before the coda.

This is followed by the second movement, so admired by Schumann, "Lebhaft, marschmäßig" (= lively, like a march, *Vivace alla marcia*), in which Beethoven creates a highly charged, jittery, yet dashing march with the aid of the syncopated rhythm. Complex polyphony prevails. In the trio, canonical developments reign supreme. The enormous emotionalism and seemingly improvised manner of the third movement "Langsam und sehnsuchtsvoll" (= slow and yearning, *Adagio ma non trop-*

po, con affetto), a mere 30 bars long, as well as a literal quote from the beginning of the sonata – which provides a kind of cyclical parenthesis – prepares the *attacca* transition to the Finale “Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (= swiftly, yet not too fast, and with determination, Allegro).

And here, a further distinctive structural feature awaits the listener, for Beethoven has embedded an unusual fugato into the unambiguous sonata form in the central section of the development, which develops the beginning of the main subject with great determination and virtuosity. The movement is full of pianistic difficulties, but not only of a technical nature: the range of expressive possibilities as well as styles in this sonata is remarkable. It is a huge challenge for the artist to convey and unite this range in an artistically sophisticated manner.

Sonata in B-flat major, Op. 106

Despite Beethoven having already employed the term “Hammerklavier” (= fortepiano) when referring to his Sonata in A major, Op. 101, it is the Sonata in B flat major, Op. 106, composed during 1817-1819, that is known as the *Hammerklavier* Sonata, as the “clandestine opus maximus”

(Mauser). Lasting almost 50 minutes, this is not only the longest, but probably also the most monumental piano sonata to have emerged from the early Romantic period. It presents both a terrific summary of the history of the sonata to date, and an audacious preview of developments yet to come. Everything here forms a unified whole, and what is more, literal quotes are no longer a necessary requisite to ensure the flow of the movements in a cyclical manner. Beethoven goes into great depth here, hell-bent on the creation of the movement, so to speak, at the level of the compositional atoms. And he accomplishes this while at the same time dealing with the death of his brother, his increasingly rapid loss of hearing that finally leads to total deafness, and his dramatic financial problems! Beethoven needs money urgently – and so he simply pens this work, and sends it to his publisher with the following words: “Here is a sonata that will give the pianist something to really get his teeth into, that will be played in 50 years time.” And to his pupil Carl Czerny, who first performed the work in 1823-24, he wrote as follows: “I am now writing a sonata that will be my very greatest.”

And indeed, here a compositional utopia has blossomed into reality. A reality that hopelessly overwhelmed both audiences

and pianists of the time, with few exceptions. Right up to the present day, Op.106 requires of the performer the greatest technical skills and interpretative courage, as well as the unconditional attention and open-heartedness of the listener.

On the one hand, the above-mentioned “unified compositional whole” of the sonata is a consequence of the extensive structural system. Here, the Scherzo is placed next to the enormous first movement as a kind of blackly humorous afterthought; and the Largo, which has an improvised feeling about it, next to the huge final fugue as a kind of introduction. At the above-mentioned “atomic” level, two principles of composition play a key role in the cyclic coherence of the work: on the one hand, the suspense-packed juxtaposition of the notes “B flat” and “B” – with the corresponding keys of B-flat major and the “black key” (Beethoven) of B minor, which provides dramatic contrasts and contention. On the other hand, the constant appearance of the third interval, in its characteristic manifestation of the descending third, which can be encountered as a motivic and structure-forming element in all movements (anticipating 20th-century techniques).

The monumental first movement in sonata form opens with a theme consisting of a flourish of chords, with the third interval as a central element. Remarkably, the individual sections are still recognizable as clearly structured, but appear somewhat watered down in their respective “tasks”. Thus elements typical of the development – i.e. motivic-thematic transformation – already appear in the extremely detailed exposition. Siegfried Mauser has described this phenomenon as follows: “the process-based manner of working [with the motivic-thematic material] has seized upon every area as a compositional ideal.”

To quote William Kinderman, the extremely brief Scherzo “parodies” the previous first movement, “transforming its motivic material, full of third intervals, with black humour”. The entire Scherzo movement varies harmonically between the keys of B flat and B. The B-flat minor Trio is dominated by triplets, then presses forward into a Presto section that can be interpreted as a second trio. Only at the very end of this interlude does the tonic key once again come into its own, following 18 (!) repeated double octaves in both hands.

The Adagio is the longest slow movement in Beethoven's entire piano sonata oeuvre. Although it adheres to the sonata model as far as structure is concerned, its emotionalism and intensity of expression reach beyond the classical analysis of the form. The key of F sharp minor defines the extremely realistic anguish of the music – interrupted only by two illuminating insertions in G major, reminiscent of the *Missa solemnis*. So, there is but little brightness in this “infinitely sad” song. In the development, Beethoven adds highly detailed indications, such as specifications for the use of the pedals and the dynamics, as a support for emotional expressions such as passion, restraint, sombreness.

Introducing the final movement, there is a free, almost improvisatory Largo with multiple interrupted series of descending thirds. The subsequent fugue is of a

monumental character – no less than 385 bars – and full of relentless austerity. This masterpiece of counterpoint can be seen as an uncompromising attempt to stretch to their very limits the possibilities not only of the compositional material, but also of the piano! Beethoven indicates in the score “Fuga a tre voci, con alcune licenze” – i.e. three-part fugue, including various liberties – and these liberties are presented by means of all kinds of contrapuntal techniques: augmentation, retrograde, inversion, and many others. At the end, the thematic material has been all but defeated: powerful octave trills and the mighty, cadential, final chords prove that not only has Beethoven taken the sonata to new heights; at the same time, he has truly surpassed himself.

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

Sieg über sich selbst

Beethovens späte Klaviersonaten sprengen Grenzen. Fordern den Hörer. Verlangen dem Pianisten alles ab. Und eröffnen Beiden neue Horizonte. Denn den Werken haftet eine ganz besondere Aura an, eine Aura, derer man mit Begriffen wie Esoterik, Mystik, Vergeistigung oder auch Radikalität habhaft zu werden versucht. Weil sonst die Worte fehlen. Die vorliegende Aufnahme vereint nun die opp. 101 und 106, jene vielleicht kühnsten Giganten in Beethovens klavieristischem Spätwerk. Und gleichzeitig sie bildet das letzte Steinchen – oder besser gesagt: den letzten Brocken – in Mari Kodamas Beethoven-Zyklus, der nun vollständig vorliegt.

Das Spätwerk Teil 2 also wird hier von Mari Kodama verhandelt (Teil 1 mit den opp. 109, 110 und 111 findet sich auf Pentatone PTC 5186 389). Mit beiden Sonaten tritt Beethoven machtvoll in eine neue Sonatenwelt ein und in eine neue Ausdruckswelt, die sich von vorhandenen Konventionen und Regeln rücksichtslos und kompromisslos verabschiedet. Die gängige Sonatenform erweitert er, ja löst sie geradezu auf. Siegfried Mauser sprach in diesem Zusammenhang von der „*Radikalität der musiksprachigen*

Umsetzung“, die bis auf den heutigen Tag zu den anspruchsvollsten Höraufgaben überhaupt zähle. Dass hier nur grundlegende Ansätze einer Interpretation oder Analyse vorgestellt werden können, ergibt die Sache selbst.

Bei der Entstehung der letzten Klaviersonaten muss man die persönliche Situation Beethovens berücksichtigen. Denn seine gesellschaftliche Isolation, Krankheiten, private Probleme vor allem aber seine fortschreitende Taubheit prägt seine kompositorische Arbeit und seinen Stil erheblich. Hierzu noch einmal Siegfried Mauser: „*Die klanglichen Utopien [des Spätwerks, F.S.] konnten sich unbehelligt in einem geschützten Innenraum entfalten, die mehrfach bezugten seelischen Spannungen wirkten wohl als gewaltiges Energiereservoir, und die langjährige kompositorische und praktisch-musikalische Erfahrung garantierte adäquate Umsetzung.*“ Taubheit also als entscheidender Faktor für die absolute „Freiheit“, kreativ neue Wege einzuschlagen, unerhört Kühnes zu wagen? Ohne Rücksicht auf Verluste? Ein durchaus einleuchtender Erklärungsversuch betrachtet man die kompositorischen Ergebnisse.

Sonate A-Dur op. 101

Die viersätzigige Sonate A-Dur op. 101 entstand zwischen 1813 und 1816. Gedruckt wurde das der Beethovenschülerin Dorothea von Erdmann gewidmete Werk in Wien 1817. Die Sonate weist in hoher Dichte zahlreiche jener Merkmale auf, die man dem Beethovenschen Spätstil zuordnet: Erweiterung der Sonatenform, Verwendung von Fugentechniken und eine extrem ausgebildete Kantabilität. Außerdem trägt das Werk als erste Sonate Beethovens im Titel den Zusatz „für das Hammerklavier“; jenes Instrument, bei dem die Saiten durch kleine Hämmer angeschlagen werden und das seit 1817 in Beethovens Wohnung in Gestalt eines Flügels des englischen Klavierbauers Thomas Broadwood stand. Bereits in der großformalen Anlage zeigt das Werk markante Besonderheiten. So ist der zweite Satz nicht wie üblich ein Scherzo, sondern ein marschartiges Gebilde. Das Finale bildet den gewichtigen Schlusspunkt mit längeren Fugenabschnitten. Ihm voran geht ein langsamer Satz, der eher wie eine Introdution wirkt. Mit der Folge, dass der Kopfsatz in seiner reduzierten Knappheit der eigentliche langsame Satz ist. Aus diesen knappen Beobachtungen lässt sich bereits erkennen, dass op. 101 ein Werk

von hochgradiger Individualität ist.

Der Kopfsatz „Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (*Allegretto ma non troppo*)“ orientiert sich formal zwar am gängigen Sonatensatz, lässt aber dessen Kernbotschaft vom Kontrast zwischen den Themen völlig vermissen (gibt es hier überhaupt ein zweites Thema?)! Stattdessen schwingen sich weite Melodien aus, alles wirkt klanglich geradezu behaglich. Richard Wagner sah hier ein erstes Beispiel für seine „unendliche Melodie“. Ein gleichsam schwebender Zustand scheint sich einzustellen, die Tonika A-Dur vermisst man lange. Und gerade durch den Einsatz von Synkopen wird der Eindruck erweckt, der Satz wolle sich kaum nach vorne bewegen; vor dem Beginn der Durchführung und auch vor der Coda ist dies besonders spürbar.

Es folgt der von Schumann verehrte zweite Satz „Lebhaft, marschmäßig (*Vivace alla marcia*)“, in dem Beethoven mithilfe des punktierten Rhythmus einen geradezu überdreht-nervösen, dennoch zackigen Marsch entwirft. Komplexe Polyphonie allerorten. Im Trio herrschen kanonische Entwicklungen vor.

Der nur 30 Takte umfassende dritte Satz „Langsam und sehnsuchtsvoll (*Adagio ma non troppo, con affetto*)“ bereitet in seiner enormen Emotionalität und improvisiert

wirkenden Gestik und einem wörtlichen Zitat des Sonatenbeginns, das eine Art zyklischer Klammer bildet, den attacca-Übergang ins Finale („Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro)“) vor.

Und hier erwartet den Hörer eine weitere formale Besonderheit, denn Beethoven pflanzt dem eindeutigen Sonatensatz in zentralen Formabschnitt der Durchführung ein ausgefallenes Fugato ein, das intensiv mit dem Hauptthemenkopf arbeitet und von großer Entschiedenheit und Virtuosität ist. Der Satz ist gespickt mit pianistischen Schwierigkeiten, aber nicht nur mit diesen, denn die Weite der Ausdrucksmöglichkeiten und auch der Stile in dieser Sonate ist bemerkenswert. Eine gigantische Herausforderung für den Interpreten, diese Spannweite künstlerisch differenziert zu vermitteln und zusammenzufassen.

Sonate B-Dur op. 106

Auch wenn op. 101 für das „Hammerklavier“ geschrieben und titulierte wurde, so gilt doch das in den Jahren 1817 bis 1819 entstandene op. 106 B-Dur als die „Hammerklaviersonate“, als das „*insgeheim*“, opus maximum“ (Mausner). Das Werk ist mit fast 50 Minuten Dauer nicht nur die

längste, sondern wohl auch die gewaltigste Klaviersonate der frühen Romantik. Sie ist grandiose Zusammenfassung der bisherigen Sonaten-Geschichte und mutiger Blick in die Zukunft in einem. Hier wirkt alles wie aus einem Guss, und dazu braucht es nicht mehr unbedingt wörtlicher Zitate als Kunstgriff der zyklischen Satzverklammerung. Beethoven arbeitet ganz tief, ganz versessen in der Faktur des Satzes, sozusagen auf der Ebene der kompositorischen Atome. Und das in einer persönlichen Lage, die vom Tod des Bruders, der immer rascher fortschreitenden Schwerhörigkeit bis zur völligen Ertaubung und von dramatischen finanziellen Engpässen geprägt ist! Beethoven braucht dringend Geld – und schreibt dann eben dieses Werk, das er mit folgenden Worten an seinen Verleger schickt: „*Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird.*“ Und seinen Schüler Carl Czerny, der das Werk 1823/24 erstmals aufführte, lässt er wissen: „*Jetzt schreibe ich eine Sonate, welche meine größte seyn soll.*“

Und in der Tat, hier ist kompositorische Utopie zur Wirklichkeit geworden. Eine Wirklichkeit, mit der die zeitgenössischen Rezipienten und auch Pianisten mit wenigen Ausnahmen heillos überfordert

waren. Bis auf den heutigen Tag verlangt op. 106 dem Ausführenden höchste technische Fertigkeiten und interpretatorischen Mut sowie dem Hörer uneingeschränkte Aufmerksamkeit und Offenheit ab.

Der oben angesprochene „kompositorische Guss“ der Sonate ergibt sich einerseits aus der großformalen Anlage, in der das Scherzo dem gewaltigen Kopfsatz als eine Art schwarz-humoriger Nachklapp und das improvisiert wirkende Largo der gewaltigen Schlusssfuge als öffnender Vorsatz an die Seite gestellt werden. Auf der oben benannten „atomaren“ Ebene spielen zwei kompositorische Prinzipien eine tragende Rolle für die zyklische Kohärenz des Werkes: Einerseits begleitet uns die spannungsgeladene Gegenüberstellung der Töne b und h - mit den dazugehörigen Tonarten B-Dur und der „schwarzen Tonart“ (Beethoven) h-moll, die für dramatische Gegensätze und Auseinandersetzung sorgt. Andererseits begegnet uns ständig das Intervall der Terz in der charakteristischen Ausprägung als Terzfall, das als strukturbildendes motivisches Element in allen Sätzen zu finden ist (ein Vorgriff auf Techniken des 20. Jahrhunderts).

Der monumentale Kopfsatz in Sonatenform wird von einem fanfarenhaften akkordischen Motto eröffnet – mit

dem Terzintervall als zentralen Element. Auffallend ist, dass die einzelnen Formabschnitte zwar noch klar strukturiert erkennbar sind, dafür aber in ihren jeweiligen Aufgaben aufgeweicht erscheinen. So finden sich typische Elemente der Durchführung – also motivisch-thematische Arbeiten – bereits in der extrem ausführlichen Exposition. Siegfried Mauser hat dieses Phänomen wie folgt beschrieben: *„die prozesshafte Verarbeitung [hat] als kompositorische Ideal alle Bereiche erfasst.“*

Das äußerst knappe Scherzo „parodiert“, so William Kinderman, den vorangegangenen Kopfsatz, *„dessen von Terzen gespeistes motivisches Material [es] mit schwärzlichem Humor umformt“*. Der gesamte Scherzoteil schwankt harmonisch zwischen b und h. Das b-moll-Trio wird von Triolen beherrscht, es drängt in einen Presto-Teil, das man als zweites Trio deuten kann. Erst ganz am Ende dieses Intermezzos kommt die Grundtonart nach 18 (!) wiederholten Doppeloktaven wieder zu ihrem Recht. Das Adagio ist der längste langsamste Satz in Beethovens Klaviersonaten schaffen, er folgt zwar strukturell dem Sonatensatzmodell, entzieht sich aber in seiner Emotionalität und seiner Ausdrucksintensität der klassischen Formanalyse. Die Tonart fis-moll prägt ein äußerst lebendiges Leiden der Musik

aus – nur unterbrochen von zwei erhellen-
den Einschüben in G-Dur, die an die Missa
solemnis erinnern. Kaum Aufhellung also in
diesem „*unendlich traurigen*“ Gesang. In der
Durchführung legt Beethoven großen Wert
auf eine detaillierte Vorschrift, wie die Pedale
und die Dynamik einzusetzen sind und unter-
stützt somit die emotionalen Ausdrücke wie
Leidenschaft, Verhaltenheit, Düsternis.

Vor dem Finalsatz steht ein freies, wie
improvisiert wirkendes Largo mit mehrfach
unterbrochenen Ketten absteigender Terzen.
Die nun anschließende Fuge ist voller uner-
bittlicher Strenge und mit ihren 385 Takten
von monumentalem Charakter. Man kann
dieses Meisterstück der Kontrapunktik als
kompromisslosen Versuch verstehen, die
kompositorische Erkundung des Materials

bis an die Grenzen des Machbaren – und
pianistisch Darstellbaren! – zu führen. „Fuga
a tre voci, con alcune licenze“ – also „drei-
stimmige Fuge mit einigen Freiheiten“ hat
Beethoven vermerkt und diese Freiheiten
werden über alle möglichen kontrapunkti-
schen Spielarten präsentiert: Augmentation,
Krebs, Umkehrung und viele andere. Am
Ende ist das thematische Material quasi
besiegt, mächtige Oktav-Triller und die
gewaltigen, kadenzierende, Schlussakkorde
beweisen: Beethoven hat nicht nur die Sonate
zu einem neuen Höhepunkt geführt, sondern
gleichzeitig auch einen Sieg über sich selbst
errungen.

Franz Steiger

Il s'est surpassé

Les dernières sonates pour piano de Beethoven repoussent à l'extrême les limites connues. Elles lancent un défi à l'auditeur, demandent au pianiste de tout donner et leur ouvrent à tous deux de nouveaux horizons. De là l'aura toute particulière qui adhère à ces œuvres et que l'on tente de capturer par les termes d'ésotérisme, de mysticisme, de spiritualité ou de radicalisme. Car autrement, les mots nous manquent. Le présent enregistrement offre une combinaison des Opus 101 et Opus 106, qui sont peut-être les géants les plus audacieux des dernières œuvres pour piano de Beethoven. En même temps, il s'agit du dernier CD du cycle Beethoven de Mari Kodama qui est à présent disponible.

Sur cet enregistrement, Mari Kodama exécute ainsi la 2^{ème} partie des dernières œuvres de Beethoven (la 1^{ère} partie, comprenant l'Opus 109, l'Opus 110 et l'Opus 111, est déjà sortie sous le label Pentatone, PTC 5186 389). Dans chacune de ces deux sonates, le compositeur fait une incursion puissante dans un nouveau « domaine de sonates » et un monde d'expression inédit, qui rend implacablement et radicalement superflues conventions et règles existantes. Il élargit la forme bien établie de la sonate : on pourrait dire au fond qu'il la désintègre.

Siegfried Mauser en parle comme de la « radicalisation de la traduction musicale » qui, jusqu'à ce jour encore, place l'auditeur devant l'un des plus grands défis. Il est donc évident qu'ici, seule une tentative élémentaire d'interprétation ou d'analyse peut être présentée.

Il nous faut tenir compte de la situation personnelle dans laquelle se trouvait Beethoven lorsqu'il écrivit ses dernières sonates pour piano, ses compositions et son style étant considérablement marqués par son isolement social, ses diverses maladies, ses problèmes d'ordre privé et plus particulièrement, par sa surdité croissante. Citons encore une fois Siegfried Mauser : « L'utopie tonale [de ses dernières œuvres, n.d.l.t.] était en mesure de se développer sans être dérangée dans un environnement interne protégé, son stress émotionnel si souvent mentionné fournissant probablement un énorme réservoir d'énergie, et des années d'expérience en tant que compositeur et instrumentaliste garantissant une mise en œuvre appropriée. » Faut-il donc considérer la surdité de Beethoven comme un facteur crucial de « liberté » absolue pour l'exploration de nouvelles voies créatives et une tentative d'affrontement avec ce qu'il y a de plus audacieux, sans se soucier des conséquences ? Il s'agit d'une explication

raisonnablement plausible, vu les compositions qui suivirent.

Sonate en La majeur, Opus 101

Beethoven écrit sa Sonate en La majeur, Opus 101, en quatre mouvements, entre 1813 et 1816, et la dédia à son élève Dorothea von Erdmann. Imprimée à Vienne en 1817, l'œuvre présente une forte concentration d'un grand nombre des caractéristiques associées au style tardif de Beethoven : une expansion de la forme sonate, l'utilisation de techniques fuguées et une expression lyrique hautement développée. Il s'agit en outre de la première sonate à laquelle Beethoven ajouta dans le titre les mots « pour le pianoforte », l'instrument dans lequel les cordes sont frappées par de petits marteaux, et qui se trouvait dans la maison de Beethoven depuis 1817 sous la forme d'un grand piano fourni par le constructeur anglais de pianos Thomas Broadwood. L'œuvre présente dès le début des caractéristiques distinctives, du fait de ses vastes dimensions. Le deuxième mouvement n'est donc pas le Scherzo habituel mais une structure en forme de marche. Le Finale offre une conclusion substantielle, avec des sections fuguées relativement longues. Il est précédé d'un mouvement

lent, qui ressemble davantage à une introduction : en conséquence, en raison de sa concision, le premier mouvement reprend en fait la fonction de mouvement lent. Ces quelques brèves observations montrent que l'Opus 101 est une composition hautement individuelle.

Bien que le premier mouvement « *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* » (plutôt vif, avec l'émotion la plus fervente, *Allegretto ma non troppo*) soit basé sur la forme sonate standard pour ce qui est de sa structure, il ignore complètement le message principal de la sonate qu'est le contraste entre les thèmes (y a-t-il même ici un second thème ?) ! Au lieu de cela, de vastes mélodies résonnent, toutes de façon parfaitement charmante. Richard Wagner considérerait ce mouvement comme l'un des premiers exemples de sa « *mélodie infinie* ». Un état d'apesanteur, pour ainsi dire, se fait jour ensuite, la tonique de La majeur demeurant absente relativement longtemps. Et précisément en raison de l'utilisation d'une syncope, le mouvement semble à peine avancer, ce que l'on remarque tout particulièrement avant le début du développement, ainsi qu'avant la coda.

Vient ensuite le deuxième mouvement, tant admiré par Schumann, « *Lebhaft*,

marschmäßig » (vif, comme une marche, Vivace alla marcia), dans lequel Beethoven crée une marche très tendue, nerveuse, fringante, à l'aide d'un rythme syncopé. Une polyphonie complexe domine. Dans le trio, les développements canoniques règnent en maîtres.

L'immense émotivité et le mode apparemment improvisé du troisième mouvement « *Langsam und sehnsuchtsvoll* » (lent et ardent, *Adagio ma non troppo*, con affetto), de 30 mesures seulement, ainsi qu'une citation littérale du début de la sonate – qui fournit un genre de parenthèse cyclique – préparent le passage *attacca* au Finale « *Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* » (rapide, mais pas trop et avec détermination, *Allegro*).

Et ici, un autre trait distinctif attend l'auditeur, car Beethoven a enchaîné un fugato inaccoutumé dans la forme sonate équivoque de la section centrale du développement, qui élabore le début du sujet principal avec une grande détermination et une virtuosité exceptionnelle. Le mouvement fourmille de difficultés pianistiques, qui ne sont pas uniquement de nature technique : cette sonate offre un éventail remarquable de possibilités expressives et de styles que l'artiste aura énormément de mal à transmettre et à unir

d'une façon artistiquement sophistiquée.

Sonate en Si bémol majeur, Opus 106

Bien que Beethoven ait déjà employé le terme de « Hammerklavier » (piano-forte) en se référant à sa Sonate en La majeur, Opus 101, c'est la Sonate en Si bémol majeur, Opus 106, composée entre 1817 et 1819, qui est connue pour être la Sonate Hammerklavier, comme « l'opus clandestin maximum » (Mausier). D'une durée de près de 50 minutes, elle n'est pas seulement la plus longue sonate pour piano mais probablement aussi la plus monumentale à avoir vu le jour durant la période romantique précoce. Elle présente à la fois un formidable résumé de l'histoire de la sonate jusqu'à ce jour et un aperçu audacieux des développements à venir. Tout ici forme un ensemble unifié, plus encore, les citations littérales ne sont plus une condition nécessaire pour assurer le flux des mouvements de façon cyclique. Ici, Beethoven plonge résolument dans les abysses de la création du mouvement, jusqu'au niveau, pour ainsi dire, des atomes compositionnels. Et il le fait tout en pleurant la mort de son frère, en souffrant de la perte de plus en plus rapide de son ouïe qui le mène en fin de compte à la surdité totale, et en faisant

front à ses dramatiques problèmes financiers ! Beethoven avait un cruel besoin d'argent – et il composa donc cette œuvre et l'envoya à son éditeur accompagnée de ces mots : « Voici une sonate qui donnera vraiment au pianiste quelque chose à se mettre sous la dent, et qui sera jouée dans 50 ans. » Et il écrivit à son élève Carl Czerny, qui interpréta l'œuvre pour la première fois en 1823-1824 : « Je suis en train d'écrire une sonate qui sera ma plus grande. »

Et en effet, ici, l'utopie compositionnelle est devenue réalité. Une réalité qui a désespérément submergé à la fois auditeurs et pianistes, à quelques exceptions près. Jusqu'à ce jour, l'Opus 106 exige de son interprète la plus grande virtuosité technique et le plus grand courage d'interprétation, ainsi que l'attention inconditionnelle et la plus grande ouverture d'esprit de l'auditeur.

« L'ensemble compositionnel unifié » déjà cité de la sonate est une conséquence du système structurel extensif. Ici, le Scherzo est placé à côté de l'énorme premier mouvement comme un genre de considération après-coup empreinte d'humour noir, et le Largo, au caractère d'improvisation, près de l'énorme fugue finale, comme une sorte d'introduction. Au niveau « atomique » susmentionné, deux principes de

composition jouent un rôle crucial dans la cohérence cyclique de l'œuvre : d'une part, la juxtaposition palpitante des notes « Si bémol » et « Si » – avec les clés correspondantes de Si bémol majeur et la « clé noire » (Beethoven) de Si mineur, qui fournissent des contrastes et une contention dramatiques. Et d'autre part, l'apparence constante de l'intervalle de tierce, dans sa manifestation caractéristique de tierce descendante, que l'on peut rencontrer, en guise d'élément motivique et structurant dans tous les mouvements (anticipant les techniques du XX^{ème} siècle).

Le premier mouvement monumental de forme sonate débute par un thème consistant dans des accords imagés, l'intervalle de tierce constituant un élément central. Notons que les sections individuelles sont toujours reconnaissables comme étant clairement structurées, mais qu'elles apparaissent quelque peu diluées dans leurs « tâches » respectives. Donc, des éléments typiques du développement – c'est-à-dire la transformation motivico-thématique – apparaissent déjà dans l'exposition extrêmement détaillée. Siegfried Mauser a décrit ce phénomène comme suit : « la méthode de travail basée sur le processus [avec le matériel motivico-thématique] a été exploitée dans chaque domaine comme

étant un idéal compositionnel. »

Pour citer William Kinderman, le Scherzo extrêmement bref « parodie » le premier mouvement précédent, « transformant son matériel motivique, rempli d'intervalles de tierce, par un humour noir ». Le Scherzo tout entier varie harmoniquement parlant entre les clés de Si bémol et de Si. Le trio en Si bémol mineur est dominé par des triolets, avant d'être poussé en avant dans une section Presto qui peut être interprétée comme un second trio. Ce n'est qu'à la fin de cet interlude que la clé tonique s'impose, suivant 18 (!) doubles octaves répétées par chaque main.

L'Adagio est le plus long mouvement lent de la totalité de l'œuvre de sonates pour piano de Beethoven. Bien qu'il adhère au modèle de la sonate sur le plan structurel, son contenu émotionnel et son intensité d'expression vont au-delà de l'analyse classique de la forme. La clé de Fa dièse mineur définit l'angoisse extrêmement réaliste de la musique – uniquement interrompue par deux insertions intéressantes en Sol majeur, rappelant la Messe solennelle. Il n'y a donc que peu de clarté dans ce chant « infiniment triste ». Dans le développement, Beethoven a ajouté des indications très détaillées, telles que des spécifications pour l'utilisation des pédales

et des dynamiques, comme un support pour les expressions émotionnelles telles que passion, entrave, assombrissement.

Un Largo libre, presque improvisé, comportant de multiples séries de tierces descendantes interrompues, vient introduire le dernier mouvement. De caractère monumental – non moins de 385 mesures – la fugue qui s'ensuit est emplie d'une austérité implacable. Ce chef-d'œuvre du contrepoint peut être considéré comme une tentative sans compromis d'étirer jusqu'à leurs ultimes limites les possibilités, non seulement du matériel compositionnel, mais aussi du piano ! Beethoven indique dans la partition « Fuga a tre voci, con alcune licenze » – c'est-à-dire fugue à trois voix, y compris diverses libertés – et ces libertés sont présentées à l'aide de toutes sortes de techniques contrapunctiques : augmentation, régression, inversion, et bien d'autres encore. À la fin, la matériel thématique a été tout sauf détruit : des trilles en octave puissantes et les imposants accords finaux cadencés prouvent non seulement que Beethoven a porté la sonate à de nouveaux sommets, mais aussi, en même temps, qu'il s'est surpassé.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerwer-Berret



PTC 5186 023



PTC 5186 024



PTC 5186 063



PTC 5186 067



PTC 5186 304



PTC 5186 377



PTC 5186 389



PTC 5186 390



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

Mari Koodma



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 391
Made in Germany