



harmonia
mundi

Beethoven

‘Ein neuer Weg’

Piano Sonatas op. 31 | Variations opp. 34 & 35

ANDREAS STAIER fortepiano

2020
3027
harmonia mundi edition

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

‘Ein neuer Weg’

Sonata no. 16 op. 31 no. 1

G major / *Sol majeur* / G-Dur

- | | | | |
|---|--|------------------------|------|
| 1 | | I. Allegro vivace | 6'47 |
| 2 | | II. Adagio grazioso | 9'12 |
| 3 | | III. Rondo. Allegretto | 6'37 |

Sonata no. 17 op. 31 no. 2

known as The Tempest / *La Tempête* / Der Sturm

D minor / *ré mineur* / d-Moll

- | | | | |
|---|--|-----------------|------|
| 4 | | I. Largo | 8'31 |
| 5 | | II. Adagio | 6'51 |
| 6 | | III. Allegretto | 6'35 |

Sonata no. 18 op. 31 no. 3

E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 7 | | I. Allegro | 8'03 |
| 8 | | II. Scherzo. Allegretto vivace | 5'34 |
| 9 | | III. Menuetto. Moderato e grazioso - Trio | 3'57 |
| 10 | | IV. Presto con fuoco | 4'34 |

Six Variations on an Original Theme op. 34

F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 1 | | Thema. Adagio. Cantabile | 1'33 |
| 2 | | Variation I | 1'27 |
| 3 | | Variation II. Allegro ma non troppo | 1'04 |
| 4 | | Variation III. Allegretto | 1'04 |
| 5 | | Variation IV. Tempo di Minuetto | 1'24 |
| 6 | | Variation V. Marcia. Allegretto | 2'26 |
| 7 | | Variation VI. Allegretto - Coda - Adagio molto | 4'18 |

Fifteen Variations and a Fugue on an Original Theme op. 35

‘Eroica Variations’

E flat major / *Mi bémol Majeur* / Es-Dur

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 8 | | Introduzione col Basso del Thema. Allegretto vivace | 3'31 |
| 9 | | Thema | 0'45 |
| 10 | | Variation I | 0'40 |
| 11 | | Variation II | 0'58 |
| 12 | | Variation III | 0'42 |
| 13 | | Variation IV | 0'34 |
| 14 | | Variation V | 0'45 |
| 15 | | Variation VI | 0'44 |
| 16 | | Variation VII. Canone all'ottava | 0'36 |
| 17 | | Variation VIII | 0'48 |
| 18 | | Variation IX | 0'48 |
| 19 | | Variation X | 0'52 |
| 20 | | Variation XI | 0'52 |
| 21 | | Variation XII | 0'50 |
| 22 | | Variation XIII | 0'46 |
| 23 | | Variation XIV. Minore | 0'12 |
| 24 | | Variation XV. Maggiore. Largo - Coda espressivo | 0'15 |
| 25 | | Finale alla Fuga. Allegro con brio. | 0'53 |

Andreas Staier, fortepiano Mathias Müller, Vienna circa 1810,
from the collection Edwin Beunk

Les œuvres de Ludwig van Beethoven enregistrées ici par Andreas Staier ont toutes été écrites à l'orée du XIX^e siècle. L'année 1802 – celle de leur parution – marque un tournant dans le destin du compositeur : durant l'automne, le musicien de trente-deux ans rédige la lettre d'adieu surnommée plus tard le "Testament de Heiligenstadt", qui laisse transparaître sa conviction de devenir irrémédiablement sourd. Presque au même moment, il confie à son ami Krumpholtz que "*les travaux réalisés jusqu'ici*" le laissant insatisfait, il désire "*s'engager dans une nouvelle voie*". Certes, le compositeur s'est fixé depuis longtemps pour objectif d'"*avancer sans cesse dans l'univers de l'art*"; aussi ne devait-il jamais parvenir à se satisfaire complètement des partitions déjà écrites. Les chercheurs ne savent pas très bien si les déclarations de Beethoven rapportées ci-dessus se réfèrent à certaines œuvres en particulier ni, le cas échéant, quelles sont les partitions en question. Une chose est pourtant certaine : jamais auparavant nous n'avons rencontré chez le compositeur un témoignage personnel aussi résolu, jamais sa plume n'a livré une musique qui, bien loin d'être jetée "*telle quelle*" en pâture aux mélomanes, n'hésite pas à se commenter elle-même tout en mobilisant interprètes et auditeurs comme autant de complices éclairés qui peuvent y trouver leur lot de pensées. À propos de l'op. 31 n°3, un musicologue allemand¹ n'a pas hésité à mobiliser le concept de métamusique – "*une sonate sur la sonate ; de la musique sur la musique*" –, un constat qui vaut également pour les deux autres œuvres du cycle.

Conscient qu'il ne lui reste peut-être pas beaucoup de temps pour réaliser ses rêves de création, Beethoven n'ignore nullement que se dresse derrière lui une montagne d'œuvres canoniques, parfois conçues dans un passé récent (l'année précédente, il a assisté à la création des *Saisons* de Haydn) : pour l'ambitieux musicien, qui s'est déjà imposé en tant que pianiste, mais aussi par la publication de quatuors à cordes et de symphonies, il s'agit de relever le défi en affirmant un profil artistique singulier qui, par ses transgressions, se situe dans le sillage de la tradition tout en la prenant à rebrousse-poil. Que certains commentateurs de l'époque aient pu voir en Beethoven une sorte de "Jean-Paul musical" – en allusion à cet écrivain dont les premières œuvres avaient élevé la boutade, l'ironie et l'humour au rang de catégories esthétiques – montre à quel point ses contemporains ont compris qu'il allait au-delà de ce que Mozart et Haydn avaient pu arracher à la musique en termes d'esprit et d'ambiguïté ironique.

Plus une tradition force le respect, plus elle est à même de fixer avec clarté les attentes qui précèdent la réception d'une œuvre dans tel ou tel genre. Pour en jouer, Beethoven s'y prend d'une manière qui a suscité de nombreux débats portant sur la question des classements formels. Le premier thème de la *Sonate en sol majeur* op. 31 n°1 semble arborer plutôt les traits d'une tournure conclusive, quand bien même il engendre – par le retour *ostinato* du motif de la double-croche avançant chaque temps d'une même mesure – une succession acharnée de rivetages, dont le mouvement n'arrivera plus à se déprendre. Dans la *Sonate en ré mineur* op. 31 n°2, les deux mesures d'ouverture marquées *Largo* sonnent comme un commencement avant le commencement : le contraste entre les interrogations du récitatif et la bouillonnante ardeur de l'*Allegro* est tellement vif que l'auditeur ignore si cette séquence joue le rôle d'une introduction ou celui d'un premier thème. Ce dernier fait plutôt son apparition à la mesure 21, lorsque la musique prend un tour plus consistant ; à ce moment-là toutefois, le travail thématique a déjà commencé, si bien que ces mesures 21-41 ne sont déjà plus l'exposition proprement dite du thème principal, que les mesures précédentes ne faisaient qu'esquisser. Quant à la *Sonate en mi bémol majeur* op. 31 n°3, elle s'ouvre quasiment *in medias res* par une dissonance, qui résonne comme une question à laquelle les mesures suivantes se chargeront d'apporter une réponse.

Chaque élément précédent se profile en arrière-plan avec une telle puissance de suggestion ! Tout se passe comme si Beethoven avait conçu les deuxième et troisième sonates de l'opus 31 en relation bien plus étroite avec la sonate qui les précède respectivement dans le recueil, que ne le suggère de prime abord le seul examen des tonalités – *ré mineur* après *sol majeur*, *mi bémol majeur* après *ré mineur*. Pour la dernière fois, le compositeur assemble trois sonates sous un même numéro d'opus : ce regroupement ne doit rien au hasard, comme l'atteste le soin avec lequel Beethoven, irrité par les fautes et les adjonctions qui l'émaillaient, a veillé sur la première édition du recueil. De même, l'enchaînement entre les divers mouvements n'est pas fortuit : dans la première des trois sonates, le choix d'écrire en *ut* majeur l'*Adagio grazioso* apparaît d'autant plus judicieux qu'il fait suite au *sol* majeur de l'*Allegro vivace* ; tout aussi opportune semble l'idée d'emprunter aux dernières mesures de ce mouvement la tierce majeure descendante pour la transplanter dans l'*Adagio grazioso* qui lui succède ; pour un peu, on jurerait que la souplesse de la ligne mélodique du *Rondo* a un effet rétroactif sur la section finale de l'*Adagio grazioso* auquel il emboîte le pas. L'*Adagio* de la deuxième sonate hérite de la sonorité sombre dans laquelle s'est dissipé le mouvement précédent, avant de prendre lui-même congé par la figure inverse de la tierce montante caractéristique du début – cette tierce descendante se verra conférer par le *perpetuum mobile* du dernier mouvement une dimension proprement traumatique. La coda du *Menuetto* de la troisième sonate déploie une écriture tellement persuasive pour s'emboucher dans la finale que l'auditeur en vient à regretter l'absence – sur la partition – de la mention *attacca*³. Comment attribuer à un coup de dés le fait que, dans cet opus, seulement deux mouvements sur dix se terminent par un *forte* ? Encore doit-on relever que l'un d'entre eux – le premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* op. 31 n°3 – s'y voit contraint, parce qu'il a trop souvent cédé aux charmes redoutables de l'interrogation et de l'incertitude.

Comme le montrent clairement de tels détails, qui n'en sont pas pour les musiciens, cette manière de composer en se démarquant des normes est liée à une conscience réflexive qui fait entrer l'humour – au sens de Jean Paul – dans certains éléments de structure : "*voilà pourquoi [...] de grands humoristes étaient [...] très sérieux*", notait l'écrivain⁴. Le second thème du mouvement initial de la *Sonate* op. 31 n°1 entre à la médiane (*si* majeur) – cette singularité est tout aussi contraire aux règles que le choix, dans le mouvement équivalent de la *Sonate* op. 31 n°2, de ne faire émerger qu'une ombre de second thème, là où celui de la *Sonate* op. 31 n°3 laisse transparaître un respect quasi obsessionnel de la norme, sans lequel ce premier mouvement risquait de rester enchaîné à la perpétuelle activité de questionnement. Cet humour devenu structure se niche également dans le saisissant contraste entre des passages résolument construits et d'autres qui ne semblent exister que pour satisfaire le plaisir digital du virtuose.

Le concept de métamusique permet de saisir, dans la *Sonate en ré mineur* op. 31 n°2, la raison d'être de ces explorations qui font de la musique un médium philosophique, dont les fervents adeptes se contentent fort bien sans éprouver le besoin de s'enquérir d'autres philosophies. Le thème de l'*Adagio* doit être tout d'abord appréhendé par l'auditeur comme la juxtaposition d'accords paisibles et d'un motif de tierce ascendante au rythme pointé, qui précède une seconde séquence où ces divers éléments trouvent un terrain d'entente et s'entremêlent. Les voici qui joignent leurs forces pour obtenir ce à quoi ils aspirent : un accomplissement au sein d'une entité plus cohérente. Beethoven le leur accorde dans le second thème, qui devait inspirer au philosophe Theodor W. Adorno une admiration qu'il ne se lassa jamais de clamer : "*la mélodie ne se distingue ni par sa simple beauté, ni en soi par son absolue expressivité. Et pourtant, il y a quelque chose de bouleversant dans l'apparition de ce thème où se déploie ce que l'on peut appeler l'esprit de la musique de Beethoven : un espoir, doublé d'une authenticité qui parvient à en saisir l'essence comme manifestation esthétique, tout en se déployant au-delà de l'illusion esthétique.*"⁵

1 NdT : Ludwig Finscher, "Beethovens Klaviersonate opus 31, 3" in Walter Wiora et Ludwig Finscher (dir.), *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, Kassel Basel Paris London New York, Bärenreiter-Verlag, 1967, p. 396.

2 NdT : Cf. Carl Dahlhaus, "Zur Formidee von Beethovens d-moll-Sonate opus 31, 2", *Die Musikforschung*, 1980, vol. 33, n° 3, p. 311. Dans cet article, le musicologue souligne l'ambiguïté des mesures 21-41, qui peuvent être analysées à la fois comme exposition du thème principal et comme transition modulante celui-ci dans la tonalité du thème secondaire. De même, les mesures 1-20 semblent remplir autant la fonction de prélude – donnant un avant-goût thématique de ce qui va suivre – que celle de véritable exposition du thème principal. Ces diverses séquences dont la fonction est incertaine se raccordent les unes aux autres selon le principe de *Verkettung* (enchaînement doublé d'une imbrication).

3 NdT : Ce terme, que l'on rencontre parfois dans l'expression *attacca subito*, indique à l'interprète qu'il doit enchaîner le mouvement suivant sans interruption.

4 NdT : Cf. Jean Paul, *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, tome 1, ch. VII, § 33, Durand, 1862, p. 302.

5 NdT : Cf. Theodor Wiesengrund Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1984, VII, p. 423.

Dans le champ de la philosophie faite musique, la réexposition trahit une singulière vulnérabilité. Des rapprochements entre la forme sonate et le processus dialectique thèse-antithèse-synthèse n'ont pas manqué d'attirer sur elle le soupçon : cette séquence n'est-elle pas l'étape où s'expose un résultat prédéterminé, échappant ainsi aux dangers de l'inconnu qui pourraient justifier le caractère emphatique attaché à la reconquête du thème ? Le premier mouvement de la *Sonate en ré mineur* op. 31 n° 2 déroule un développement aux multiples éclairages harmoniques avant de revenir à la configuration des premières mesures, prouvant par là même qu'elles revêtaient une tout autre dimension que celle d'un "commencement avant le commencement" (on ne débute jamais qu'une fois) – dans une acception très large, il s'agissait bel et bien du premier thème de ce mouvement initial. L'auditeur qui se promettait maintes félicités de cette consécration thématique, dont sont coutumières les réexpositions, se voit floué. En effet, la question du début dépasse désormais la simple problématique de sa délimitation : tout imprégné de paroles dont l'absence lui est tellement insupportable qu'il réclame leur retour, le récitatif instrumental se distingue par cette incomplétude – de manière exacerbée, il est le chiffre de cette énigme que constitue la musique, puisqu'il se soustrait, comme elle, à toute définition univoque de l'expression, de la signification et du contenu. Tout ceci survient précisément en un lieu, ou plutôt durant une séquence – celle de la réexposition –, où l'auditeur initié à la logique de la sonate serait en droit d'attendre un summum de clarté et d'affermissement et non un récitatif qui n'a de cesse d'épaissir le mystère.



Dans une lettre adressée durant l'automne 1802 à son éditeur Breitkopf, Beethoven met l'accent sur le fait que les *Six Variations sur un thème original* op. 34 et les *Quinze Variations et Fugue en mi bémol majeur* op. 35 ("Variations Eroica") ont été "conçues dans une toute nouvelle manière, mais chacune d'une façon qui lui est propre"⁶ – le compositeur exprimait également par là le souhait de recevoir une rétribution à la hauteur de cette "nouvelle manière". Personne n'avait jamais écrit auparavant de variations comme celles de l'op. 34 – un cycle d'une telle diversité où la tonalité et le tempo se voient modifiés pour quasiment chacune d'entre elles. L'espace resserré des vingt-deux mesures (8+6+8) que comprend le thème permet à Beethoven d'y concentrer une totalité représentative qui fédère des affects, des tonalités et des tempi éloignés les uns des autres. Malgré l'extrême variété des ajustements de couleur et d'atmosphère, le compositeur reste tout d'abord attaché à l'ossature 8+6+8, ce qui confère d'autant plus de poids aux écarts, parmi lesquels figurent la transition succédant à la marche funèbre en *ut* mineur, la *Coda* (indiquée comme telle par l'auteur) de la sixième variation et l'*Adagio molto* final, où s'épanouit cette métaphysique de la rétrospection, à laquelle s'abreuvèrent par la suite bien d'autres chefs-d'œuvre beethoveniens.

Dans le même temps, le compositeur s'attache à éviter le tournoiement autour du thème – l'une des caractéristiques essentielles de la forme variation – en privilégiant la progression dialectique. Le parcours tonal de l'opus 34 rappelle celui des développements dans la forme sonate ; préparée avec une insistance appuyée, la transition qui précède la sixième variation porte, quant à elle, le souvenir des réexpositions. Il faut attendre l'*Adagio molto* conclusif pour se rendre compte que le chemin parcouru était considérable, permettant au thème de vivre maintes expériences. Cet *Adagio* avait cependant été réquisitionné dès sa première exposition (au tout début de l'œuvre) par l'auteur, désireux de l'insérer dans une logique de progression dialectique : l'indication *Adagio* sangle ce petit édifice sonore au charme simple et innocent dans un tempo artificiellement bridé ; Beethoven ne l'autorise même pas à être ici pleinement lui-même. N'y a-t-il pas quelque arrière-pensée malicieuse à faire en sorte qu'il doive attendre les dernières mesures, écrites – selon l'indication *Adagio molto* – en valeurs réduites de moitié, pour se voir gratifier d'un tempo qui lui soit vraiment approprié ?

Tout, ou plutôt presque tout ce que Beethoven entreprend dans l'un des deux cycles de variations, il l'écarte de l'autre. Notable exception à cette règle d'or, la périodicité impose ses coupes régulières quasiment jusqu'à la fin de chaque partition – aussi bien dans l'op. 34 (deux périodes de huit mesures encadrant six mesures) que dans l'op. 35 (deux périodes égales de huit mesures chacune). Par ailleurs, la forme même des variations a pour mission de dévoiler, à partir du thème, une palette de nuances expressives et de significations que l'on ne soupçonnait nullement au départ, lors de son simple énoncé. D'une apparence innocente, l'air de contredanse que le compositeur a repris de son ballet *Les Créatures de Prométhée* op. 43 pour en faire le thème des *Quinze Variations et Fugue en mi bémol majeur* op. 35, ne laisse ici nullement deviner la charge sémantique – axée sur la figure du héros prométhéen – qu'elle possédait dans la musique de ballet. Ce thème, qui a donné à l'op. 35 son surnom de "Variations Eroica", sera réutilisé dans le finale de la *Troisième Symphonie* ("Héroïque").

Dans l'op. 35, Beethoven recourt aux procédés dont il est coutumier dans des cas comparables. La partition s'ouvre par un accord de *mi* bémol majeur, marqué *fortissimo*, auquel succède un trajet sans retour de 128 mesures, qui ouvre la voie à l'apparition royale du thème. Sa ligne de basse, énoncée à l'unisson dans sa plus simple nudité – I-V-V-I (tonique-dominante-dominante-tonique) – juste après l'accord initial *ff*, se voit progressivement étoffée par une élaboration à deux, trois et quatre voix, qui donne à l'auditeur la vague impression d'être mené par le bout du nez. Si tant est que l'opus 35 soit un édifice, c'est une mine. Toutefois, Beethoven pose ici déjà la première pierre de la construction qui va suivre – celle des variations. Dans les huit premières mesures, il enchaîne de manière systématique rondes, noires et croches : ce procédé anticipe l'accélération rythmique dans les premières variations, qui concerne seulement les valeurs de notes, et pas du tout les indications de tempi. Tout aussi important semble le silence qui ouvre la seconde période de huit mesures, dont l'effet est rehaussé par l'irruption pour le moins gênante du *si* bémol, martelé trois fois à la mesure suivante : voici que l'humour s'est fait musique avec quelle singulière énergie ! Les quatre dernières mesures de cette section initiale donnent l'impression de succéder à une mélodie reposant sur la dominante.

Les quinze variations qui font suite à la contredanse, désignée expressément comme thème, diffèrent considérablement les unes des autres en termes de caractère et d'écriture : aussi requièrent-elles un espace bien plus vaste que celui dont elles disposent. Dans le cadre fixé par une tonalité et une périodisation immuables, ces variations se déploient comme autant d'aphorismes appartenant à un même recueil. Ce kaléidoscope dont les figures évoluent avec virtuosité offre toutes sortes d'assemblages : la basse et la mélodie de la contredanse y dominent tour à tour ; ces deux éléments cohabitent tantôt harmonieusement, tantôt avec plus de difficultés. Beethoven choisit parfois de démembrer la ligne mélodique du thème ; il lui arrive aussi bien d'en épouser les contours avec une telle originalité que l'auditeur remarque à peine la proximité de la variation avec le thème dont elle est issue. Le compositeur se montre prodigue en effets humoristiques au charme captieux, n'hésitant pas à enjambrer un silence tout en poursuivant son ouvrage comme si de rien n'était, à détourner un *si* attendu en *do* bémol, ou bien encore à entamer le tissage méticuleux d'un *Canone all'ottava* avant de démontrer par des accords tonitruants qu'il en a par-dessus la tête de ce contrepoint aussi alambiqué qu'extravagant.

C'est pourtant le sérieux qui l'emporte à la fin de l'œuvre. La quinzième variation, marquée *Largo*, s'abandonne sans entraves à la gravité méditative d'une prière. Comme c'était déjà le cas dans l'op. 34, la réduction des valeurs de note que présente la coda permet au thème de s'épanouir enfin dans un tempo idoine, avant que le *Finale* en forme de fugue ne développe toutes sortes d'initiatives contrapuntiques qui s'échouent sur plusieurs accords renforcés par des points d'orgue. Comme si cet ambitieux *compendium* avait à se reprocher quelque infidélité par rapport au thème, Beethoven lui accorde en guise d'épilogue céleste un *Andante con moto* dont l'accomplissement donne à l'auditeur le sentiment que l'œuvre ne devrait jamais s'achever.

PETER GÜLKE
Traduction : Bertrand Vacher

6 NdT : Cf. Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel* (Gesamtausgabe), Éd. Sieghard Brandenburg, vol. 1, Munich, 1996, p. 126, n° 108.2.

The works recorded here date from the years immediately following 1800. The year 1802, when they were published, was a fateful one for Beethoven: in the autumn, the thirty-two-year-old composer wrote the 'Heiligenstadt Testament', now finally aware that his deafness was destined to get ineluctably worse. Almost at the same time, he told his friend Krumpolz that he was 'not satisfied' with his 'works so far', that he wanted to 'embark on a new path'. For him, 'progress in the artistic world' had long been an end in itself; he could therefore never be satisfied with what had been achieved 'so far'. It is unclear whether the statement refers to specific works, and if so, to which. However, there can be little doubt: never before have we encountered such a decided self-commentary on his part; never before have we encountered music that is so little presented 'as such', that comments on itself, that implicates players or listeners as knowing accomplices who must follow his train of thought. One observer has called op. 31 no. 3 a 'sonata about the sonata, music about music'; the same applies to its sister works.

In addition to the concrete possibility that he might not have much time left, Beethoven was well aware that he had looming behind him a whole mountain range of canonical works from the recent past (he had attended the premiere of Haydn's oratorio *Die Jahreszeiten* [The Seasons] just a year earlier). For so ambitious a musician, who had already established himself as a pianist and a composer of string quartets and symphonies, this was tantamount to a challenge to define himself through transgression, at once respecting and going against tradition. The fact that his contemporaries spoke of the 'musical Jean Paul', obviously referring to the way in which that writer had elevated wit, irony, humour to the status of aesthetic categories, suggests that they understood just how far Beethoven had surpassed the gains Haydn and Mozart had already made for music in terms of esprit and ambiguity.

The more impressive a tradition is, the more clearly it creates expectations. Beethoven plays with these in a way that has provoked many discussions about formal categories. The first theme of the Sonata op. 31 no. 1 seems more like a concluding phrase, but with the semiquaver ostinato anticipating the beat it unleashes a stubborn momentum from which the movement cannot escape. The *Largo* opening of the D minor Sonata sounds like a beginning before the beginning: the contrast between questioning recitative and furiously raging *Allegro* is so great that one does not know whether to hear it as the introduction or the first theme. The criteria for the latter are more easily fulfilled when the music settles on a consistent course at bar 21; but by that time it has already been developed, so that the music is no longer the theme, just as it was not yet the theme at the beginning (as Carl Dahlhaus analysed it). And the third sonata of the set begins with a dissonance, posing a question, as if it were already *in medias res*.

Each earlier element seems so suggestively present in what follows that Beethoven probably each sonata more directly in reaction to the conclusion of the preceding one than the unusual key sequence – D minor after G major, E flat major after D minor – would appear to imply. It was hardly by chance that he published the three sonatas as a single opus for the last time, and also after a taking a great deal of trouble over the initial print. The links between movements appear to tell a similar story: in the first sonata, the C major of the Adagio grazioso after the G major close of the Allegro vivace appears just as evident as the way the descending major third from that conclusion is carried over into the theme of the Adagio grazioso, while the supple melodic style of the Rondo seems in turn to hark back to the closing section of the Adagio. The Adagio of the Sonata op. 31 no. 2 emerges from the dark sonority into which the previous movement had sunk, and eventually concludes with a descent of a third, on which the *moto perpetuo* of the finale then confers traumatic qualities; moreover, that descent can also be interpreted as the inversion of the rising third from the opening of the Adagio. In the coda of the third movement of op. 31 no. 3, the lead-in to the finale is so cogently composed that one feels an *attacca* is missing. Is it a coincidence that of the ten movements of this opus, only two end *forte*? And even one of these, the first movement of the third sonata, is driven to this by necessity, because it has 'too often' lapsed into sceptical questioning.

By means of such details, which for musicians are not details at all, the consciousness associated with such 'deviant composing' sheds light on things, it propels 'humour' in Jean Paul's sense into structural matters; 'that is why . . . great humorists . . . were . . . very serious', the writer said. The appearance of the second theme in the first movement of the first sonata in the mediant, B major, is just as unseemly as the fact that in the second sonata there is only the barest shadow of such a theme, whereas its equivalent in the third sounds almost excessively rulebound, because otherwise the movement would not find its way out of its questioning mode. Humour that has become a structural element is also to be found in the interplay between decidedly 'constructed' passages and others that exists primarily to nourish a pianistic delight in performance.

In the D minor Sonata, the concept of 'music about music' has also facilitated those explorations which prove music to be a philosophical medium whose great adepts have required no other philosophy. The listener has to assemble the theme of the Adagio from static chords and the dotted ascent of a third, before the two elements combine in the second transition. But they still remain a composite, aspiring to fulfilment in a more coherent structure. Beethoven grants this in a second theme over which Adorno never tired of enthusing: ' . . . neither a beautiful melody . . . nor distinguished by exceptional expressivity. Nevertheless, the introduction of this theme belongs to something overwhelming in Beethoven's music, which one should call the spirit of his music: hope, with a character of authenticity that – as something that appears aesthetically – it bears even beyond aesthetic illusions.'

In this domain of philosophy-become-music, the process of recapitulation betrays a special vulnerability. The analogies of sonata form with the process of thesis-antithesis-synthesis lay it open to the suspicion that the result is predetermined, and thus not exposed to risks that would warrant the emphatic repossession of the theme. The fact that the first movement of the D minor Sonata, after a development driving through a succession of keys, returns to the character of the work's very opening, provides confirmation that this was something else again than a 'beginning before the beginning' (one can only ever begin once): it was in fact, in a very broad sense, the first theme. However, those who expect the usual reprise-like confirmation will consider themselves cheated here, for now the question from the beginning turns out to be even more of one: because they are shaped by the non-existent words for which they seem to cry out, instrumental recitatives such as those Beethoven now adds in the *Largo* sections here are deficient entities, pointedly standing for the 'riddle' of all music, for the fact that it eludes unambiguous definitions of message, meaning, content. And here this occurs exactly at the place where, according to the logic of sonata form, one expects clarification and consolidation, and least of all a recitative that compounds the riddle further!



' . . . Worked out in what is truly a quite new manner, each in a separate, different way': this phrase and other similar ones occur several times in Beethoven's correspondence in connection with the Variations opp. 34 and 35 – partly because Beethoven wanted to ensure his 'new manner' earned him good money. Sets of variations such as op. 34, in which virtually every variation is in a different tempo, in a different key, were totally unprecedented. In the confined space of the 8+6+8 bars of the theme, Beethoven assembles a representative totality of characters, tempos and keys that are poles apart from each other. The fact that he initially sticks to the 8-6-8 structure while making extensive use of these other variables gives even more weight to deviations from it – the transition to the C minor *Marcia*, the *Coda* (expressly designated as such) of the sixth variation, and the *Adagio molto*, which marks the appearance of that metaphysics of last retrospects which he would later present many times over and in incomparable fashion.

At the same time, he reinforces the element of momentum, of forward progression, giving it priority over the constant orbit around the theme inherent in the variation form. The tonal progression is reminiscent of sonata developments, while the emphatically prepared lead-in to the sixth variation reminds us of a sonata-form recapitulation. It is only the concluding *Molto Adagio* that truly makes it clear that a distance has been travelled, that the theme has undergone a range of experiences. But Beethoven has already requisitioned that theme on its first statement to serve his logic of forward progression: by marking it *Adagio*, he prescribes an artificially slowed tempo for the innocent, simple-sounding construct, not allowing it to be quite itself even here. What a subtle touch that it is only 'too late', not until the last bars – where it is marked *Adagio molto*, but now written in halved note-values – that it reaches its 'proper' tempo!

Almost everything that Beethoven undertakes in one of these two sets of variations, he omits in the other. Only the retention of the periodic structure (in op. 35, two periods of eight bars, both repeated) until shortly before the end forms an exception to this, setting aside the obvious fact that it is generally part of the remit of variations to extrapolate nuances of expression and meanings initially unguessed at in their themes. The artless-seeming contredanse at first hardly reveals the semantic charge with which Beethoven had invested it shortly before in his ballet music to *Die Geschöpfe des Prometheus* (The creatures of Prometheus) op. 43; the Variations op. 35 and the finale of the *Eroica* Symphony (for which it also forms the theme) seek to be understood, in part, as attempts to reaffirm this connection with the mythical hero.

The procedure in op. 35 is similar to that which Beethoven uses in comparable cases. A *fortissimo* chord of E flat major is followed by an outward journey of 128 bars, which in itself ensures the subsequent royal entrance of the theme – all the more so as the number of voices increases, starting from a point that cannot be imagined any more basic: a simple unison sequence, I-V-V-I, by which one may well feel duped after the preceding *fortissimo*. If op. 35 is a ‘building’, then this is its excavation pit. Here, however, Beethoven already lays the foundations for what is to follow: in the first eight bars, he systematically places minims, crotchets and quavers in succession, thus anticipating the acceleration of the movement in the early variations, which affects only the note-values, but not the tempo markings. No less important (what radical humour transformed into music!) is the rest of a bar at the beginning of the second eight-bar period, made glaringly obvious by the ‘disruptive’ B flat that follows. The last four bars then behave as if they had been preceded by a melody in the dominant.

The fifteen variations that follow the contredanse, which is expressly designated as the theme (*Tema* in the score), are extremely dissimilar in character and style, demanding more space than they are allotted, so that they seem almost like a collection of aphorisms within the framework of an unchanging key and periodic structure. In this kaleidoscope, rotated with virtuoso skill, it is sometimes the bass that dominates, sometimes the contredanse; sometimes the variations are easy to follow, sometimes less so; sometimes Beethoven breaks up the melodic line of the theme, sometimes he composes close to it, but with such originality that one hardly notices the proximity. Nor does he stint on coyly humorous effects – when he writes music right through that rest in the fifth bar as if nothing were amiss, or elsewhere when the B flat we expect to fall in its appointed place is distorted into a C flat, or when he launches into a *Canone all’ottava* and thunderously demonstrates at that same point in the second period that he has had enough of eccentric counterpoint.

In the end things get serious. In the fifteenth variation, now marked *Largo*, the virtuoso figuration does not stand in the way of profound, even prayerful meditation; and as in op. 34 the theme finally reaches its tempo in a *Coda* in diminished note-values, before a *Finale Alla Fuga* comes up with all sorts of contrapuntal manipulations, colliding at the end with a series of fermata chords. As if this ambitious summing-up has grown unfaithful to the theme, Beethoven grants it, as a Goethean ‘Epilogue in Heaven’, an *Andante con moto*, a farewell in which it seems to be written into the score that it should never come to an end.

PETER GÜLKE
Translation: Charles Johnston

Die hier eingespielten Werke gehören in die Jahre unmittelbar nach 1800. 1802, als sie gedruckt wurden, war für Beethoven ein Schicksalsjahr: Im Herbst schrieb der 32-jährige das „Heiligenstädter Testament“, wußte nun endgültig, dass die Ertaubung fortschreiten werde. Fast gleichzeitig erfährt Freund Krumpholtz, mit den „bisherigen Arbeiten“ sei Beethoven „nicht zufrieden“, er wolle „einen neuen Weg betreten“. Zwar war für ihn längst „Voranschreiten in der Kunstwelt Zweck“; mithin durfte er mit Bisherigem nie zufrieden sein. Unklar ist, ob die Aussage sich auf bestimmte Werke, und wenn, auf welche sie sich bezieht. Indes gibt es wenig Zweifel: Nie zuvor war bei ihm ein so dezidiert Selbstkommentar begegnet, nie zuvor Musik, die so wenig „als solche“ hingestellt erscheint, die sich selbst kommentiert, Spieler bzw. Hörer als mitdenkende Komplizen einbezieht. „Sonate über die Sonate, Musik über Musik“ hat ein Betrachter op. 31/III genannt; das gilt genauso für die Schwesterwerke.

Neben der konkreten Möglichkeit, nicht viel Zeit zu haben, hinter sich als jüngste Vergangenheit ein Hochgebirge kanonischer Werke wissend (im Jahr zuvor hatte Beethoven die Uraufführung von Haydns *Jahreszeiten* erlebt) – das war für einen Hochambitionierten, der als Klavierspieler, mit Streichquartetten und Sinfonien bereits ausgewiesen war, mit der Herausforderung identisch, sich in Überschreitungen mit und zugleich gegen die Tradition zu definieren. Die Rede vom „musikalischen Jean Paul“, offenbar den meinend, der Witz, Ironie, Humor zu ästhetischen Kategorien erhob, läßt vermuten, dass die Zeitgenossen verstanden, inwiefern Beethoven hinausging über das, was Haydn und Mozart der Musik an Esprit und Doppelbödigkeit abgewonnen hatten.

Je imponierender eine Tradition, desto klarer gibt sie Erwartungen vor. Mit denen spielt Beethoven auf eine Weise, die viele Diskussionen um formale Zuordnungen ausgelöst hat. Das erste Thema der ersten Sonate scheint eher eine Schlusswendung zu sein, löst indes mit dem die Zählzeiten ostinat vorwegnehmenden Sechzehntel ein Moment hartnäckigen Festnagelns aus, von dem der Satz nicht loskommt. Die *Largo*-Eröffnung der *d*-Moll-Sonate klingt wie Anfang vor dem Anfang, der Kontrast zwischen fragendem Rezitativ und furios stürmendem *Allegro* ist so groß, dass man nicht weiß, ob man es als Einleitung hören soll oder als erstes Thema. Dessen Kriterien findet man eher erfüllt, wo die Musik – im 21. Takt – einen konsistenten Verlauf findet; dort aber wird bereits verarbeitet, ist die Musik also das Thema schon nicht mehr, wie sie es am Anfang noch nicht war (Carl Dahlhaus). Und die dritte Sonate beginnt mit einer Dissonanz, als Frage, als Befinde sie sich bereits mittendrin.

Vorausgegangenes scheint hier so suggestiv vorausgesetzt, dass Beethoven die zweite und dritte Sonate wohl direkter als Reaktion auf die Beendigungen zuvor angelegt hat, als die Tonarten – *d*-Moll nach *G*-Dur, *Es*-Dur nach *d*-Moll – vorgeben. Kaum zufällig erscheinen drei Sonaten hier letztmalig als ein Opus, zudem nach etlichem Ärger um die erste Drucklegung. Ähnlich geht er mit Satzanschlüssen um: In der ersten Sonate erscheint das *C*-Dur des *Adagio grazioso* nach dem *G*-Dur-Schluß des *Allegro vivace* ebenso sinnfällig wie die Herübernahme der absteigenden Dur-Terz von jenem Schluß ins Thema des *Adagio grazioso*, und vor dem *Rondo* wirkt dessen geschmeidige Melodik in die Schlußpartie des *Adagios* zurück; das *Adagio* der zweiten Sonate kommt aus der dunklen Sonorität her, in die der Satz zuvor versunken war, und der Schluß winkt mit dem Terzabgang, dem das Perpetuum mobile des letzten Satzes zu traumatischen Qualitäten verhilft, auch läßt der Abgang sich als Umkehrung des Terzaufgangs vom *Adagio*-Beginn verstehen. In der *Coda* des dritten Satzes der dritten Sonate ist die Mündung ins Finale so schlüssig komponiert, dass man ein *attacca* vermißt. Ist es Zufall, dass von zehn Sätzen dieses Opus nur zwei im Forte enden, davon einer, der erste der dritten Sonate, eher notgedrungen, weil er „zu oft“ in zweifelndes Fragen zurückgefallen war?

Anhand solcher Details, die für Musiker keine sind, erhellt die Bewußtheit, die mit derlei „abweichendem Komponieren“ verbunden ist, sie treibt Humor in Jean Pauls Sinn in strukturelle Sachverhalte hinein; „darum waren (...) große Humoristen (...) sehr ernst“. Dass das zweite Thema im ersten Satz der ersten Sonate im mediantischen *H*-Dur daherkommt, „gehört“ sich ebenso wenig wie, dass es in der zweiten nur den Schatten eines solchen gibt, hingegen in der dritten ein solches über-vorschriftsmäßig erklingt, weil der Satz sonst aus dem Fragen nicht herauskäme. Strukturgewordener Humor steckt auch im Widerspiel dezidiert „gebauter“ Passagen zu solchen, die vorab klavieristische Spielfreude zu füttern scheinen.

Das Konzept „Musik über Musik“ ermöglichte in der *d*-Moll-Sonate auch jene Expeditionen, welche die Musik als philosophisches Medium erweisen, dessen große Adepten keiner anderen Philosophie bedurften. Das Thema des *Adagios* muß man aus ruhenden Akkorden und dem punktierten Terzanstieg zusammenhören, bevor diese im zweiten Durchgang zueinander kommen. Zusammengesetzt indes bleiben sie, rufen nach Erfüllung in einem kohärenteren Gebilde. Die gewährt Beethoven in einem zweiten Thema, von dem zu schwärmen Adorno nicht müde wurde: „(...) weder bloß eine schöne Melodie (...), noch durch seine absolute Expressivität für sich ausgezeichnet. Trotzdem gehört der Einsatz jenes Themas zu dem Überwältigenden, darin, was der Geist von Beethovens Musik heißen darf, sich darstellt: Hoffnung, mit einem Charakter von Authentizität, der sie, ein ästhetisch Erscheinendes, zugleich jenseits des ästhetischen Scheins trifft“. Besondere Empfindlichkeit inbezug auf musikgewordene Philosophie verraten die Reprisen; Analogien der Sonatenform zum These-Antithese-Synthese-Procédere setzen sie dem Verdacht aus, als Ergebnis werde vorgewiesen, was schon vorentschieden, nicht also Risiken ausgesetzt gewesen war, die die emphatische Wiedergewinnung des Themas rechtfertigen. Dass der erste Satz der *d*-Moll-Sonate nach einer durch die Tonarten treibenden Durchführung bei der Prägung des Beginns ankommt, bestätigt, dass er noch etwas anderes war als „Anfang vor dem Anfang“ (anfangen kann man jeweils nur einmal), in sehr umfassendem Sinn tatsächlich erstes Thema. Wer allerdings nach reprisenüblicher Bestätigung fragt, sieht sich betrogen, denn nun entpuppt sich die Frage vom Beginn noch weitergehend als solche: Weil durch nicht vorhandene Worte geprägt, nach ihnen rufend, sind Instrumentalrezitative defizitären Wesens, stehen in zugespitzter Weise für das „Rätsel“ Musik, dafür, dass sie sich eindeutigen Definitionen von Aussage, Sinn, Inhalt entzieht. Das geschieht genau dort, wo man, der Sonatenlogik entsprechend, Klärung und Befestigung, am wenigsten ein das Rätsel abermals vergrößerndes Rezitativ erwartet!



„(...) Auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet, jedes auf eine andre, verschiedene Art“ – so und ähnlich heißt es mehrmals im Zusammenhang mit den Variationen op. 34 und 35 – auch, weil Beethoven die neue Manier gut bezahlt haben wollte. Variationen wie op. 34, in denen fast jede in einem anderen Tempo, einer anderen Tonart steht, hatte es bisher nicht gegeben. Im engem Raum der 8 plus 6 plus 8 Takte des Themas versammelt Beethoven eine repräsentative Totalität auseinander liegender Charaktere, Tempi und Tonarten. Dass er gegen solche extrem genutzten Variablen am 8-6-8-Gefüge zunächst festhält, gibt Abweichungen umso mehr Gewicht – der Überleitung nach der *c*-Moll-*Marcia*, der ausdrücklich als solche bezeichneten *Coda* der 6. Variation und dem *Adagio molto*, worin jene Metaphysik letzter Rückblicke aufscheint, die er später noch mehrmals unvergleichlich komponieren wird.

Zugleich stärkt er gegen die der Variationsform eigene Umkreisung des Themas das Moment des Vorangangs. Der Tonarten-Parcours erinnert an Durchführungen, die nachdrücklich vorbereitete Mündung in die sechste Variation an Reprisen von Sonaten. Erst recht verdeutlicht das schließende *Adagio molto*, dass eine Wegstrecke durchlaufen wurde, das Thema etwas erlebt hat. Für die Logik des Vorangangs hatte Beethoven es allerdings schon bei der ersten Präsentation beschlagnahmt: Dem unschuldig-simpel klingenden Gebilde verordnet er mit *Adagio* ein künstlich gebremstes Tempo, gestattet ihm nicht einmal hier, ganz es selbst zu sein. Wie hintersinnig, dass es „zu spät“, erst in den letzten Takten, wegen *Adagio molto* in halbierten Werten geschrieben, zu dem ihm angemessenen Tempo kommt!

Fast alles, was Beethoven in dem einen Zyklus unternimmt, unterläßt er im anderen – und umgekehrt. Nur die bis kurz vor Ende bewahrte Periodik (op. 35: zweimal acht jeweils wiederholte Takte) macht eine Ausnahme, abgesehen davon, dass es generell zum Auftrag von Variationen gehört, in den Themen Ausdrucksnuancen, Bedeutungen zu erschließen, die sich anfangs nicht errahnen lassen. Das unschuldig daher kommende Contretanz-Thema läßt die semantische Befragung aus dem „Prometheus“-Umkreis zunächst kaum erkennen, die Beethoven ihm kurz zuvor in der Ballettmusik op. 43 aufgeladen hatte; op. 35 und das *Eroica*-Finale wollen auch als Versuche verstanden sein, die Verknüpfung nochmals zu bestätigen.

Dabei verfährt er ähnlich wie in vergleichbaren Fällen. Einem „ff“ hingestellten *Es*-Dur-Akkord schließt sich ein 128 Takte umfassender Hinweg an, der schon von sich aus den nachfolgenden Königsauftritt sichert – umso mehr, als die Zahl der Stimmen zunimmt, ausgehend von einem Punkt, der weiter unten liegend nicht vorstellbar ist: einstimmig ein simples I-V-V-I, durch das man sich nach dem „ff“ zuvor genasführt fühlen darf. Sofern op. 35 ein „Gebäude“ ist, ist dies die Baugrube. Schon hier indes legt Beethoven Grund fürs Folgende: In den ersten acht Takten reiht er systematisch Halbe, Viertel und Achtel, nimmt so die Beschleunigung der Bewegung in den ersten Variationen vorweg, die nur Notenwerte, nicht jedoch vorgeschriebene Tempi betrifft. Nicht weniger wichtig – welch drastischer musikgewordener Humor! – die Leerstelle zu Beginn des zweiten Achttakters, überdeutlich markiert durch's „störende“ *B*. Die letzten vier Takte schließen an, als sei eine dominantisch grundierte Melodie vorangegangen.

Die 15 dem ausdrücklich als *Thema* bezeichneten Contretanz folgenden Variationen liegen in Charakter und Satzart extrem weit auseinander, verlangen insofern mehr Raum, als sie bekommen, so dass sie im Rahmen von gleichbleibender Tonart und Periodisierung fast wie eine Aphorismensammlung anmuten. In dem virtuos gedrehten Kaleidoskop dominiert zuweilen der Baß, zuweilen der Contretanz, manchmal lassen sie sich leichter mitdenken, manchmal weniger; manchmal zerplückt Beethoven die Linie, manchmal komponiert er nahe bei ihr so originell, dass man die Nähe kaum bemerkt. Auch spart er nicht mit kokett-humorigen Effekten – wenn er über jene Leerstelle hinwegmusiziert, als sei nichts gewesen, anderswo jenes „fällige“ *B* zum *Ces* verfremdet oder, wenn er einen *Canone al'ottava* anspinnt und an jener Stelle donnernd demonstriert, nun habe er von verschrobenem Kontrapunkt genug.

Am Schluß wird es ernst. In der 15. Variation, nun *Largo* überschrieben, steht die virtuose Figuration gebethafter Vertiefung nicht im Wege, wie in op. 34 kommt das Thema in einer *Coda* in verkleinerten Werten endlich zu seinem Tempo, ehe ein *Finale, Alla Fuga* mit vielerlei kontrapunktischen Manipulationen aufwartet, am Ende in mehreren Fermaten-Akkorden aufläuft. Als sei dies ambitionierte Resümee dem Thema untreu geworden, beschert Beethoven ihm als „Epilog im Himmel“ ein *Andante con moto*, einen Abschied, worin mitkomponiert erscheint, dass er nicht enden dürfte.

PETER GÜLKE

“Beethoven vivant !” Derrière l'apparente banalité de l'expression, une démarche réunit l'ensemble des artistes harmonia mundi impliqués dans cette collection 2020-2027, entre le 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven et le 200^e anniversaire de sa mort. Au-delà des clichés, tel celui du misanthrope conduit à concevoir les constructions sonores les plus élaborées de son temps sans pouvoir en entendre le moindre résultat, se cache un homme, un vrai, fait de chair et d'os, en prise quotidienne avec la matière musicale entre autres misères de la condition humaine. Appréhender un “Beethoven vivant” revient à essayer de se glisser, autant que possible, dans la peau de ces Viennois qui l'ont entendu pour la première fois au tournant du XIX^e siècle : les plus privilégiés d'entre eux jouissaient parfois de la possibilité d'entendre la “divine musique” d'un Haydn et d'un Mozart, hérauts de ce que nous appelons aujourd'hui le *style classique*. Foin des conventions ! Beethoven sera le plus novateur de ces *Classiques*, et de fait, le fossoyeur d'une époque issue de l'Ancien Régime, à l'heure où déjà, pointe le Romantisme échevelé d'un Berlioz ou celui, plus délicat, d'un Schubert. Eux-mêmes participeront, parfois à leur corps défendant, à l'érection de la “Statue du Commandeur” Beethoven ; on connaît la suite, symbolisée notamment par le portrait de Joseph Karl Stieler, devenu lui-même icône avant d'être détourné par Andy Warhol, etc.

Il n'est pas très difficile de deviner, derrière tout cela, un créateur d'une tout autre consistance, en prise avec la matière musicale comme Rodin le sera plus tard avec la glaise. Mais si l'on veut aller plus loin, commence alors un long travail d'exploration : il faut consulter les manuscrits, couverts de ratures, comparer les éditions originales, bousculer les traditions d'interprétation si nécessaire. Ce travail d'*interprète* au sens propre se situe au cœur du projet harmonia mundi. Par exemple, les symphonies seront jouées non seulement sur instruments d'époque (et parfois sans “chef” au sens moderne du terme), mais aussi en compagnie d'autres œuvres marquantes de leur temps. Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin ont su mettre en perspective *Le Portrait musical de la nature* d'un certain Knecht (ca 1784) avec la *Symphonie Pastorale*, de vingt-trois ans sa cadette, et ceux des *Siècles*, la *Symphonie à 17 parties* de Gossec (1809) avec la presque contemporaine *Cinquième* (1808). Pablo Heras-Casado raconte l'histoire de la *Neuvième* en remontant à sa source, l'énigmatique *Fantaisie chorale*. Et quoi de plus excitant pour Kristian Bezuidenhout que de relever sur un piano d'époque le défi des Concertos face aux virtuoses du Freiburger Barockorchester ? Andreas Staier explore ce moment crucial où Beethoven, au bord du désespoir, s'engage dans “un nouveau chemin”. Avec la *Missa Solemnis*, René Jacobs questionne le rapport entre l'artiste et son Créateur ; dans *Leonore*, il décèle un idéal d'opéra que ne sera jamais *Fidelio*. La démarche sera aussi prolongée sur instruments modernes : Nikolai Lugansky et Paul Lewis portent un regard nouveau sur les dernières sonates et les *Bagatelles*, tandis que l'Ensemble Resonanz interroge d'autres versions des concertos pour piano (n° 4) et pour violon.

Cette liste, en rien exhaustive, montre à quel point les artistes harmonia mundi se sont efforcés de percevoir une part supplémentaire de vérité de ce personnage solidement ancré dans son époque ; au-delà du révolutionnaire prométhéen, apparaît en filigrane un idéaliste saisi notamment dans son corps-à-corps quotidien avec des instruments indociles... Et ce Beethoven-là s'avère prodigieusement VIVANT !

© harmonia mundi 2020

“Beethoven alive!” Behind the seeming banality of the expression lies an approach shared by all the harmonia mundi artists involved in this 2020-2027 collection, which will run from the 250th anniversary of Beethoven's birth to the 200th anniversary of his death. Behind the story of the misanthrope who came to conceive the most elaborate musical structures of his time without being able to hear a single note of how they sounded, there hides a man, a real man of flesh and blood, who grappled with the matter of music every day of his life, along with other miseries of the human condition. To grasp what “Beethoven alive” can be is to try, as far as possible, to get inside the skin of those Viennese who first heard him at the turn of the nineteenth century: the most privileged among them sometimes enjoyed the opportunity to hear the “divine music” of Haydn and Mozart, the heralds of what we now call *the Classical style*. A fig for convention! Beethoven was to be the most innovative of these “Classical composers”, and, indeed, was to lay to rest the trappings of an era still beholden to the Ancien Régime, at a time when the extravagant Romanticism of a Berlioz or the more delicate version of it favoured by Schubert was already in the bud. Both these men played a role, sometimes despite themselves, in the erection of the “Commandatore's statue” of Beethoven; we know what happened after that, symbolised in particular by the portrait of Joseph Karl Stieler, which became an icon in its turn before being hijacked by Andy Warhol.

It is not very difficult to perceive, behind everything, a creator of a quite different substance, moulding musical material as Rodin would later mould his clay. But if we want to go further than that, a long process of exploration begins: we must consult the manuscripts with their multiple erasures, compare the contemporary editions, shake up the performing traditions if necessary. This process of *interpretation*, in the literal sense, lies at the heart of harmonia mundi's project. For example, the symphonies will be performed not only on period instruments (and sometimes without a “conductor” in the modern sense of the word), but also in the company of other outstanding works of their time. The musicians of the Akademie für Alte Musik Berlin have chosen to set the *Pastoral* Symphony in perspective with *Le Portrait musical de la nature* of the little-known Knecht, written twenty-three years before it (c. 1784), while the members of Les Siècles pair Gossec's *Symphonie à 17 parties* (1809) with its almost exact contemporary, Beethoven's Fifth (1808). Pablo Heras-Casado tells the story of the Ninth by going back to its source, the enigmatic Choral Fantasy. And what could be more exciting for Kristian Bezuidenhout than to take up the challenge of the concertos on a period fortepiano alongside the virtuosos of the Freiburger Barockorchester? Andreas Staier explores that crucial moment when Beethoven, on the brink of despair, embarked on “a new path”. With the *Missa Solemnis*, René Jacobs explores the relationship between the artist and his Creator; he identifies, in *Leonore*, an operatic ideal that *Fidelio* was never to achieve.

The approach will also be extended to modern instruments: Nikolai Lugansky and Paul Lewis take a new look at the late sonatas and the bagatelles, while the Ensemble Resonanz investigates variant versions of the Fourth Piano Concerto and the Violin Concerto.

This list, shows just how hard the artists of harmonia mundi have striven to tease out new truths about this personality firmly rooted in his time; beyond the Promethean revolutionary, we glimpse an idealist, seen especially in his daily struggles with intractable instruments . . . Even though the image must always remain a little blurred, a little unreal, this Beethoven is prodigiously ALIVE!

Translation: Charles Johnston

„Beethoven lebt!“ : Diese scheinbar abgedroschene Aussage steht für ein Vorhaben, in das die Gemeinschaft der Künstler von harmonia mundi eingebunden wird: die Reihe 2020-2027, die sich auf die Zeitspanne vom 250. Geburtstag Beethovens bis zu seinem 200. Todestag bezieht. Hinter der Geschichte des Misanthropen verbirgt sich ein wirklicher Mensch aus Fleisch und Blut, einer, den die Unbilden der menschlichen Existenz treffen und der einen täglichen Kampf mit der musikalischen Materie führt und die raffiniertesten Klangkonstruktionen seiner Zeit schafft, ohne dass er auch nur ein minimales Resultat davon zu hören bekommt. Will man sich Beethoven „verlebendigen“, gilt es zu versuchen, sich so gut wie möglich in jenes Wiener Publikum zu versetzen, das ihn an der Wende zum 19. Jahrhundert hörte. Wer privilegiert war, bekam ab und an die Möglichkeit, die „göttliche Musik“ eines Haydn oder Mozart zu genießen, die Vorreiter des Stils waren, den wir heute „klassisch“ nennen. Schluss mit den Konventionen! Beethoven war der innovativste Vertreter dieser „Klassiker“ und fraglos auch der Totengräber einer aus dem Ancien Régime hervorgegangenen Epoche, und zwar zu dem Zeitpunkt, an dem sich bereits die wilde Romantik eines Berlioz oder die zartere eines Schubert bemerkbar machte. Diese selbst waren es, die sich, wenn auch oft widerwillig, an der Errichtung der genannten „Statue des Komturs“ beteiligten. Man kennt die Fortsetzung, für die insbesondere Joseph Karl Stielers Porträt als ein Symbol steht, das dann selbst zur Ikone wurde, bevor sich Andy Warhol seiner bediente, usw.

Sieht man die populären Abbildungen, die seit 200 Jahren unablässig im Umlauf sind – heute auf den Streaming-Plattformen –, fällt es nicht schwer, dahinter einen musikalischen Schöpfer ganz anderer Art zu sehen, der nämlich mit seiner Materie kämpfte wie später Rodin mit dem Modellierten. Will man noch weiter gehen, muss man sich einer aufwändigen Arbeit hingeben: Manuskripte durchsehen, in denen es von Streichungen wimmelt, alte Editionen abgleichen und gängige Interpretationen wenn nötig von Grund auf ändern. Diese Arbeit der *Interpretation* im wörtlichen Sinn stellt das Herzstück dieses Projekts von harmonia mundi dar. So werden z.B. die Symphonien nicht nur auf historischen Instrumenten gespielt (und manchmal ohne den Dirigenten der modernen Art), sondern auch zusammen mit anderen bedeutenden Werken jener Epoche. Die Akademie für Alte Musik Berlin hat *Le Portrait musical de la nature* (ca 1784) eines gewissen Knecht mit der 23 Jahre später entstandenen *Pastorale* in den Blick genommen und das Orchester Les Siècles die *Symphonie à 17 parties* (1809) von Gossec mit der fast zeitgleich entstandenen *Fünften Symphonie* (1808). Pablo Heras-Casado erzählt die Geschichte der *Neunten*, indem er zu deren Quelle zurückgeht, der rätselhaften *Chorfantasie*. Und was könnte es für Kristian Bezuidenhout Spannenderes geben als zusammen mit dem virtuosen Freiburger Barockorchester und auf einem historischen Piano d'époque die Herausforderung der Klavierkonzerte anzunehmen? Andreas Staier beschäftigt sich mit jenem entscheidenden Moment, in dem sich Beethoven in äußerster Verzweiflung für einen „neuen Weg“ entscheidet. Mit der *Missa Solemnis* geht René Jacobs der Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Schöpfer nach; und er deckt in *Leonore* das Ideal einer Oper auf, dem *Fidelio* nie entsprechen wird.

Bei dem Vorhaben kommen aber auch moderne Instrumente zum Einsatz: Nikolai Lugansky und Paul Lewis betrachten die letzten Sonaten und die *Bagatellen* für Klavier aus einem neuen Blickwinkel, während das Ensemble Resonanz neuen Versionen der Klavierkonzerte (Nr. 4) und des Violinkonzerts nachspürt.

Diese spannende und bei weitem nicht vollständige Aufzählung zeigt, wie sehr sich die Künstler von harmonia mundi bemüht haben, einen weiteren Teil der Wahrheit über diese in ihrer Zeit fest verankerte Persönlichkeit aufzudecken; jenseits des Revolutionärs von der Art eines Prometheus, jenseits des Universalhelden ist deutlich sichtbar ein Idealist, der täglich einen „Nahkampf“ mit widerspenstigem Material führt... Mag dieses Bild auch für immer etwas verschwommen, ein wenig unwirklich bleiben, jener Beethoven ist jedenfalls quicklebendig!

Übersetzung : Irène Weber-Froboese

2020 2027

Beethoven

harmonia mundi edition

Leonore (1805 version)
Zürcher Sing-Akademie
& Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

Missa Solemnis
RIAS-Kammerchor & Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos
Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'
Vol. 2: nos. 1 & 3
Vol. 3: no. 4 & Overtures
Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Piano Concertos
nos. 4 (new edition) & '6'
(transcr. of Violin Concerto)
Gianluca Cascioli, modern piano
Ensemble Resonanz, Riccardo Minasi

Triple Concerto
Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)
Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Symphonies nos. 1 & 2
With **C. P. E. BACH, Symphonies**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 3 'Eroica'
With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphonies nos. 4 & 8
With **WRANITZKY, Grande sinfonie caractéristique pour la paix avec la République française op. 31**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 5
With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 6 'Pastoral'
With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 7
Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)
Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'
'Choral Fantasy' op. 80 for piano*, choir & orch.
Bagatelles opp. 33, 119 & 126
Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
*Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester & Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conducting

Piano Sonatas
Opp. 101, 109 & 111
Nikolai Lugansky, piano

Bagatelles Opp. 33, 119 & 126
Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets
Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)
Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)
Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)
Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5
Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Two Cello Sonatas op. 102
Roel Dierckx, cello
Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS 2019-2020 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos
Diabelli Variations
Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohlávek, conducting

Chamber Duos & Trios
Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies
transcribed for piano by FRANZ LISZT
Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier, Alain Planès,
Paul Badura-Skoda, Jean-Louis Haguenaier,
Georges Pludermacher



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourguès, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : Juin 2017 et mai 2018, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Sebastian Nattkemper & Julian Schwenkner

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Andreas Staier : © Josep Molina

Illustrations : Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, c. XIX^e siècle, Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902327.28