



BEETHOVEN • SCHUBERT • CHOPIN
MENAHEM PRESSLER

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

PIANO SONATA No. 31 IN A FLAT MAJOR, Op. 110 (1821) 20'15

- | | |
|---|-------|
| [1] I. <i>Moderato cantabile molto espressivo</i> | 7'26 |
| [2] II. <i>Allegro molto</i> | 2'24 |
| [3] III. <i>Adagio ma non troppo – Fuga (Allegro ma non troppo)</i> | 10'25 |

SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

PIANO SONATA No. 21 IN B FLAT MAJOR, D 960 (1828) 45'07

- | | |
|--|-------|
| [4] I. <i>Molto moderato</i> | 21'00 |
| [5] II. <i>Andante sostenuto</i> | 10'21 |
| [6] III. <i>Allegro vivace con delicatezza</i> | 4'41 |
| [7] IV. <i>Allegro ma non troppo</i> | 8'50 |

CHOPIN, FRYDERYK (1810–49)

- | | |
|--|------|
| [8] NOCTURNE IN C SHARP MINOR, Op. posth. (1830) | 4'06 |
|--|------|

TT: 70'33

MENAHEM PRESSLER piano

Beethoven tended to conceive his piano sonatas in sets of three: the triologies of Op. 2, Opp. 10 and 31; the three sonatas of Op. 26 and Op. 27 (Nos 1 and 2); Op. 53, Op. 54 and Op. 57; and Opp. 78, 79 and 81a. Different from each other though they are, the sonatas in each of these collections can easily share a programme. But there are indications that he may have viewed his last three piano sonatas, Opp. 109–111, composed from 1820 to 1822 at the instigation of the Parisian publisher Moritz Schlesinger, as not just a set but an actual triptych. Not only do they share adjacent opus numbers, but they echo aspects of each other's forms, in moods often so wayward and fantastic that they entirely overstep the bounds of classical decorum. Taken together, they form a continuous musical experience that suggests a journey toward enlightenment and serenity. It is also a journey *away* from the turbulence and massive proportions of the fearsome preceding sonata – Op. 106, the *Hammerklavier*.

Each of the sonatas seems to turn traditional processes (such as sonata form, variations and fugue) to highly individual ends. In all three works the traditional sonata-form first movement is drastically compressed, and one result of this is to throw the expressive centre of gravity onto the finale. (Only in the *Hammerklavier* does the final movement carry such emotional weight in relation to the structure as a whole, and that is as part of a much larger design.) Opp. 109–111 also possess a seamless quality that is unprecedented in Beethoven's music. It is almost possible to imagine all the movements in each sonata performed *attacca* – as is indeed the case in the present performance of Op. 110 – making each piece sound as if it were only one movement.

This quality gives credence to the report of Beethoven's amanuensis and biographer Anton Schindler that Beethoven told him these sonatas were composed 'in a single breath'. Some commentators have suggested that Beethoven was

currently influenced by the ideas of the philosopher Immanuel Kant – who believed that all art (and especially music) should serve as a bridge between the natural world and the world of the spirit. In Beethoven's Conversation Book of February 1820, about the time that he was working on Op. 109, we find the comment: 'The moral law in us and the starry sky above us – Kant!' This is an echo of the conclusion to the philosopher's *Critique of Pure Reason* ('Two things fill the soul with ever new and increasing wonder and reverence the oftener the mind dwells upon them – the starry sky above me and the moral law within me'). The expressive range of these last three sonatas, and their bold metamorphosis of previous structural norms, seem in some sense a correlative of those words. 'Wonder and reverence', as well as contemplation of the infinity of the cosmos, certainly seem to be their goal in the extraordinary final movement of Op. 111.

The middle panel of Beethoven's sonata-triptych is **No. 31 in A flat major**, Op. 110, completed on Christmas Day 1821. In fact, he composed this sonata and its successor – the C minor Sonata, Op. 111 – more or less simultaneously (Op. 111 was completed only a month later), and he sometimes referred to them as a pair. It may seem, then, that Op. 110 is the 'earthly', humane counterpart to Op. 111's cosmic meditation, a work warm and intimate in expression but no less surprising in its scope. While technically speaking Op. 110 is among the least demanding of Beethoven's late sonatas on the pianist, it nevertheless calls for profound interpretative insight, and the artistic restraint that will ultimately allow the music to 'speak for itself'.

Schlesinger issued the A flat major sonata in May 1822, but without any dedication. Beethoven had written to him that he had a dedicatee in mind, and would let him know the name by the next post, while Op. 111 was available for him to dedicate to whomever he liked. But Beethoven then failed to provide the

name, and the sonata was issued without a dedication. According to Schindler, however, the composer had intended to dedicate it to Antonie Brentano – and Op. 111 also.

The opening movement, a dreamy, fantasia-like *Moderato cantabile*, is one of Beethoven's most lyrical inventions. It proceeds almost as if an artless reverie, though it is also a subtle and beautifully proportioned sonata form. The two-part first subject has a notably vocal, 'singing' character, and the principal contrast is not so much between it and the main theme of the second group (with its pulsing bass) as with the intervening rippling figuration that cascades up and down the keyboard as if seeking to dissolve all melody entirely away. The quiet chordal writing of the opening (Beethoven added the direction *sanft*, 'gentle') comes into its own in the brief development section, and the movement closes with a liquid ascent to a calm melodic summation of all that has occurred.

There follows a short, even pithy scherzo, *Allegro molto*, in F minor: we know from Beethoven's correspondence that he derived the music from two Austrian folk songs, one about a cat having kittens, the other a little refrain 'Ich bin lüderlich, du bist lüderlich...' ('I'm a draggle-tail, you're a draggle-tail...'), but in the trio Beethoven elaborates on the first tune in athletic, syncopated style which becomes the source of the even larger syncopations of the brief coda.

After these comparatively short movements the whole weight of the sonata is thrown on its finale, longer than the first two movements combined. This is a remarkable conception: though it might be regarded at first as a fugue with a slow introduction, it's truer to say that it combines the characters of slow movement and finale, developing them both in tandem. A grave *Adagio* introduction in B flat minor develops into a kind of operatic recitative of immense pathos, introducing a tragically beautiful 'Arioso dolente' in A flat minor – palpably an

imitation of an operatic solo in sublime style (Beethoven marked it *Klagender Gesang*, ‘song of lamentation’). The tonality turns to the major and a fugue begins on a calm, chiming subject with sequentially rising fourths which both answer the drooping phrases of the Arioso and echo the basic shape of the first movement’s ‘singing’ first subject. The working-out is almost Bachian in its majestic, untroubled flow. At its climax, this fugue dissolves into a reprise of the Arioso, now in G minor, marked *ermattet, klagend* (‘exhausted, plaintive’) and with its formerly smooth phrases broken by gaps and syncopations. A firmly reiterated chord forces a turn to the major and the fugue resumes in G major, at first with its main subject inverted so that the fourths fall instead of rising. Before long its motion is quickened, and as soon as the tonic A flat is reached Beethoven abandons fugal textures as such, allowing the fugue theme to peal out jubilantly as a broad melody against joyfully rippling accompaniments, rising to a triumphant close.

The three large-scale piano sonatas which Franz Schubert completed in September 1828, only two months before his death (though the first workings go back to May of that year), were planned as a coherent group in the manner of Beethoven’s three Op. 10 sonatas; in Schubert’s manuscript they are headed *Sonate I, Sonate II* and *Sonate III*. He intended to dedicate them to another great contemporary, Hummel. In fact they waited eleven years before they were finally published, by Diabelli: by that time Hummel was dead and he dedicated them instead to Schumann, who had already advocated other Schubert works, but in fact Schumann was not very impressed with these sonatas. It was really only in the twentieth century – with the advocacy of such artists as Artur Schnabel – that they came to be valued at their true worth: as compositions worthy to stand with the late, rather than the early, sonatas of Beethoven.

The **Piano Sonata No. 21 in B flat major**, D 960, is the last of them, and in fact Schubert's last instrumental work altogether. He himself gave the first performance, along with the other two sonatas, at a party held by his friend Dr Ignaz Menz on 27th September 1828: the B flat Sonata had been completed just the day before, and seven weeks later Schubert was dead. Not unnaturally, it has often been evaluated as a musical farewell, but it is implausible to think that Schubert conceived it in such terms. Much more likely is the idea that it was planned as the final triptych of the three sonatas (which after all were composed in rapid succession); and that after the more dramatic and capricious C minor and A major Sonatas, the B flat offers a return – not perfect, not wholly untroubled, but heroic in its level-headed lyricism and beauty – to something resembling classical serenity.

Was Schubert aware of the current work of his fellow pall-bearer at Beethoven's funeral, the master's friend and pupil Carl Czerny, who had written four piano sonatas in 1827 – one a six-movement D minor masterpiece clearly conceived in Beethoven's memory, the others a close-knit succession of three *Grandes Fantasies en forme de Sonate* in E minor, E flat major and B minor? If so, it doesn't look like he was influenced by them, for his own sonatas of 1828 seemingly conform to more straightforwardly traditional designs. The elements of fantasy are so to speak internalized in the music's nerves and sinews, not manifest in its outward forms. Unlike the late Beethoven sonatas, these sonatas of Schubert have an amplitude of melody derived from his experience as a song-writer. Especially perhaps they are redolent of some of his settings of Goethe's 'Mignon' songs, and this bittersweet melodic aspect is most prominent in the B flat Sonata. Nor is it devoid of the mystery that hangs about those poems of Goethe: a mystery suggested in the first movement by the deep, slightly sinister left-hand trill (like a timpani roll) and pregnant pauses. Another

influence, again especially in the B flat Sonata, is the great E flat major Mass that Schubert composed in June and July of 1828, so that not only songs but sacred music have their place in the extended, hymnic nature of some of the themes.

As the tempo indication *Molto moderato* suggests, this is a calm and broadly conceived movement whose deployment of sonata form is at once rather old-fashioned (the literalness of the recapitulation) and wonderfully flexible (the lyric nature of all its themes), yet almost entirely undramatic. It is in fact the longest movement in any of the three late sonatas. Here, as so often elsewhere, Schubert uses classical decorum as a cloak for his personal fantasy – as the flowing, almost choric first subject, punctuated by that drum roll trill, shows. The second subject appears in the moderately distant, certainly unexpected key of F sharp minor, and after a developmental passage a third subject emerges.

Schubert directs that the exposition should be repeated, making an already long movement even longer. Many pianists have chosen to ignore his instructions, and some – among them that notable Schubertian Alfred Brendel – have asserted that the ‘first time’ bars leading back to the repeat are a serious miscalculation, whose agitated alternations of loud and soft, and sudden thunderous *fortissimo* on the trill, emerge from nowhere and disturb the even flow of the movement. To others it seems that this unexpected element is absolutely necessary to the sonata’s overall expressive trajectory, revealing the tensions beneath its almost placid surface. (On this disc Menahem Pressler observes the repeat.) The development proper does not so much drive to a grand climax as allow the grandeur to accrue, as an acorn gives birth to an oak-tree; and the transition to the recapitulation, gradually quitting the relative minor and using the trill to bring back the first subject, is among the most poetic things in Schubert. The coda is almost matter-of-fact in its sublimity.

The *Andante sostenuto* slow movement, in C sharp minor, is a ternary-form design with the feeling of a stately, thoughtful dance, rather melancholy in the outer sections, more positive in the middle of the movement, in A major. The music is infused by an oft-repeated accompanimental figure that spans four octaves and encloses the principal melody, a nocturne-like idea of great beauty. In the reprise of the opening section there is an extraordinary, almost visionary key-shift from C sharp minor to C major, and then to E major. Towards the end the music moves into C sharp major for the poetic, almost improvisatory final bars.

Schubert gives the scherzo the almost paradoxical marking *Allegro vivace con delicatezza*, enjoining the performer to combine energy with delicacy, or perhaps rather precision, of touch – something that hints at vulnerability even in lively music; and the effect is both effervescent and a little febrile. The trio (in B flat minor) is uneasy, with sudden syncopations and nervous accents.

The finale seems once again to glance at Beethoven, specifically the main theme of the B flat major replacement finale for his Op. 130 string quartet, after he had removed the *Grosse Fuge* from that role. Schubert's own rondo theme appears to echo that Beethovenian idea, but in an entirely different spirit. Here if anywhere there is a sense of determination. Alfred Brendel has characterized this as a movement of 'graceful resolution', 'playful vigour' and 'stubborn pugnacity', with an 'ironic twinkle'. Clearly, the effect of this music is once again charged with paradox. But its basic cheerfulness cannot be denied (Brendel also quotes the Viennese saying that 'life is hopeless but not serious'). Schubert repeatedly begins his rondo theme in the 'wrong' (and much darker) tonality of C minor, and the music is often deflected by the minatory interruptions of the octave G with which the movement begins; but by dint of hard work and a certain irrepressible optimism he eventually brings it safely into the promised land of B flat major and so is able to end the sonata with a brilliant *presto* coda.

The three piano sonatas of Chopin are works of great interest, full of wonderful music, but his most characteristic genius lay elsewhere, in smaller lyric forms such as the Preludes, Mazurkas and Nocturnes. Of these latter the **Nocturne in C sharp minor**, Op. posth., is one of the most poignant. Though listed as No. 20 among Chopin's nocturnes, and undoubtedly one of his most affecting works in that genre, it is a comparatively early composition which he wrote in 1830, shortly before leaving Poland as a political exile. He dedicated it to his sister Ludwika and regarded it as a study for the slow movement of his Second Piano Concerto – indeed there is a clear kinship between the themes of the two works. The Nocturne was not published until 1870, long after his death. A brief and sombre introduction prepares for an exquisite but dark-hued main theme which is elaborated with a certain sense of melancholy. The central section of the work is rather more playful, but the elegiac main theme returns to end the work with sadness. The subtlety of the harmonies, which give the work a pearly grey colouring, foreshadows Chopin at his most mature.

© Malcolm MacDonald 2013

The pianist **Menahem Pressler** is firmly established among the world's most distinguished musicians. With a career that spans over five decades, he continues to captivate audiences throughout the world as performer while maintaining a dedicated teaching career.

Born in Magdeburg, Pressler fled Nazi Germany in 1939 and emigrated to Israel. His career was launched after he won first prize at the Debussy International Piano Competition in San Francisco in 1946, followed by his American début with the Philadelphia Orchestra and Eugene Ormandy.

In 1955 Menahem Pressler founded the Beaux Arts Trio. This quickly established Pressler's reputation as a chamber musician, and with him as its pianist for nearly 55 years the ensemble was described in the *Washington Post* as 'the gold standard for trios throughout the world.' During the 2007/08 season the Beaux Arts Trio – Pressler and his colleagues violinist Daniel Hope and cellist Antonio Meneses – took their final bows on a farewell tour. Pressler's career is undiminished: he recently gave acclaimed recitals in the Salle Pleyel in Paris, in the Great Hall of Vienna's Konzerthaus, played chamber music with the Emerson Quartet at the Mozart Week in Salzburg, and has been invited to give three concerts with the Berlin Philharmonic Orchestra in the 2013/14 season.

For nearly 60 years, Menahem Pressler has taught at Indiana University Jacobs School of Music as Distinguished Professor of Music with the Charles Webb Chair. He gives masterclasses throughout the world, and serves on the jury of international piano competitions.

Among his many distinctions, Pressler counts several honorary doctorates, six Grammy nominations, a *Gramophone* lifetime achievement award, election to the American Academy of Arts and Sciences and honorary fellowship of the Jerusalem Academy of Music. In 2005 he received the German Bundesverdienstkreuz First Class, and the highest French honour, Commandeur des Arts

et des Lettres. In June 2012 Pressler was awarded the Yehudi Menuhin Prize for the Integration of Arts and Education by Queen Sofia of Spain. He retains his deep attachment to Germany and in particular to his home city of Magdeburg, which presented him with honorary citizenship in 2009. In September 2012 Menahem Pressler was awarded German citizenship to honour his outstanding contribution to music and his unbroken links to the country of his birth.

For further information please visit www.menahempressler.org

Beethoven hat seine Klaviersonaten vorzugsweise in Dreiergruppen angelegt, wie die Sonatentrilogien op. 2, 10 und 31, die drei Sonaten op. 26 und 27 (Nr. 1 und 2) und die Sonaten op. 53, 54 und 57 sowie op. 78, 79 und 81a zeigen. So sehr sie sich voneinander unterscheiden, so sehr könnten die Sonaten dieser Gruppen doch ein gemeinsames Programm teilen. Seine letzten drei Klaviersonaten op. 109 bis 111 jedoch – 1820 bis 1822 auf Veranlassung des Pariser Verlegers Moritz Schlesinger komponiert – scheint Beethoven dagegen allem Anschein nach nicht nur als Gruppe, sondern tatsächlich als Triptychon verstanden zu haben. Sie weisen nicht nur aufeinander folgende Opuszahlen auf, sondern spiegeln untereinander Aspekte ihrer jeweiligen Formgestaltung wider, wobei ihre Stimmung oft so unberechenbar und fantastisch ist, dass sie die Grenzen klassischen Ebenmaßes durchweg überschreiten. Zusammen genommen, stellen sie eine kontinuierliche musikalische Erfahrung dar, an deren Ende Aufklärung und Gelassenheit zu stehen scheinen. Zugleich führen sie weg von der Unruhe und den gewaltigen Proportionen der furchterregenden vorhergehenden Sonate – der *Hammerklaviersonate* op. 106.

Jede dieser Sonaten scheint herkömmliche Verfahrensweisen (z.B. Sonatenhauptsatzform, Variationsform und Fuge) für hochindividuelle Zwecke zu benutzen. In allen drei Werken ist der in traditioneller Sonatenhauptsatzform stehende erste Satz drastisch komprimiert, was eine Schwerpunktverlagerung hin zum Finale zur Folge hat. (Nur in der *Hammerklaviersonate* hat der letzte Satz ein ähnliches emotionales Gewicht in Bezug auf die Struktur als Ganzes, und das als Teil einer wesentlich größeren Form.) Die Sonaten op. 109–111 zeigen zudem eine Nahtlosigkeit, die in Beethovens Musik beispiellos ist. Man kann sich die Sätze jeder dieser Sonaten auch *attacca* gespielt vorstellen (wie es bei der vorliegenden Einspielung im Fall der Sonate op. 110 denn auch tat sächlich geschieht), was den Eindruck von Einsätzigkeit vermittelt.

Diese Qualität verleiht dem Bericht von Beethovens Adlatus und Biograph Anton Schindler, demzufolge Beethoven diese Sonaten „in einem Zuge“ niedergeschrieben habe, Glaubwürdigkeit. Einige Kommentatoren vermuten, dass Beethoven seinerzeit von den Ideen des Philosophen Immanuel Kant beeinflusst war, denenzufolge alle Kunst (und insbesondere die Musik) als eine Brücke zwischen der natürlichen Welt und der Welt des Geistes fungieren solle. In Beethovens Konversationsheft vom Februar 1820 – ungefähr zu der Zeit, als er an der Sonate op. 109 arbeitete – findet sich der Eintrag: „,das Moralische Gesetz in uns, u. der gestirnte Himmel über uns‘ Kant!!!“, in dem der Schluss der *Kritik der reinen Vernunft* widerhallt („Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir.“). Das Ausdrucksspektrum dieser letzten drei Sonaten und die kühne Metamorphose überlieferter struktureller Normen erscheinen in gewissem Sinne wie ein Pendant zu diesen Worten. „Bewunderung und Ehrfurcht“ sowie Betrachtungen über die Unendlichkeit des Kosmos – darauf zielen sie offenbar mit dem außerordentlichen Schlussatz der Sonate op. 111.

Die mittlere Tafel in Beethovens Sonaten-Triptychon ist die an Weihnachten 1821 fertiggestellte **Sonate Nr. 31 A-Dur** op. 110. Tatsächlich komponierte er diese Sonate und ihre Nachfolgerin – die c-moll-Sonate op. 111 – mehr oder weniger gleichzeitig (letztere wurde nur einen Monat später abgeschlossen), und manchmal bezeichnete er sie als ein Paar. Es mag also sein, dass die Sonate op. 110 das „irdische“, menschliche Gegenstück zu den kosmischen Meditationen der Sonate op. 111 darstellt, handelt es sich doch um ein Werk von warmem, intimem Ausdruck, das in seiner Bandbreite nicht weniger überraschend ist. Obwohl die Sonate op. 110 in spieltechnischer Hinsicht zu den am wenigsten

anspruchsvollen unter den späten Sonaten Beethovens gehört, erfordert sie gleichwohl tiefe interpretative Einsicht und jene künstlerische Zurückhaltung, die es der Musik schließlich ermöglicht, „für sich selber zu sprechen“.

Schlesinger brachte die A-Dur-Sonate im Mai 1822 ohne jegliche Widmung heraus. Beethoven hatte ihm geschrieben, er habe die „Zueignung an Jemand bestimmt“, und werde sie ihm mit nächster Post mitteilen, wohingegen er die Sonate op. 111 nach Belieben widmen könne, wem er wolle. Aber Beethoven nannte den Namen dann doch nicht, und so wurde die Sonate ohne Widmung gedruckt. Schindler zufolge hatte der Komponist diese und die Sonate op. 111 Antonie Brentano widmen wollen.

Der Kopfsatz, eine verträumte *Moderato cantabile*-Fantasie, ist eine der lyrischsten Schöpfungen Beethovens. Sie entwickelt sich beinahe wie eine einfache Träumerei, wiewohl es sich um eine subtile, wohlproportionierte Sonatenform handelt. Das zweiteilige erste Thema hat einen dezidiert vokalen, sanguinen Charakter; es kontrastiert nicht so sehr zu dem Hauptthema der zweiten Themengruppe (mit ihrem pulsierenden Bass), sondern vielmehr zu der dazwischengeschalteten Wellenmotivik, die sich kaskadengleich über die Tastatur ergießt, als wollte sie alle Melodie hinwegspülen. Die ruhige Akkordtextur des Beginns („sanft“, so Beethovens Vortragssanweisung) kommt in der kurzen Durchführung zu voller Geltung, und der Satz endet, geschmeidig ansteigend, mit einem ruhigen melodischen Resümee des Geschehenen.

Es folgt ein kurzes, markiges Scherzo (*Allegro molto*) in f-moll. Aus Beethovens Korrespondenz wissen wir, dass er hier zwei österreichische Volkslieder verwendet hat – das eine über eine Katze und ihren jungen Nachwuchs, das andere ein Gassenhauer mit dem Refrain „Ich bin lüderlich, du bist lüderlich ...“; im Trio behandelt Beethoven die erste Melodie in athletisch synkopierter Art, worauf schließlich die noch größeren Synkopen der knappen Coda beruhen.

Nach diesen vergleichsweise kurzen Sätzen liegt das Hauptgewicht der Sonate auf ihrem Finale, das länger ist als die ersten beiden Sätze zusammen. Das außergewöhnliche Formkonzept mag auf den ersten Blick wie eine Fuge samt langsamer Einleitung erscheinen, bei genauerem Hinsehen aber vereint es den Charakter eines langsamens Satzes mit dem eines Finales, die beide parallel entwickelt werden. Eine gewichtige *Adagio*-Einleitung in b-moll verwandelt sich zu einem ausgesprochen leidenschaftlichen Opernrezitativ, das ein tragisch schönes „Arioso dolente“ in as-moll einführt, das offenkundig ein Opernsolo im erhabenen Stil nachahmt (Beethovens Vermerk: „Klagender Gesang“). Mit der Wendung hin zur Dur-Sphäre beginnt eine Fuge über ein ruhig läutendes Thema mit aufwärts sequenzierten Quarten: Antwort auf die herabsinkenden Phrasen des Arioso und Echo der Grundform des „Gesangsthemas“ aus dem ersten Satz. Die Ausarbeitung mutet in ihrem majestatischen, unbeschwerteren Fluss fast „bachisch“ an. Auf ihrem Höhepunkt mündet die Fuge in eine Reprise des Arioso (nunmehr in g-moll; ermattet, klagend), dessen ehemals glatten Phrasen nun durch Lücken und Synkopen aufgebrochen sind. Ein nachhaltig bekräftigter Akkord erzwingt die Wendung nach Dur, und die Fuge setzt in G-Dur neu an, wobei das Subjekt in Umkehrung – mit fallenden statt steigenden Quarten – erklingt. Als bald beschleunigt sich die Bewegung, und mit Erreichen der Tonart As-Dur verlässt Beethoven den fugierten Teil, um das triumphierende Fugensubjekt als weit ausschwingende Melodie über fröhlich aufschäumender Begleitung einem grandiosen Schluss zuzuführen.

Die drei großen Klaviersonaten, die Franz Schubert im September 1828 fertigstellte, nur zwei Monate vor seinem Tod (obwohl die ersten Skizzen bis Mai dieses Jahres zurückreichen), waren als eine zusammenhängende Gruppe in der Art von Beethovens drei Sonaten op. 10 geplant; in Schuberts Autograph tragen

sie die Überschriften *Sonate I*, *Sonate II* und *Sonate III*. Schubert wollte sie einem anderen großen Zeitgenossen, Johann Nepomuk Hummel, widmen; doch als die Sonaten ganze elf Jahre später bei Diabelli veröffentlicht wurden, waren sowohl Hummel wie auch Schubert bereits tot. Diabelli widmete sie stattdessen Robert Schumann, der sich bereits für andere Werke Schuberts eingesetzt hatte, von diesen Sonaten aber nicht sonderlich beeindruckt war. Erst im 20. Jahrhundert lernte man – u.a. durch die Fürsprache von Künstlern wie Artur Schnabel – ihren wahren Wert schätzen: als Kompositionen, die eher den späten als den frühen Sonaten Beethovens zur Seite gestellt werden müssen.

Die **Klaviersonate Nr. 21 B-Dur** D 960 ist die letzte unter ihnen, und tatsächlich Schuberts letztes Instrumentalwerk überhaupt. Er selbst gab die Uraufführung dieser wie der anderen beiden Sonaten bei einer Feier seines Freundes Dr. Ignaz Menz am 27. September 1828. Die B-Dur-Sonate war erst am Vortag fertiggestellt worden, und sieben Wochen später war Schubert tot. Naheliegenderweise ist sie oft als eine musikalische Abschiedsgeste verstanden worden, aber die Annahme, Schubert habe sie in dieser Absicht konzipiert, ist nicht plausibel. Viel wahrscheinlicher ist der Gedanke, dass sie als letzter Teil des Sonaten-Triptychons (das immerhin in rascher Folge komponiert wurde) geplant war, wobei sie nach den dramatischeren und launischeren Sonaten in c-moll und A-Dur eine wenngleich nicht vollkommene, nicht ganz ungetrübte, aber doch in ihrer besonnenen Lyrik und Schönheit heroische Rückkehr zu einer Art klassischer Abgeklärtheit darstellt.

Kannte Schubert die jüngsten Kompositionen des Beethoven-Freundes und -Schülers Carl Czerny, der mit ihm den Sarg des Meisters getragen hatte? Czerny hatte im Jahr 1827 vier Klaviersonaten geschrieben: ein sechssätziges, offenkundig im Gedenken an Beethoven entstandenes Meisterwerk in d-moll sowie drei dicht aufeinander folgende *Grandes Fantasies en forme de Sonate* in

e-moll, Es-Dur und h-Moll. Wenn Schubert sie gekannt hat, so ließ er sich augenscheinlich nicht davon beeinflussen, denn seine eigenen Sonaten aus dem Jahr 1828 folgen scheinbar einfacheren traditionellen Formen. Die Elemente der Fantasie befinden sich sozusagen in den Nerven und Sehnen der Musik selber, anstatt sich in der äußeren Formanlage zu manifestieren. Anders als in den späten Beethoven-Sonaten, beruht das melodische Spektrum von Schuberts Sonaten auf seiner Erfahrung als Liedkomponist. Insbesondere könnten sie an einige seiner Vertonungen von Goethes „Mignon-Liedern“ erinnern, und dieser bittersüße melodische Aspekt ist in der B-Dur-Sonate am offenkundigsten. Auch fehlt ihnen nicht jenes Geheimnis, das Goethes Gedichte durchzieht: ein Geheimnis, das im ersten Satz durch die tiefen, leicht unheimlichen Triller in der linken Hand (wie ein Paukenwirbel) und bedeutungsvolle Pausen angedeutet wird. Ein weiterer Einfluss, wiederum vor allem in der B-Dur-Sonate, ist die große Es-Dur Messe, die Schubert im Juni und Juli 1828 komponierte, so dass nicht nur Lieder, sondern auch geistliche Musik den ausgedehnten, hymnischen Charakter einiger Themen mitbestimmt haben dürfte.

Die Tempoangabe *Molto moderato* weist auf einen ruhigen, breit angelegten ersten Satz, der die Sonatenhauptsatzform zugleich ziemlich altmodisch (vgl. die buchstäbliche Wiederholung in der Reprise) und wunderbar flexibel (vgl. den lyrischen Charakter sämtlicher Themen) handhabt, dabei aber fast völlig undramatisch ist. Tatsächlich ist dies der längste Satz aller drei späten Sonaten. Hier, wie so oft an anderer Stelle, verwendet Schubert klassische Modelle als Deckmantel für seine persönliche Fantasie – wie das fließende, beinahe chorallartige erste Thema zeigt, das von dem Trommelwirbel akzentuiert wird. Das zweite Thema erscheint in der etwas entfernten, sicherlich unerwarteten Tonart fis-moll; einem Entwicklungsabschnitt schließt sich ein drittes Thema an.

Schubert schreibt vor, die Exposition zu wiederholen, wodurch ein bereits

langer Satz noch länger wird. Viele Pianisten haben sich dafür entschieden, seine Anweisung zu ignorieren, und einige – darunter der bemerkenswerte Schubertianer Alfred Brendel – haben geltend gemacht, dass die Takte, die zur Wiederholung überleiten, eine gravierende Fehlkalkulation seien: Der aufgeregte Wechsel von laut und leise und der plötzlich Triller-Donner im Fortissimo tauchten aus dem Nichts auf und störten den gleichmäßigen Fluss des Satzes. Andere wiederum halten dagegen, dass dieses unerwartete Element für die insgesamt expressive Stoßrichtung der Sonate absolut notwendig sei, offenbarte es doch die Spannungen unter der fast seelenruhigen Oberfläche. (Auf der vorliegenden SACD berücksichtigt Menahem Pressler die Wiederholung.) Die Durchführung drängt weniger einem großen Höhepunkt entgegen, als dass sie – wie aus der Eichel die Eiche hervorwächst – Größe sich entfalten lässt; die Überleitung zur Reprise, die allmählich die parallele Molltonart verlässt und mittels Triller das erste Thema zurückruft, zählt zu den poetischsten Momenten in Schuberts Schaffen. Die Coda wirkt in ihrer Erhabenheit beinahe sachlich.

Der dreiteilige langsame Satz in cis-moll (*Andante sostenuto*) vermittelt das Gefühl eines stattlichen, nachdenklichen Tanzes, eher melancholisch in den Außenteilen, positiver im A-Dur-Mittelteil des Satzes. Die Musik wird von einer oft wiederholten Begleitfigur geprägt, die vier Oktaven umfasst und die Hauptmelodie – ein Nocturne-Thema von großer Schönheit – umschließt. In der Reprise des Anfangsteils kommt es zu einem außergewöhnlichen, fast visionären Tonartwechsel von cis-moll nach C-Dur und E-Dur. Für die poetischen, fast improvisatorischen Schlusstakte wendet sich der Satz zu guter Letzt nach Cis-Dur.

Schubert hat das Scherzo mit der beinahe paradoxen Tempoangabe *Allegro vivace con delicatezza* versehen, die den Interpreten ermahnt, Energie mit Delikatesse (oder vielleicht besser Präzision) des Anschlags zu verbinden – ein Hin-

weis auf Verletzlichkeit selbst lebhafter Musik, und die Folge ist eine zugleich überschäumende und ein wenig fieberhafte Wirkung. Das unruhige Trio in b-moll enthält plötzliche Syncopen und nervöse Akzente.

Das Finale scheint ein weiteres Mal Beethoven einen Blick zuzuwerfen – speziell dem Hauptthema des B-Dur-Ersatzfinales zum Streichquartett op. 130, das die *Große Fuge* ersetzte. Schuberts Rondo thema erscheint wie ein Echo von Beethovens Thema, jedoch in gänzlich anderem Geist. Wenn irgend, so findet sich hier ein Gefühl von Entschlossenheit. Alfred Brendel hat dies als einen Satz von „graziöser Entschlossenheit“, „spielerischer Kraft“ und „obstinate Streitlust“ bezeichnet, dem ein „ironisches Augenzwinkern“ zu eigen sei. Die Wirkung dieser Musik ist offenkundig wiederum von Paradoxen geprägt; ihre grundsätzliche Heiterkeit aber ist nicht zu leugnen. (Brendel zitiert das Wiener Bonmot: „Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst.“) Schubert beginnt sein Rondo thema mehrfach in der „falschen“ (und viel dunkleren) Tonart c-moll, und häufig wird die Musik durch bedrohliche Einwürfe jener G-Oktave abgelenkt, mit der der Satz begann; mittels harter Arbeit und eines gewissen unablässigen Optimismus aber führt er sie schließlich sicher in das gelobte Land der Tonart B-Dur und kann die Sonate daher mit einer brillanten *Presto-Coda* beenden.

Die drei Klaviersonaten Frédéric Chopins sind Werke von großem Reiz, voll wunderbarer Musik, doch der Schwerpunkt seines Genie lag woanders: in den kleineren lyrischen Formen der Préludes, Mazurkas und Nocturnes. Von den letzteren ist das **Nocturne cis-moll** op. posth. eines der ergreifendsten. Obwohl es als Nr. 20 unter Chopins Nocturnes aufgeführt wird und zweifellos eines seiner bewegendsten Werke in diesem Genre darstellt, handelt es sich um eine vergleichsweise frühe Komposition. Sie wurde im Jahr 1830 komponiert, kurz

bevor er Polen als politischer Exilant verließ. Er widmete das Nocturne seiner Schwester Ludwika und betrachtete es als eine Studie für den langsamten Satz seines Klavierkonzerts Nr. 2 – in der Tat gibt es eine deutliche Verwandtschaft zwischen den Themen beider Werke. Das Nocturne wurde erst 1870 veröffentlicht, lange nach Chopins Tod. Eine kurze und düstere Einleitung bereitet auf ein herrliches, aber dunkel gefärbtes Hauptthema vor, das mit einer gewissen Melancholie verarbeitet wird. Der Mitteilteil des Werks ist eher verspielt, doch das elegische Hauptthema kehrt zurück, um das Werk trauervoll zu beschließen beenden. Die harmonische Subtilität, die dem Werk eine perlgraue Färbung verleiht, weist bereits auf den reifen Chopin voraus.

© Malcolm MacDonald 2013

Der Pianist **Menahem Pressler** zählt zu den hervorragendsten Musikern der Welt. Seine Karriere umspannt mittlerweile über fünf Jahrzehnte, und weiterhin fesselt er mit seinen Konzerten Zuhörer in der ganzen Welt und ist darüber hinaus ein engagierter Lehrer.

In Magdeburg geboren, flüchtete er 1939 vor den Nazis nach Israel. Seine künstlerische Laufbahn begann, als er 1946 den 1. Preis beim Debussy International Piano Competition in San Francisco gewann, woran sich sein Debüt mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy anschloss.

Im Jahr 1955 gründete Menahem Pressler das Beaux Arts Trio. Dies verschaffte ihm alsbald einen hervorragenden Ruf als Kammermusiker; die *Washington Post* nannte das Ensemble, dessen Pianist er fast 55 Jahre lang war, „den Goldstandard für Trios in der ganzen Welt“. In der Saison 2007/08 gab das Beaux Arts Trio – Pressler mit seinen Kollegen Daniel Hope (Violine) und Antonio Meneses (Violoncello) – seine große Abschiedstournee. Presslers Karriere geht unvermindert weiter: Unlängst gab er gefeierte Soloabende in der Salle Pleyel in Paris und im Großen Saal des Wiener Konzerthauses, er spielte Kammermusik mit dem Emerson String Quartet bei der Mozartwoche Salzburg und wurde eingeladen, mit den Berliner Philharmonikern in der Saison 2013/14 drei Konzerte zu geben.

Seit fast 60 Jahren unterrichtet Menahem Pressler an der Indiana University Jacobs School of Music, wo er als „Distinguished Professor“ den Charles Webb-Lehrstuhl innehat. Er gibt Meisterklassen in der ganzen Welt und ist Juror bei internationalen Klavierwettbewerben.

Menahem Pressler hat zahlreiche Auszeichnungen erhalten, u.a. mehrere Ehrendoktortitel, sechs Grammy-Nominierungen, einen „Gramophone Lifetime Achievement Award“ für sein Lebenswerk, die Wahl in die American Academy of Arts and Sciences und zum „Honorary Fellow“ der Musikademie Jerusalem.

2005 wurde er mit dem deutschen Bundesverdienstkreuz 1. Klasse und der höchsten französischen Auszeichnung, dem Titel „Commandeur des Arts et Lettres“, geehrt. Im Juni 2012 wurde Pressler von Königin Sofia von Spanien mit dem Yehudi Menuhin Prize for the Integration of Arts and Education ausgezeichnet. Menahem Pressler fühlt sich Deutschland und insbesondere seiner Heimatstadt Magdeburg, die ihn 2009 zu ihrem Ehrenbürger ernannte, eng verbunden. Im September 2012 wurde ihm aufgrund seiner herausragenden Verdienste um die Musik und seiner ungebrochenen tiefen Verbundenheit zu seinem Geburtsland die deutsche Staatsbürgerschaft verliehen.

Weitere Informationen finden Sie auf www.menahempressler.org

Beethoven inclinait à concevoir ses sonates pour piano en séries de trois : les trilogies de l'opus 2, opus 10 et 31 ; les trois sonates des opus 26 et 27 (nos 1 et 2) ; les opus 53, 54 et 57 ; et les opus 78, 79 et 81a. Quoiqu'elles diffèrent les unes des autres, les sonates de chacune de ces collections peuvent facilement partager un programme. Mais il existe des indications à l'effet qu'il pourrait ne pas avoir considéré ses trois dernières sonates pour piano, opus 109–111 seulement comme une série mais bien comme un triptyque. Non seulement leurs numéros d'opus sont consécutifs mais encore ces sonates font écho à des aspects des formes l'une de l'autre, souvent d'atmosphères si rebelles et fantastiques qu'elles dépassent entièrement les limites du décorum classique. Mises ensemble, elles forment une expérience musicale continue qui suggère un voyage vers l'éclaircissement et la sérénité. C'est aussi un voyage qui s'éloigne de la turbulence et des proportions massives de l'effroyable sonate précédente – l'opus 106 dite *Hammerklavier*.

Chacune des sonates semble changer les procédés traditionnels (comme les formes de sonate, variations et fugue) en des fins hautement individuelles. Dans toutes les trois œuvres, le premier mouvement en forme traditionnelle de sonate est considérablement comprimé, ce qui a pour résultat que le centre de gravité expressif atterrit dans le finale. (Ce n'est que dans la *Hammerklavier* que le mouvement final porte un tel poids émotionnel en relation à la structure en entier et ceci fait partie d'un dessein beaucoup plus imposant.) Les opus 109–111 montrent aussi une qualité transparente sans précédent dans la musique de Beethoven. Il est presque possible d'imaginer tous les mouvements dans chaque sonate joués *attacca* – comme c'est d'ailleurs le cas dans le présent enregistrement de l'opus 110 – faisant de chaque pièce un seul mouvement continu.

Cette qualité donne crédit au rapport d'Anton Schindler, copiste et biographe de Beethoven, auquel il aurait dit que ces sonates étaient composées «en un

souffle unique ». Certains observateurs ont suggéré que Beethoven était alors influencé par le philosophe Immanuel Kant – qui croyait que tout art (et surtout la musique) devait servir de pont entre le monde naturel et le monde de l'esprit. Dans le livre de conversation de Beethoven en février 1820, à l'époque où il travaillait sur l'opus 109, on peut lire : « La loi morale en nous et le ciel étoilé au-dessus de nous – Kant ! » Ceci est un écho de la conclusion de la *Critique de la raison pure* du philosophe (« Deux choses remplissent l'âme avec émerveillement et révérence toujours renouvelés et croissants plus les esprits reposent souvent sur elles – le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi. ») L'étendue expressive de ces trois sonates et leur métamorphose audacieuse de normes structurelles antérieures semblent en quelque sorte un corrélatif à ces mots. « Emerveillement et révérence » ainsi que contemplation de l'infini du cosmos, s'avèrent certainement être leur but dans l'extraordinaire mouvement final de l'opus 111.

Le panneau central du triptyque de sonates de Beethoven est le **no 31 en la bémol majeur** op. 110 composé le jour de Noël 1821. En fait, il écrivit cette sonate et son successeur – la Sonate en do mineur op. 111 – plus ou moins simultanément (l'op. 111 fut terminé un mois plus tard seulement) et il en parlait parfois comme d'une paire. Il peut sembler alors que l'op. 110 est la contre-partie humaine « terrestre » de la méditation cosmique de l'op. 111, une œuvre d'expression chaude et intime mais d'étendue pourtant surprenante. Même si l'op. 110 est techniquement parlant l'une des moins difficiles des dernières sonates de Beethoven pour le pianiste, elle demande néanmoins une profonde compréhension d'interprétation et la constante sobriété artistique qui permettra en fin de compte à la musique « de parler d'elle-même ».

Schlesinger publia la Sonate en la bémol majeur en mai 1822 mais sans dédicace. Beethoven lui avait écrit qu'il avait un dédicataire en tête mais qu'il

lui laisserait savoir le nom par prochain courrier tandis qu'il pouvait dédier l'op. 111 à qui il voudrait. Mais Beethoven ne lui envoya pas de nom et la sonate sortit sans dédicataire. Selon Schindler cependant, le compositeur avait pensé la dédier – de même que l'opus 111 – à Antonie Brentano.

Le premier mouvement, une sorte de fantaisie rêveuse *Moderato cantabile*, est l'une des inventions les plus lyriques de Beethoven. Il procède comme une rêverie naïve quoiqu'il soit aussi une forme de sonate aux proportions subtiles et ravissantes. Le premier sujet en deux parties présente un caractère « chantant » remarquablement vocal et le contraste le plus important ne réside pas tant entre lui et le principal thème du second groupe à la basse pulsative qu'avec un motif intermédiaire ondulant qui roule de haut en bas du clavier comme s'il cherchait à dissoudre toute mélodie. Les doux accords du début (Beethoven ajouta la mention *sanft*, « doux ») deviennent indépendants dans la brève section de développement et le mouvement se termine avec une ascension fluide vers un calme résumé mélodique de tout le déjà vu.

Suit un bref, concis même, scherzo *Allegro molto* en fa mineur : on sait de la correspondance de Beethoven que la musique a sa source en deux chansons folkloriques autrichiennes, l'une traitant d'un chat qui a des chatons, l'autre étant un petit refrain « Ich bin lüderlich, du bist lüderlich... » mais dans le trio, Beethoven élabore sur la première mélodie en style syncopé athlétique qui devient la source des syncopes encore plus développées de la brève coda.

Après ces mouvements comparativement courts, le poids total de la sonate atterrit dans le finale, plus long que les deux premiers mouvements ensemble. Cette conception est remarquable : quoiqu'on puisse y voir d'abord une fugue précédée d'une introduction lente, il est plus juste de dire que Beethoven allie les caractères de mouvement lent et de finale, développant les deux en tandem. Une introduction grave *Adagio* en si bémol mineur se développe en une sorte de

récitatif d'opéra au pathos immense, introduisant un « Arioso dolente » à la beauté tragique en la bémol mineur – manifestement une imitation d'un solo d'opéra de style sublime (Beethoven l'indiqua *Klagender Gesang*, «chant de lamentation»). La tonalité passe au majeur et une fugue s'engage sur un calme sujet de carillon avec des quartes ascendantes qui font réponse aux phrases tombantes de l'Arioso et font écho à la forme fondamentale du premier sujet « chantant » du premier mouvement. L'œuvre coule avec une majesté et une sérénité qui rappellent Bach. A son sommet, cette fugue se dissout en un retour de l'Arioso, maintenant en sol mineur marqué *Ermattet, klagend* (« exténué, plaintif ») et avec ses phrases jadis régulières maintenant coupées par des écarts et des syncopes. Un accord fermement réitéré force l'arrivée du majeur et la fugue reprend en sol majeur, d'abord avec son sujet principal en inversion de sorte que les quartes tombent au lieu de monter. Peu après, ce geste est vivifié et dès qu'il arrive à la tonique la bémol, Beethoven abandonne les textures fuguées comme telles, permettant au thème de la fugue d'éclater en triomphe en une mélodie large sur un joyeux accompagnement ondulé, aboutissant à une fin victorieuse.

Les trois grandes sonates pour piano que Franz Schubert termina en septembre 1828, deux mois seulement avant sa mort, (quoique le premier travail remonte à mai de cette année-là), furent pensées comme un groupe cohérent à la manière des trois sonates de l'opus 10 de Beethoven ; elles sont intitulées *Sonate I*, *Sonate II* et *Sonate III* dans le manuscrit de Schubert. Il voulait les dédier à un autre grand contemporain, Hummel. En fait, elles ont attendu onze ans avant d'être finalement publiées par Diabelli : Hummel était alors déjà mort et Diabelli les dédia plutôt à Schumann qui avait déjà défendu d'autres œuvres de Schubert mais en fait Schumann n'était pas très impressionné par ces sonates. Ce n'est vraiment qu'au 20^e siècle – grâce à la recommandation d'artistes comme Artur Schnabel –

qu'on en reconnut la véritable valeur : des compositions qui méritent de figurer aux côtés des sonates tardives, plutôt que des premières, de Beethoven.

La **Sonate pour piano no 21 en si bémol majeur** D 960 est la dernière des trois et, en fait, la toute dernière œuvre instrumentale de Schubert. Il en donna lui-même la création en compagnie des deux autres sonates, à une fête donnée par son ami le docteur Ignaz Menz le 27 septembre 1828 : la Sonate en si bémol avait été terminée la veille et sept semaines plus tard, Schubert était mort. Il est normal qu'elle ait souvent été vue comme un adieu musical mais il est peu probable que Schubert l'ait conçue en ces termes. Il est beaucoup plus plausible qu'elle ait été pensée comme le triptyque final des trois sonates (qui, après tout, furent composées en succession rapide) ; et qu'après les sonates en do mineur et la majeur plus dramatiques et capricieuses, celle en si bémol offre un retour – non parfait, pas entièrement paisible mais héroïque dans l'équilibre de son lyrisme et de sa beauté – à une certaine sérénité classique.

Schubert était-il conscient du travail actuel de son camarade porteur de cercueil aux funérailles de Beethoven, Carl Czerny, ami et élève du maître, qui avait écrit quatre sonates pour piano en 1827, l'une un chef-d'œuvre en six mouvements en ré mineur conçu clairement à la mémoire de Beethoven, les autres une succession soudée de trois *Grandes Fantaisies en forme de Sonate* en mi mineur, mi bémol majeur et si mineur ? Si oui, il ne semble pas qu'elles l'aient influencé car ses propres sonates de 1828 se conforment apparemment à des modèles plus directement traditionnels. Les éléments de fantaisie sont pour ainsi dire intériorisés dans les nerfs et tendons de la musique et non pas manifestes dans les formes externes. Contrairement aux dernières sonates de Beethoven, ces sonates de Schubert montrent une amplitude mélodique provenant de son expérience comme compositeur de chansons. Elles respirent aussi peut-être le parfum de ses arrangements des chansons de « Mignon » de Goethe et cet

aspect mélodique aigre-doux est le plus important dans la Sonate en si bémol. Elle n'est pas non plus dépourvue du mystère qui se dégage de ces poèmes de Goethe : un mystère suggéré dans le premier mouvement par un trille grave un peu sinistre à la main gauche (comme un roulement de timbales) et des silences lourds de sens. Une autre influence, encore une fois surtout dans la Sonate en si bémol, est la grande Messe en si bémol majeur que Schubert composa en juin et juillet 1828, pour que non seulement des chansons mais aussi de la musique sacrée aient leur place dans la nature hymnique élargie de certains des thèmes.

Comme le suggère l'indication de tempo *Molto moderato*, ce mouvement est de conception calme et large dont le déploiement de sonate est immédiatement assez ancien (la réexposition littérale) et merveilleusement flexible (la nature lyrique de tous ses thèmes), pourtant presque entièrement sans drame. C'est en fait le mouvement le plus long des trois dernières sonates. Ici, comme si souvent ailleurs, Schubert utilise le décorum classique comme un manteau pour son imagination personnelle – comme le montre le premier sujet coulant, presque chorique, ponctué par ce trille de roulement de timbale. Le second sujet apparaît dans la tonalité éloignée, certainement inattendue de fa dièse mineur et, après un passage de développement, un troisième sujet est énoncé.

Schubert demande que l'exposition soit répétée, rendant un long mouvement encore plus long. Plusieurs pianistes ont choisi d'ignorer ces instructions et certains – comme le remarquable schubertien Alfred Brendel – ont affirmé que les « mesures de première fois » menant à la répétition sont une sérieuse erreur de calcul dont l'alternance agitée de fort et de doux, et le soudain *fortissimo* de tonnerre sur le trille sortent de nulle part et dérangent le flot égal du mouvement. D'autres trouvent que cet élément inattendu est absolument nécessaire à la trajectoire expressive d'ensemble de la sonate, révélant les tensions sous sa surface presque placide. (Sur ce disque, Menahem Pressler observe la reprise.)

Le développement en soi ne mène pas tant à un grand sommet qu'il permet à la grandeur de s'accroître, comme un gland donne naissance à un chêne ; et la transition à la réexposition, quittant graduellement la relative mineure et utilisant le trille pour ramener le premier sujet, se trouve parmi les passages les plus poétiques de Schubert. La coda est presque prosaïque dans sa sublimité.

Le mouvement lent *Andante sostenuto* en do dièse mineur est une forme ternaire qui donne l'impression d'une danse majestueuse pensive, plutôt mélancolique dans les sections extérieures, plus positive dans le milieu du mouvement en la majeur. La musique est imbue d'un motif d'accompagnement souvent répété qui couvre quatre octaves et renferme la mélodie principale, un thème nocturne d'une grande beauté. A la reprise de la section d'ouverture, la tonalité passe de do dièse mineur à do majeur dans une modulation extraordinaire, presque visionnaire, puis encore à mi majeur. Vers la fin, la musique s'arrête à do dièse majeur pour les mesures finales poétiques, presque improvisées.

Schubert donne au scherzo l'indication presque paradoxale *Allegro vivace con delicatezza*, enjoignant l'exécutant à allier énergie à délicatesse, ou peut-être mieux précision du toucher – ce qui fait allusion à la vulnérabilité même en musique animée ; et l'effet est à la fois effervescent et un peu fébrile. Le trio (en si bémol mineur) montre de l'inquiétude avec des syncopes soudaines et des accents nerveux.

Le finale semble encore une fois jeter un coup d'œil sur Beethoven, en particulier le thème principal du finale de remplacement en si bémol majeur du quatuor à cordes op. 130 après qu'il en eut retiré la *Grosse Fuge* à laquelle il avait d'abord attribué ce rôle. Le propre thème de rondo de Schubert semble faire écho à l'idée beethovénienne mais dans un esprit entièrement différent. On sent de la détermination ici plus qu'ailleurs. Alfred Brendel l'a caractérisé comme un mouvement de « résolution gracieuse », « vigueur enjouée » et « combativité

entêtée » avec un « pétilllement ironique ». Il est évident que l'effet de cette musique est encore une fois paradoxal. Mais sa bonne humeur fondamentale est indéniable (Brendel cite aussi le dicton viennois qui dit que « la vie est sans espoir mais pas sérieuse »). Schubert commence à maintes reprises son thème de rondo dans la « mauvaise » tonalité (et beaucoup plus sombre) de do mineur et la musique est souvent dérangée par les interruptions menaçantes de l'octave sol qui ouvre le mouvement ; mais à force de travail acharné et un certain optimisme irrépressible il finit par l'amener en sécurité dans la terre promise de si bémol majeur et peut ainsi terminer la sonate avec une coda *presto* brillante.

Les trois sonates pour piano de Chopin sont des œuvres très intéressantes, remplies de merveilleuse musique mais son génie le plus caractéristique repose ailleurs, dans les formes lyriques moindres telles les préludes, mazurkas et nocturnes. De ces derniers, le **Nocturne en do dièse mineur** op. post. est l'un des plus touchants. Quoique listé comme le numéro 20 des nocturnes de Chopin et indubitablement l'une de ses œuvres les plus émouvantes dans ce genre, c'est une composition relativement précoce écrite en 1830, peu avant de quitter la Pologne comme exilé politique. Il le dédia à sa sœur Ludwika et le considérait comme une étude pour le mouvement lent de son Second concerto pour piano – on remarque vraiment une parenté entre les thèmes des deux œuvres. Le Nocturne resta inédit jusqu'en 1870, longtemps après la mort de Chopin. Une introduction brève et sombre prépare à un thème principal exquis mais sombre travaillé avec une certaine mélancolie. La section centrale de la pièce est un peu plus ludique mais le thème principal élégiaque revient pour terminer le nocturne dans la tristesse. Les harmonies subtiles, qui lui donnent une couleur gris perle, annoncent Chopin au sommet de sa maturité.

© Malcolm MacDonald 2013

Le pianiste **Menahem Pressler** est solidement établi parmi les musiciens les plus distingués du monde. Avec une carrière couvrant plus de cinq décennies, il continue de captiver le public partout au monde comme interprète tout en poursuivant son travail de professeur engagé.

Né à Magdebourg, Pressler s'enfuit de l'Allemagne nazie et émigra à Israël. Sa carrière prit son essor quand il gagna le premier prix du Concours international de piano Debussy à San Francisco en 1946 ; il fit ensuite ses débuts américains avec l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Eugene Ormandy.

Menahem Pressler fonda le Trio des Beaux Arts en 1955, ce qui établit rapidement la réputation de Pressler comme chambriste et, avec lui comme pianiste pendant près de 55 ans, l'ensemble fut décrit par le *Washington Post* comme « le standard d'or pour les trios du monde. » Dans la saison 2007/08, le Trio des Beaux Arts – Pressler et ses collègues le violoniste Daniel Hope et le violoncelliste Antonio Meneses – tirèrent leur révérence dans leur tournée finale. La carrière de Pressler n'est en rien diminuée : il donna récemment des récitals acclamés à la Salle Pleyel de Paris et à la Grande Salle du Konzerthaus de Vienne ; il a joué de la musique de chambre avec le Quatuor Emerson à la Semaine Mozart à Salzbourg et il a été invité à donner trois concerts avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin dans la saison 2013/14.

Menahem Pressler a enseigné pendant près de 60 ans à l'Indiana University Jacobs School of Music comme distingué professeur de musique dans la chaire de Charles Webb. Il donne des cours de maître partout au monde et fait partie du jury de concours internationaux de piano.

Parmi ses nombreuses distinctions, Pressler compte plusieurs doctorats honorifiques, six nominations à un Grammy, un prix *Gramophone* pour l'ensemble de sa carrière et l'élection à l'Académie Américaine des Arts et Sciences ; il est membre honoraire de l'Académie de Musique de Jérusalem. En 2005, il

reçut la Bundesverdienstkreuz erste Klasse allemande et le plus grand honneur français, celui de Commandeur des Arts et des Lettres. En juin 2012, la reine Sofia d'Espagne remit à Pressler le Prix Yehudi Menuhin pour l'Intégration des Arts et de l'Education. Il garde un profond attachement à l'Allemagne et en particulier à sa ville natale de Magdebourg qui lui accorda la citoyenneté d'honneur en 2009. En septembre 2012, Menahem Pressler reçut la citoyenneté allemande en honneur de son extraordinaire contribution à la musique et de ses liens constants avec son pays natal.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.menahempressler.org

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording:	February–March 2012 at Potton Hall, Westleton, Suffolk, England
Producer:	Robert Suff
Sound engineer:	Jeffrey Ginn
Piano technician:	Graham Cooke
Equipment:	Neumann microphones; RME Fireface 800 microphone pre-amplifier/A-D converter; Sequoia digital audio workstation; B&W loudspeakers Original format: 96 kHz / 24-bit
Post-production:	Editing: Jeffrey Ginn Mixing: Robert Suff, Matthias Spitzbarth
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Malcolm MacDonald 2013

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front and back cover photos of Menahem Pressler: © Marco Borggreve

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-1999 SACD ® & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

Menahem **Pressler**
in Recital at Cité de la musique, Paris

Beethoven Debussy
Chopin Schubert



idéale audience

Menahem Pressler in recital
Recorded live at Cité de la Musique, Paris

Produced by Idéale Audience and distributed by EuroArts
Available on DVD (3079668) and Blu-ray (3079664)



BIS-1999