
BIS
BEETHOVEN
THE LATE PIANO SONATAS
101 • 106 'HAMMERKLAVIER'
109 • 110 • 111
PAUL WEE

Disc 1 Playing time: 64’06

van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

Sonata No. 28 in A major, Op. 101 (1816) 13’28

1 I. *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (Allegretto, ma non troppo)* 4’05

2 II. *Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla Marcia)* 6’00

3 III. *Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto)* 2’48

4 IV. *Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit (Allegro)* 7'44

Sonata No. 29 in B flat major, Op. 106 (1818) 42’33

‘Große Sonate für das Hammerklavier’

5 I. *Allegro* 9’59

6 II. Scherzo. Assai vivace 2’37

7 III. *Adagio sostenuto (Appassionato e con molto sentimento)* 17’55

8 IV. Largo – Allegro risoluto – Fuga a tre voci, con alcune licenze 11’41

Disc 2 Playing time: 64’18

	Sonata No. 30 in E major, Op. 109 (1820)	18’15
1	I. *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo*	3’37
2	II. *Prestissimo*	2’02
3	III. *Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo))*	12’33
	Sonata No. 31 in A flat major, Op. 110 (1821)	19’06
4	I. *Moderato cantabile molto espressivo*	6’43
5	II. *Allegro molto*	1’56
6	III. *Adagio ma non troppo* – Fuga*: Allegro ma non troppo*	10’23
	Sonata No. 32 in C minor, Op. 111 (1821–22)	25’56
7	I. *Maestoso – Allegro con brio ed appassionato*	8’08
8	II. *Arietta (Adagio molto semplice e cantabile)*	17’43

Paul Wee *piano* TT: 128’24

Instrumentarium
Grand Piano: Steinway D, No. 603355

The last five piano sonatas

The idea that Beethoven's creative output falls into three distinct phases began to take root before his death and was adopted thereafter by influential early biographers such as Anton Schindler. As simplified clichés go, it has worn pretty well. It also affords music-lovers the opportunity to argue about when exactly each chapter begins or ends, though there is not much dispute that all the five sonatas recorded here fall within the final period, which dates from about 1816 until the last compositions of 1826.

The works of this decade followed a period of relative fallowness which it is tempting to see as the composer's preparation for a new mode of utterance. When we look back to the vein of lyricism and melodic invention in the Op. 96 violin sonata, the 'Archduke' Trio (Op. 97), or Beethoven's most prolonged and explicit engagement with romantic love, the song-cycle *An die ferne Geliebte*, Op. 98 (actually from 1816, and so an exception to the tripartite division under consideration), numerous features may by contrast be treated as characteristic of the third period: the prevalence of unorthodox or experimental forms, an increased emphasis on counterpoint and fugue (born of the composer's admiration for Handel as much as Bach), a preoccupation with and transformation of variation technique, the use of trills as a melodic or structural element, a greater tendency towards both extreme concision and great length, violent juxtaposition, a coarser or more disturbing cast to the humour. More subjectively, there is ever-greater allusiveness and inwardness, an increase in the power to express the sublime or unearthly. The music often feels more lonely, almost always more profound.

The sonatas on this recording fall into two groups. Op. 101 and Op. 106, the two sonatas entitled *für das Hammerklavier* (albeit that the tag has only stuck to Op. 106), are related in that the earlier piece is to a degree a rehearsal for the later. The last three sonatas, Opp. 109–111, were worked on at the same time and form a triptych, like the last three Schubert piano sonatas, or Mozart's

final three symphonies. The younger Beethoven published groups of three substantial works (typically, as now, with one in the minor mode, two in the major) under the same opus number. He retained the practice up to the 'Rasumovsky' string quartets, Op. 59, though these are all massive works in their own right. But despite their interconnectedness, Beethoven wanted each of his three final utterances in the genre of the sonata, as he knew that they were, to stand alone.

Op. 101 in A major, composed 1816

Many of the features just noted are apparent in Op. 101, the least well-known of the last five sonatas but in every sense the equal of the others. The enthusiastic if quaint terms of the review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* (1st October 1817) capture the contrasts in the work, referring to Beethoven's 'inexhaustible versatility' and how 'admiration and renewed esteem take hold of us when we wander with the great soul-painter on strange, never trodden paths, as though on Ariadne's thread through labyrinthine twists, where now a cool brook whispers to us, now a rough rock stares; here an unknown, sweetly fragrant flower draws us, there a thorny path is ready to frighten us away'.

This work adopts a radically experimental formal scheme which is very similar to the cello sonata Op. 102 No. 1 composed around the same time. The sonata appears to have no beginning; in large part this is because it starts on the dominant (E major) and throughout the first movement approaches the home key rarely and obliquely. The impression of the listener joining a conversation which has already started is accentuated when the opening of the work recurs, albeit in abbreviated and fragmented form, between the slow movement and the finale.

This apparently unpretentious first movement is tender and lyrical, perhaps reflecting the personality of the dedicatee, Beethoven's pupil Dorothea Ertmann. It follows a broadly identifiable paradigm, but the familiar points of structural articu-

lation (exposition, secondary theme, development, recapitulation) are disguised by continuous flow and metrical displacement. The form remains, but as process rather than architecture, as if the skeleton had been removed from the body of the movement.

In her diary entry for 14th November 1882, Cosima Wagner records Richard saying: 'the first movement of this A major sonata is an excellent example of what I mean by unending melody. That is what music really is.' Theodor Adorno went further and wondered whether this movement was not the model for the prelude to Act I of *Tristan und Isolde*. As Roger Allen has written, 'the direct structural and thematic correspondences between the two movements are there and hiding in plain sight for all to see and hear.'

The dotted rhythms of the march second movement pre-echo Schumann's world of toy soldiers, but the ebullient modulations and syncopations are pure Beethoven. If the preceding music looked forward to the Romantics, the canonic middle section of this movement is inspired (like much in these last sonatas) by Bach, whose manuscripts Beethoven is known to have studied in this period.

The slow movement, which begins as a desolate utterance without hope of an answer, proves to be a mere intermezzo, as it were an upbeat to the finale somewhat in the manner of the 'Waldstein' Sonata – save for that reference-back, half-ludic, half-mysterious, to the opening material of the work. As is the case with three of the other four final sonatas, the last movement is the work's centre of gravity. Rough, unbeautiful but exhilarating, with moments of pure fun, it is again saturated with rigorous imitation and counterpoint, tending towards and in the development section bursting out into fugue. As stated earlier, it is impossible not to see in these knotted tensions and technical challenges a dry-run for the last movement of the 'Hammerklavier', albeit here leavened by humour both grim and gay. And the finale even features a brand-new bass note on the piano, available on the Broadwood instrument recently

sent to the composer from London and proudly marked ‘Contra E’ in the score.

Op. 106 in B flat major, ‘Große Sonate für das Hammerklavier’,
composed 1818

All the major works of Beethoven’s final years make demands upon listener as well as performer; but the ‘Hammerklavier’ makes the most tremendous of all upon both. In order to listen to a performance of this behemoth, it is as if a new set of auditory equipment is required. As with the snake which has to detach its lower jaw in order to ingest a large item of prey, the existing mechanisms of musical attentiveness are simply insufficient. Alan Walker has suggested that the piece ‘lies somewhere in the future of the piano’. Beethoven had an intuition of this futurity when he said that the sonata would be keeping pianists busy in 50 years’ time. Its anatomy bears no more relationship to the ordinary piano sonata than the muscle-bound body-builder’s resembles the average physique.

The opening theme is a transcription of an unfinished cantata in honour of the composer’s patron Archduke Rudolph which begins ‘Vivat vivat Rudolfus’. The metronome marking for the first movement is an almost impossible minim = 138, but the tempo indication cannot be ignored, since this is the only one of the 32 piano sonatas for that Beethoven gave metronome markings. Schnabel was the first recorded artist to approach Beethoven’s intention. But many notable pianists play with a majestic grandeur that perhaps takes its cue from the stately words of the cantata, and that bears no relation to even the spirit of the instruction given. In this recording, however, Paul Wee honours the composer’s direction.

At whatever speed the first movement is attacked, the listener is struck by the way in which ideas follow each other with incredible swiftness and contrast. There can be no better example of the irrelevance of chronological time when listening to music; there are first movements by Mozart (the String Quintet in C

major K 515 for example) which last longer, but the distances traversed in Beethoven's *Allegro* are of a different order. The guiding architectural principle of this sonata-form movement is modulation into third-related keys. Charles Rosen writes in *The Classical Style*: 'The development section […] uses sequences of descending thirds as almost its only method of construction and concentrates on them with a determination and fury previously unheard in music.'

The logic of this progression eventually brings the piece to the unorthodox key of B major. Adjacent notes are the most harmonically distant from each other, and the presence of this tonality of B both at the heart of the development and then in a shattering assertion of the opening subject in B minor, after the recapitulation is supposed to have re-established the home key of B flat major, is profoundly destabilising. It is followed by a *fermata* or pause, as if affording time for recovery. Throughout the sonata, Beethoven exploits this tension between adjacent notes and often expresses it in trills, which in his late music move far beyond their original, merely ornamental function and become melodic and even structural elements.

The ensuing scherzo plays with the idea of the ascending and descending thirds which were a matter of life and death in the opening movement. Rosen calls this second movement a parody of the first. But at the heart of this tiny piece, deliberately in miniature amid the gigantism of the other three, is a fantastical passage in which, after a bizarre series of quavers and rests full of suppressed violence, there is a *prestissimo* scale through six octaves ending in a diabolical figure on the harmony of the minor ninth that is neither trill nor shake, but a kind of demented laugh. Likewise bleakly humorous is the violent outbreak of unvarnished *fortissimo* B naturals at the end of the movement as if to mock the architectural complexity of the B flat/B natural conflict in the first.

The slow movement returns to a mood of utmost seriousness, but it is far more than that. It has been called 'a mausoleum of humanity's deepest sorrows'

and ‘the apotheosis of pain […] for which there is no remedy’. The colours are those of the cloudy last works of Titian, for example the *Pietà* in the Gallerie dell’Accademia in Venice, the figures in which adopt poses of frozen grief or raw despair. The movement begins on a chord of F sharp minor, but at the last minute the composer decided to preface this opening chord by two harmonically ambiguous rising unisons, that match the rising thirds with which the other movements start. This afterthought was one which greatly impressed the musicologist Donald Tovey: ‘they leave it to the full chord [that follows] to reveal what they mean’ and ‘constitute one of the most profound thoughts in all music’. The piece is in sonata form, though after a relatively short development, in which the thirds and sixths seem explicitly to predict the opening of Brahms’s Fourth Symphony, the recapitulation is so heavily varied as to be almost unrecognisable. The ornamentation of the melodic line puts the listener in mind of Chopin. Beethoven is firmly a classical composer, but this is a movement which in many respects speaks the language of the Romantic piano literature of the later 19th century.

It would be unthinkable to proceed directly from a movement such as this to the concluding fugue. Thirty years earlier, Mozart knew that, after the Gethsemane which he had conjured in the slow movement of his G minor String Quintet, he had to resort to the unusual expedient of an introductory bridge to the finale proper, in order to grant the listener time for convalescence. In the case of the ‘Hammerklavier’, it would be impossible to emerge from the experience of the *Adagio* directly into the light. The free fantasy which retrieves us from its depths passes through many keys in its improvisatory quest to find its way back to B flat major, and in doing so experiments with various forms of 18th-century counterpoint – as if its function is to will into existence the succeeding fugue.

This last movement too is written in a very fast tempo, once more honoured on this recording. There is in certain pedantic quarters a prejudice against

fugues, which are seen as an archaic form of 'academic' exercise, being placed within the more dramatic forms of sonata, quartet or symphony but, as Tovey says in relation to Beethoven's late fugues, 'a dramatic force at white heat underlies them'. For the music writer Philip Barford, this collision between the analytic procedures of fugue and the synthetic dialectic of harmonic contrasts that is the essence of the sonata principle is like the wrenching of iron bars.

This movement indeed conveys an impression of overwhelming intellectual force; Beethoven employs every learned device of fugue-writing: he turns the long and complex main subject upside down (inversion), he slows it down (augmentation) and changes its character; he ratchets up the tension by accelerating the timing of its entries (stretto). His most spectacular trick (though the hardest to appreciate aurally) is the 'cancrizan' (crabs for these purposes, like those in *Hamlet*, walking backwards, not sideways), in which the subject is played back-to-front. At a comparable moment of absolute mastery in the Prelude to *Die Meistersinger von Nürnberg*, Wagner signalled his contrapuntal genius with a single stroke on the triangle; it by now comes as no surprise that Beethoven announces his own supreme achievement in the key of B minor.

The most catastrophic moment comes when the composer deploys his usual device of foreshortening thematic material, here by separating the leap of a tenth followed by a trill, with which the fugue subject begins, and setting in quick succession repeated statements of this fragment, in both rising and falling forms (harmonised moreover in tenths). Once the ear is attuned to the language of the movement, this is one of the most exciting moments in all music. It is followed by a stunned silence, a moment of respite, and then the storm gathers again for a final few pages, before at last, in a series of titanic rising trills, the movement somehow finds a resolution.

Although performances of this sonata are not the comparative rarity which once they were, it can never be the victim of over-exposure. Like the late quar-

tets, the 'Diabelli' Variations and the *Missa solemnis*, it is a work the whole of which can never be comprehended at a single sitting, a massif always partially obscured by cloud. It has no musical offspring and is its own last word.

Op. 109 in E major, composed 1820

We move from the extraordinary length of the 'Hammerklavier' to absolute concision. But there is no loss of content or of depth. As ever with Beethoven, there are both contrasts and similarities with what has gone before. If the Op. 101 sonata appeared to start in mid-conversation, this E major sonata, dedicated to Fräulein Maximiliane Brentano, begins no less delicately as if the strings of an Aeolian harp were being moved by a light breeze. Yet context is everything, and we discover with surprise that the luminous harmonic progressions which unfurl over the opening eight bars are a literal restatement in a different key of the far less ambitious, indeed rather jolly, finale of the Op. 79 sonata (1809). Then there is an abrupt change of tempo and character as the composer, who employs here a vestigial sonata form, presents us with the contrasting second subject – harmonically daring and improvisatory, but even more elusive in character than what precedes it.

It is always hard to say what music means, but usually listeners can have recourse to an array of metaphors – or at least say what associations or emotions it stirs in them. Not so here; without resorting to mere musicology, all one can assert is that this is music of exceptional purity. Beethoven condenses all he needs to say in this opening movement into barely three minutes. In its coda, he offers a veiled resolution, in the form of a soothing chorale, to the conundrum of the relation between the two ideas that have hitherto coexisted without apparent commonality.

Coming fast upon the heels of the final chord, the second movement takes even less time. It is a *Prestissimo* (a rare marking for a Beethoven movement) in the tonic minor, where faint melodic hints of the first movement

are wrapped in an angular and minatory whirlwind. The movement is once more in a compressed sonata form, and its development section explores the canonic and palindromic possibilities of the bass line of its first subject.

The weight of the sonata is carried by the far more extended final movement, a set of six widely contrasting variations on an air of heart-stopping beauty. Here as throughout the sonata, the interval of a third which permeated the 'Hammerklavier' is once more omnipresent. The tempo is that of a sarabande, the theme redolent in spirit of the 'Goldberg' Variations, as are the different tempi and textures adopted within the movement. (There is no documentary proof that Beethoven knew the earlier work, but it is hard to believe that the composer of the 'Diabelli' Variations was unaware of Bach's vast precedent.)

This was not the first time that Beethoven had ended a work with a set of variations. Haydn and Mozart had on occasion done the same. What is new is the choice of a slow song-like subject, a device adopted twice in these last three sonatas. But Beethoven never did the same thing twice, and a touching aspect of the not wholly dissimilar finales of Op. 109 and Op. 111 is a comparison between the way in which he concludes them. In the former but not the latter case, after the ecstatic arpeggios and trills of the final variation which carry the listener to the very edge of the celestial, the music somehow carries within it the understanding that it must return to earth. After a reluctant *diminuendo*, a Goldberg-style restatement of the theme closes the circle. We hear almost the same music as opened the movement, yet it now sounds transformed. The philosopher says that one cannot step into the same river twice; when it comes to Op. 111 the music will not make the attempt but instead continue its path skywards – leaving behind only the infinite possibilities of silence.

Op. 110 in A flat major, composed 1821

This sonata opens as quietly as the previous sonata ended, and some performers in

concert proceed with a minimal gap (and no applause) between the two. The relatively straightforward organisation of the first two movements of Op. 110 gives no foretaste of the structural and psychological complexities which follow. But there are subtleties embedded within the opening *Moderato cantabile molto espressivo*. Most importantly, the fugue theme that will dominate the sonata's second half is already before us, half-concealed within the unpretentious first subject (and also in the final bars of the movement). As Barford says, experiencing this unifying link is a matter of the 'positive use of the imagination, not passive absorption of programme notes' for 'musical experience is a consciously-directed waking dream, built up from the substance of inspired intuitions'. The understatement which characterises this movement is exemplified by its development section, which Rosen calls 'radically simple'. It is extraordinary to think that the composer who gave us the outsized struggle of the equivalent section in the 'Eroica' first movement is here content with such undramatic self-effacement. The whole piece is suffused with the *amabilità* with which the composer instructs that it be played. As with Op. 109, there is a sense in which the opening movements are preparatory, not entirely ends in themselves.

The humorous scherzo in F minor, full of contrary motions and syncopations, is built out of two German street songs; the trio is perhaps even more eccentric. The coda in the major dwindles to a soft F, which reveals itself as the dominant of B flat minor, the bleak key with which the third movement follows. Without warning, we are in a different world – of melodic fragments and hushed recitatives; Beethoven's numerous subtle changes of tempo marking show how much this passage meant to him. It leads on to an *Arioso dolente*, the mere contours of which resemble the rambunctious scherzo, yet in mood and substance looking back to the Passion music of Bach. In Adolf Bernhard Marx's words, it is 'the lament of a deeply wounded, orphaned heart'.

Hope is however at hand in the form of the three-part fugue which follows;

the smooth contours of its subject seem somehow to exorcise the preceding pain. There is nothing academic in this beautifully poetic counterpoint which lies so readily under the hands. It is created simply to console; in every register the peeling bells of its rising fourths press to the expected triumphant conclusion. But there is a twist – properly so-called, for this is actually programme music albeit of the most abstracted kind. After coming confidently to rest on a dominant seventh, the music sidesteps into the adjacent (and therefore remote) tonality of G minor, and we are shattered to be once more in the world of the *Arioso*, now marked *ermattet* (exhausted), and made even more pathetic than previously by the addition of breathless hesitations, as in the *beklemmt* section of the *Cavatina* in the Op. 130 string quartet. It seems that the fugue, which has become almost a character in the drama, has failed to achieve its goal, this time at least.

The bipolarity of this extraordinary movement then reasserts itself in the form of a *crescendo* of syncopated chords in G major, like an ever-stronger heartbeat, which lead to the reappearance of the fugue – but this time in inversion. Beethoven's marking 'gradually coming back to life' is explicit, as in the slow movement of the Op. 132 quartet where in music expressly depicting gratitude and convalescence there is a passage marked '*neue Kraft fühlend*' (feeling new strength). Fewer than twenty bars into this second fugue, however, the contours of the original fugal subject begin to weave themselves into the texture, both in augmentation and in diminution, and become increasingly prevalent. After the subject is doubly diminished, the music seems, as has been aptly said, to burst into flame. The fugue burns itself out and all that we are left with is its jubilant subject and a torrent of accompanying semiquavers (a reference back to the very opening page of the sonata) on which the work rises in waves of increasing joyfulness to its conclusion, as if (in Alfred Brendel's phrase) throwing off the chains of music itself.

Other Beethoven works travel from darkness to light, but there is some-

thing especially affecting in Op. 110 about the absoluteness of the victory, achieved moreover in such an extraordinarily narrow span of time.

Op. 111 in C minor, composed 1821–22

Beethoven's last piano sonata is in two movements only. There is nothing unusual about the two-movement form. His teacher Haydn composed several, and there are five preceding examples in Beethoven. Nor is there anything novel about such a work comprising a resolute opening movement in the minor followed by a more singing finale in the contrasting major. Op. 90, composed as recently as 1814, observes just this scheme. But what was a merely aesthetic differentiation of character in the earlier work becomes here a matter of the profoundest philosophy. The expressive elements of classical music are now exposed in fundamental terms. The argument of Op. 111 at its most basic is reducible to two chords: a diminished seventh – a series of superimposed minor thirds – and a major triad. Here are question and answer; dissonance and harmony; conflict and resolution. And these in turn give rise to yet deeper meditations on the relationship between opposing values: how it is that concord is implied by and hidden within discord – that there is never 'either/or' but always 'both/and'.

Barford puts it like this: 'The two movements completely symbolise the two primary functions of the mind – dialectic and theory; or, to put it another way, analysis and thesis of conflicting elements on the one hand and the transcendence of all opposition on the other. From this point of view the sonata projects, in the abstract structure of musical thought, at once the inner conflict and tension of consciousness and the unmoving ground of that conflict in human experience. This unmoving background is really there all the time; but to know it intellectually is one thing and to experience it is another. The breakthrough to realisation – if only in brief moments throughout a lifetime – is the victory of consciousness over its own dialectical functions.'

This is why, whatever Beethoven's intentions in the earliest sketches, Op. 111 in its ultimate conception not only needed no third movement but positively needed not to have one. The composer's answer to Schindler's uncomprehending question why he had not composed a finale (that he had no time) was clearly ironical. The pupil had failed to understand the coincidence of opposites – how the literal 'incompleteness' of the sonata illustrates its metaphysical wholeness. This was perfectly expressed by Thomas Mann, whose novel *Doktor Faustus* contains perhaps the best piece of writing about music in all fiction. Mann explains how the close of the second movement is not just the end of this piano sonata but fulfils the destiny of the genre as a whole. Beethoven knew it, and so it proved: Schubert, Beethoven's musical contemporary but treading a different path, wrote a few more sonatas in the handful of years which remained to him after Op. 111 had been composed; there are early essays by Schumann and Brahms; Liszt's sonata is *sui generis*, standing apart from the classical line of succession. None of these works, great as some of them are, challenges Beethoven's Op. 111 as the last word.

The *Maestoso* introduction recalls the 'Pathétique' Sonata with an emphasis on diminished sevenths and dotted rhythms. It is the epitome of the unresolved. András Schiff has compared it with the *Inferno* (and in truth the whole movement has a Stygian character). A prolonged dominant pedal leads to the *Allegro con brio ed appassionato*, which drives forward around the pervasive three-note cell of its first subject. The music is learned and contrapuntal, but there are also prolonged unison passages, percussive accents, frequent brief relaxations of the tempo. The more lyrical second subject in A flat major is over in a breath. The equally compressed development contains a *fugato* on an augmented version of the first subject but is overwhelmed by diminished sevenths and pitches into an implacable recapitulation. Only the coda brings a true reduction in pressure. This feels like the product of exhaustion, but the very final chords in C major con-

tain the possibility that the conflict of the first movement is not merely a contrast with but actually gives birth to the heavenly stillness of the second. Even so, the final chord of the first movement is a world away from the opening chord of the second, albeit they are the identical harmony. The way in which the foregoing rage and bitterness are instantly dispelled by a single sound is a miracle.

As with Op. 109, the final movement of Op. 111 is a set of variations. The *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* of September 1823 described the theme as 'simple, noble, tender and holy and uplifting as the comforting voice of an angel'. Yet there is also a relationship between this songlike *arietta* and the trivial composition by Diabelli which formed the basis of Beethoven's massive set of variations Op. 120, composed over the same period. As Brendel has written: 'Beethoven's arietta is not only in the same key as Diabelli's "waltz", but also shares certain motivic and structural features, while the characters of the two themes could not be more disparate. One can hear the arietta as yet another, more distant, offspring of the "waltz", and marvel at the inspirational effect of the "cobbler's patch"' – Beethoven's dismissive description of Diabelli's tune. So seamless is the overlap between the more timeless variations in the longer work and the always elevated mood of the second movement of Op. 111 that either could be interpolated in the other.

The first three variations in the sonata are differing meditations on the sublime. They form a unit whose feature is ever-smaller note values. The dotted rhythms and syncopations of the third suggest paroxysms of exultation rather than, as is often (and disappointingly) proposed, some sort of prefiguration of jazz or boogie-woogie. The fourth continues the reduction in note values but demonstrates how quick notes do not necessarily equate to fast music; its *sempre pianissimo* triplets, now murmuring in the depths, now high in the spangled firmament, create a hypnotic stillness. There is then a passage where the music almost renounces forward motion, a cluster of trills, a short-lived excursus away from C major – the

whole magical episode as it were a preparation for entry into the highest circle of paradise – and then the most rapturous homecoming to the tonic key and the last variation, in which the *arietta* is sung – a *heiliger Dankgesang* – over billowing triplets, and then over trills which illuminate the theme as if by starlight.

On the last two occasions when we hear the *arietta* (by now shortened to its initial phrase), a C sharp is inserted. The inclusion finally unites what has hitherto been kept separate: the first element in the tonic (C-G-G) and the second in the dominant (D-G-G) merge to become C-C#-D-G-G and then, as time stops altogether, C-C#-D-G… This effect was wonderfully described by Mann as 'the most moving, consolatory [and] reconciling thing in the world. It is like having one's hair or cheek stroked, lovingly, understandingly, like a deep and silent farewell look. It blesses the listener with overpowering humanity and lies in parting so gently on the hearer's heart as an eternal valediction that it brings tears to the eyes.'

The Op. 109 finale returns to its starting-point, but the closing pages of Op. 111 escape earth's orbit for ever, leaving the listener behind. Beethoven's imagination voyages ever onwards, drawing closer and closer to 'the love that moves the sun and the other stars'. Like Dante, he had been vouchsafed a vision of heaven, and after it there was nothing more to say.

© Jonathan Gaisman 2025

Paul Wee is a barrister at Essex Court Chambers in London specialising in commercial litigation and international arbitration, and described by the legal directories as 'one of the next generation of star barristers' (C&P 2025) and 'a future leader' (Legal 500 2025). He acts for governments, corporations, financial institutions and individuals in disputes under English and international law spanning a diverse range of sectors, including banking and finance, oil and gas, energy and infrastructure, mining and

exploration, telecommunications, IT, manufacturing, and entertainment and media.

Hailed as a 'totally astonishing' (BBC Radio 3 Record Review) pianist who 'plays the unplayable' (The Spectator) and 'who can equal and, indeed, surpass the musical and technical accomplishments of the biggest names in the profession' (International Piano), Paul Wee is internationally acclaimed for his 'transcendental technical prowess' (ClassicsToday), 'dazzling virtuosity' (BBC Music Magazine) and 'consummate musicianship' (Gramophone); The New York Times writes that 'the sensitivity of touch and the depth of characterization are as remarkable as the virtuoso thunder'. After deciding not to pursue a career as a pianist, he studied law at the University of Oxford, obtaining his BA (Jurisprudence) and BCL from Keble College. He was called to the Bar by Gray's Inn in 2010, and attempts to balance his love for the piano alongside the demands of a busy practice at the Bar. His début recording of Alkan's Symphony for Solo Piano and Concerto for Solo Piano was shortlisted for a Gramophone Award and Limelight's Recording of the Year in the Instrumental category, and received a Gramophone Editor's Choice and a Diapason d'Or; his recording of transcriptions by Sigismond Thalberg was featured as a BBC Music Magazine Instrumental Choice and a Limelight Editor's Choice; his recording of transcriptions by Franz Liszt and Charles-Valentin Alkan of works by Beethoven and Mozart was Gramophone's Recording of the Month for December 2022 and ClassicsToday's Disc of the Year for 2022, and shortlisted for a Gramophone Award; and his recording of piano concertos by Henselt and Bronsart with Michael Collins conducting the Swedish Chamber Orchestra was likewise selected as a Gramophone Editor's Choice and a Limelight Editor's Choice, and shortlisted for a Gramophone Award.

www.paulwee.co.uk

Die letzten fünf Klaviersonaten

Die Idee, dass Beethovens Schaffen in drei verschiedene Phasen unterteilt werden kann, begann sich bereits vor seinem Tod zu etablieren und wurde danach von einflussreichen frühen Biographen wie Anton Schindler übernommen. Als vereinfachtes Klischee hat es sich ziemlich gut bewährt. Es bietet Musikliebhabern auch die Möglichkeit, sich darüber zu streiten, wann genau die einzelnen Kapitel beginnen oder enden, obwohl es unumstritten ist, dass alle fünf hier eingespielten Sonaten in die letzte Periode fallen, die von etwa 1816 bis zu den letzten Kompositionen von 1826 reicht.

Die Werke dieses Jahrzehnts folgten einer Periode relativer Schaffensflaute, die man als Vorbereitung des Komponisten auf eine neue Äußerungsform ansehen kann. Wenn wir auf die lyrische und melodische Erfindungsgabe in der Violinsonate op. 96, dem Erzherzog-Trio (op. 97) oder auf Beethovens längste und ausdrücklichste Auseinandersetzung mit der romantischen Liebe, den Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, op. 98 (eigentlich aus dem Jahr 1816 und somit eine Ausnahme von der hier betrachteten Dreiteilung) zurückblicken, können zahlreiche Merkmale als charakteristisch für die dritte Periode betrachtet werden: das Vorherrschen unorthodoxer oder experimenteller Formen, eine stärkere Betonung von Kontrapunkt und Fuge (entstanden aus der Bewunderung des Komponisten für Händel ebenso wie für Bach), die Beschäftigung mit und die Umgestaltung von Variationstechniken, die Verwendung von Trillern als melodisches oder strukturelles Element, eine stärkere Tendenz zu extremer Prägnanz und großer Länge, heftige Nebeneinanderstellungen, ein gröberer oder verstörender Humor. Subjektiv ist eine immer größere Anziehungskraft und Innerlichkeit festzustellen, eine Zunahme der Kraft, das Erhabene oder Unheimliche auszudrücken. Die Musik wirkt oft einsamer, fast immer tiefgründiger.

Die Sonaten auf dieser Aufnahme lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Op.

101 und op. 106, die beiden Sonaten mit dem Titel *für das Hammerklavier* (auch wenn die Bezeichnung nur an op. 106 haften geblieben ist), sind insofern verwandt, als das frühere Stück gewissermaßen eine Probe für das spätere ist. Die letzten drei Sonaten, opp. 109-111, entstanden zur gleichen Zeit und bilden ein Triptychon, wie die letzten drei Klaviersonaten Schuberts oder die letzten drei Symphonien Mozarts. Der jüngere Beethoven veröffentlichte Gruppen von drei umfangreichen Werken (typischerweise, wie heute, eines in Moll, zwei in Dur) unter derselben Opuszahl. Er behielt diese Praxis bis zu den "Rasumovsky"-Streichquartetten op. 59 bei, obwohl diese alle für sich genommen gewaltige Werke sind. Doch trotz ihrer Zusammengehörigkeit wollte Beethoven, dass jede seiner drei letzten Äußerungen in der Gattung der Sonate, von der er wusste, dass sie es war, für sich allein steht.

Klaviersonate in A-Dur, op. 101, komponiert 1816

Viele der soeben erwähnten Merkmale finden sich auch in op. 101, der am wenigsten bekannten der letzten fünf Sonaten, die den anderen aber in jeder Hinsicht ebenbürtig ist. Die enthusiastischen, wenn auch kuriosen Worte der Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1. Oktober 1817) fangen die Kontraste in dem Werk ein, indem sie sich auf Beethovens "unerschöpfliche Vielseitigkeit" beziehen und darauf, wie "ergreift uns Bewunderung und erneute Hochachtung, wenn wir so mit dem großen Seelenmaler auf fremden, nie betretenen Wegen - gleichsam an Ariadnes Faden durch labyrinthische Krümmungen wandeln, wo uns bald ein frischer Bach zuflüstert, bald ein schroffer Fels anstarrt; hier eine unbekannte, süßduftende Blume uns anzieht, dort ein dorniger Pfad uns abschrecken möchte."

Dieses Werk hat ein radikal experimentelles formales Schema, das der etwa zur gleichen Zeit komponierten Cellosonate op. 102 Nr. 1 sehr ähnlich ist. Die Sonate scheint keinen Anfang zu haben, was zum großen Teil daran liegt, dass sie auf der Dominante (E-Dur) beginnt und sich im Laufe

des ersten Satzes nur selten und schräg der Grundtonart nähert. Der Eindruck, dass der Hörer in ein bereits begonnenes Gespräch eintritt, wird noch verstärkt, wenn der Anfang des Werkes, wenn auch in verkürzter und fragmentierter Form, zwischen dem langsamen Satz und dem Finale wiederkehrt.

Dieser scheinbar unprätentiöse erste Satz ist zart und lyrisch und spiegelt vielleicht die Persönlichkeit der Widmungsträgerin, Beethovens Schülerin Dorothea Ertmann, wider. Er folgt einem weitgehend identifizierbaren Paradigma, aber die vertrauten Punkte der strukturellen Gliederung (Exposition, Seitenthema, Durchführung, Reprise) werden durch kontinuierlichen Fluss und metrische Verschiebung verschleiert. Die Form bleibt erhalten, aber eher als Prozess denn als Architektur, als ob das Skelett aus dem Körper des Satzes entfernt worden wäre.

In ihrem Tagebucheintrag vom 14. November 1882 schreibt Cosima Wagner über Richard: “Der erste Satz von dieser A dur Sonate ist so recht ein Beispiel von dem, was ich unter unendlicher Melodie verstehe, das, was eigentlich Musik ist.” Theodor Adorno ging noch weiter und fragte sich, ob dieser Satz nicht das Vorbild für das Vorspiel zum ersten Akt von *Tristan und Isolde* war. Wie Roger Allen geschrieben hat, “sind die direkten strukturellen und thematischen Entsprechungen zwischen den beiden Sätzen für alle sichtbar und hörbar”.

Die punktierten Rhythmen des zweiten Marschsatzes erinnern an Schumanns Welt der Spielzeugsoldaten, aber die überschwänglichen Modulationen und Synkopen sind Beethoven pur. Während die vorangegangene Musik auf die Romantiker vorausblickte, ist der kanonische Mittelteil dieses Satzes (wie vieles in diesen letzten Sonaten) von Bach inspiriert, dessen Manuskripte Beethoven bekanntermaßen in dieser Zeit studiert hat.

Der langsame Satz, der als trostlose Äußerung ohne Hoffnung auf eine Antwort beginnt, erweist sich als bloßes Intermezzo, sozusagen als Auftakt zum Finale in der Art der “Waldstein”-Sonate - abgesehen von diesem halb lächer-

lichen, halb geheimnisvollen Rückbezug auf das Anfangsmaterial des Werks. Wie bei drei der vier anderen Finalsonaten ist der letzte Satz der Schwerpunkt des Werks. Rau, unschön, aber erheiternd, mit Momenten reinen Vergnügens, ist er wieder mit strenger Imitation und Kontrapunkt gesättigt, tendiert zur Fuge und bricht in der Durchführung in eine solche aus. Wie bereits erwähnt, ist es unmöglich, in diesen verwickelten Spannungen und technischen Herausforderungen nicht eine Probe für den letzten Satz der "Hammerklavier-Sonate" zu sehen, wenn auch hier durch einen sowohl grimmigen als auch fröhlichen Humor gesäuert. Und das Finale enthält sogar eine brandneue Bassnote auf dem Klavier, die auf dem Broadwood-Instrument vorhanden ist, das dem Komponisten kürzlich aus London geschickt wurde und in der Partitur stolz mit "Contra E" bezeichnet ist.

Klaviersonate in B-Dur, "Große Sonate für das Hammerklavier", op. 106, komponiert 1818

Alle großen Werke aus Beethovens letzten Lebensjahren stellen Anforderungen an den Hörer wie an den Interpreten; für die "Hammerklavier-Sonate" trifft dies ganz besonders zu. Um einer Aufführung dieses Ungetüms zu lauschen, ist es so, als ob eine neue Ausrüstung für das Gehör erforderlich ist. Wie bei der Schlange, der der Unterkiefer abgetrennt werden muss, um ein großes Beutestück verschlucken zu können, sind die bestehenden Mechanismen der musikalischen Aufmerksamkeit einfach unzureichend. Der Musikwissenschaftler Alan Walker schlug vor, dass das Stück "irgendwo in der Zukunft des Klaviers liegt". Beethoven hatte eine Intuition für diese Zukunft, als er sagte, dass die Sonate die Pianisten noch in 50 Jahren beschäftigen würde. Ihre Anatomie hat mit der gewöhnlichen Klaviersonate ebenso wenig gemeinsam als die eines muskelbepackten Bodybuilders mit dem durchschnittlichen Körperbau.

Das Anfangsthema ist eine Transkription einer unvollendeten Kantate zu Ehren

des Mäzens des Komponisten, Erzherzog Rudolph, die mit “Vivat vivat Rudolfus” beginnt. Die Metronomangabe für den ersten Satz ist eine fast unmögliche halbe Note = 138, aber die Tempobezeichnung kann nicht ignoriert werden, da dies die einzige der 32 Klaviersonaten ist, für die Beethoven überhaupt Metronomangaben gemacht hat. Schnabel war der erste Pianist, der sich Beethovens Intention annäherte. Doch viele namhafte Musiker spielen mit einer majestätischen Erhabenheit, die sich vielleicht an den herrschaftlichen Worten der Kantate orientiert und nicht einmal mit dem Geist der gegebenen Anweisung etwas zu tun hat. In dieser Einspielung jedoch hält sich Paul Wee an die Vorgaben des Komponisten.

Unabhängig von der Geschwindigkeit, mit der der erste Satz angegangen wird, ist der Hörer beeindruckt von der Art und Weise, wie die Ideen mit unglaublicher Schnelligkeit und Kontrast aufeinander folgen. Es gibt kein besseres Beispiel für die Irrelevanz der chronologischen Zeit beim Hören von Musik; es gibt erste Sätze von Mozart (z. B. das Streichquintett in C-Dur K 515), die länger dauern, aber die Entfernungen, die in Beethovens *Allegro* zurückgelegt werden, sind von anderer Dimension. Das architektonische Leitprinzip dieses Sonatensatzes ist die Modulation in drittverwandte Tonarten. Charles Rosen schreibt in *The Classical Style*: “Der Durchführungsteil [...] verwendet Sequenzen von absteigenden Terzen als fast einzige Konstruktionsmethode und konzentriert sich auf sie mit einer Entschlossenheit und Wut, wie man sie in der Musik noch nie gehört hat.”

Die Logik dieser Progression führt das Stück schließlich in die unorthodoxe Tonart H-Dur. Benachbarte Töne sind harmonisch am weitesten voneinander entfernt, und das Vorhandensein dieser H-Tonalität sowohl im Herzen der Durchführung als auch in einer erschütternden Behauptung des Anfangsthemas in h-moll, nachdem die Reprise die Ausgangstonart B-Dur wiederhergestellt haben soll, ist zutiefst destabilisierend. Es folgt eine *Fermate* oder Pause, als ob sie Zeit zur Erholung böte. In der gesamten Sonate nutzt Beethoven diese Span-

nung zwischen benachbarten Noten aus und drückt sie oft in Trillern aus, die in seiner späten Musik weit über ihre ursprüngliche, rein ornamentale Funktion hinausgehen und zu melodischen und sogar strukturellen Elementen werden.

Das anschließende Scherzo spielt mit der Idee der auf- und absteigenden Terzen, die im ersten Satz eine Frage von Leben und Tod waren. Rosen nennt diesen zweiten Satz eine Parodie des ersten. Doch das Herzstück dieses winzigen Stücks, das inmitten des Gigantismus der anderen drei Sätze bewusst im Kleinen gehalten wird, ist eine phantastische Passage, in der nach einer bizarren Reihe von Achtelnoten und Pausen voller unterdrückter Gewalt eine *Prestissimo*-Tonleiter über sechs Oktaven folgt, die in einer teuflischen Figur auf der Harmonie der kleinen None endet, die weder ein Triller noch ein Schütteln ist, sondern eine Art wahnsinniges Lachen. Ebenso düster-humorvoll ist der gewaltvolle Ausbruch von ungeschminkten Fortissimo-Hs am Ende des Satzes, als wolle er die architektonische Komplexität des B-/H-Spannungsverhältnisses im ersten Satz verspotten.

Der langsame Satz kehrt zu einer äußerst ernsten Stimmung zurück, aber er ist weit mehr als das. Er wurde als “ein Mausoleum des Kollektivleids der Welt” und “eine Apotheose des Schmerzes, jenes tiefen Schmerzes, für den es einen wirklichen Trost nicht gibt” bezeichnet. Die Farben sind die der wolkenverhangenen letzten Werke Tizians, zum Beispiel der *Pietà* in der Galleria dell’Accademia in Venedig, deren Figuren Posen von erstarrter Trauer oder roher Verzweiflung annehmen. Der Satz beginnt auf einem fis-moll-Akkord, aber in letzter Minute beschloss der Komponist, diesem Anfangsakkord zwei harmonisch mehrdeutige steigende Unisoni voranzustellen, die zu den steigenden Terzen passen, mit denen die anderen Sätze beginnen. Dieser nachträgliche Einfall hat den Musikwissenschaftler Donald Tovey sehr beeindruckt: “Sie überlassen es dem vollen Akkord [der folgt], zu enthüllen, was sie bedeuten” und “stellen einen der tiefsten Gedanken in der gesamten Musik dar”. Das Stück steht in Sonatenform, doch

nach einer relativ kurzen Durchführung, in der die Terzen und Sexten ausdrücklich den Beginn von Brahms' Vierter Symphonie vorwegzunehmen scheinen, ist die Reprise so stark variiert, dass sie kaum wiederzuerkennen ist. Die Verzierungen der melodischen Linie lassen den Hörer an Chopin denken. Beethoven ist eindeutig ein klassischer Komponist, aber dieser Satz spricht in vielerlei Hinsicht die Sprache der romantischen Klavierliteratur des späteren 19. Jahrhunderts.

Es wäre undenkbar, von einem Satz wie diesem direkt zur abschließenden Fuge überzugehen. Dreißig Jahre zuvor wusste Mozart, dass er nach dem Gethsemane, das er im langsamen Satz seines g-moll-Streichquintetts beschworen hatte, zu dem ungewöhnlichen Mittel einer einleitenden Brücke zum eigentlichen Finale greifen musste, um dem Hörer Zeit zur Erholung zu geben. Im Falle des "Hammerklaviers" wäre es unmöglich, aus der Erfahrung des *Adagios* direkt ins Licht zu treten. Die freie Fantasie, die uns aus ihren Tiefen zurückholt, durchläuft auf ihrer improvisatorischen Suche nach dem B-Dur viele Tonarten und experimentiert dabei mit verschiedenen Formen des Kontrapunkts des 18. Jahrhunderts - als ob ihre Funktion darin bestünde, die nachfolgende Fuge ins Leben zu rufen.

Dieser letzte Satz ist ebenfalls in einem sehr schnellen Tempo geschrieben, das auch in dieser Aufnahme zur Geltung kommt. In gewissen pedantischen Kreisen gibt es ein Vorurteil gegen Fugen, die als archaische Form einer "akademischen" Übung angesehen werden, die innerhalb der dramatischeren Formen der Sonate, des Quartetts oder der Symphonie angesiedelt ist, aber, wie Tovey in Bezug auf Beethovens späte Fugen sagt, "liegt ihnen eine dramatische Kraft in Weißglut zugrunde". Für den Musikschriftsteller Philip Barford ist diese Kollision zwischen den analytischen Verfahren der Fuge und der synthetischen Dialektik der harmonischen Kontraste, die das Wesen des Sonatenprinzips ausmacht, wie das Zerreißen von Eisenstangen.

Dieser Satz vermittelt in der Tat einen Eindruck von überwältigender intellektueller Kraft; Beethoven wendet alle erlernten Mittel der Fugenkomposition

an: Er stellt das lange und komplexe Hauptthema auf den Kopf (Inversion), er verlangsamt es (Augmentation) und verändert seinen Charakter; er steigert die Spannung, indem er die Zeitpunkte der Einsätze beschleunigt (*Stretto*). Sein spektakulärster Trick (wenn auch der am schwersten zu hörende) ist der Krebsgang (die Krebse gehen in diesem Fall, wie in *Hamlet*, rückwärts, nicht seitwärts), bei dem das Thema von hinten nach vorne gespielt wird. In einem vergleichbaren Moment absoluter Meisterschaft im Vorspiel zu den *Meistersingern von Nürnberg* signalisierte Wagner sein kontrapunktisches Genie mit einem einzigen Schlag auf der Triangel; es überrascht nun nicht mehr, dass Beethoven seine eigene Höchstleistung in der Tonart h-moll ankündigt.

Der katastrophalste Moment kommt, wenn der Komponist sein übliches Mittel zur Verkürzung des thematischen Materials einsetzt, indem er den Dezimen-Sprung mit anschließendem Triller, mit dem das Fugenthema beginnt, abtrennt und in rascher Folge wiederholte Aussagen dieses Fragments sowohl in steigender als auch in fallender Form (noch dazu in Dezimen harmonisiert) setzt. Wenn sich das Ohr erst einmal auf die Sprache des Satzes eingestellt hat, ist dies einer der aufregendsten Momente in der Musik überhaupt. Es folgt eine fassungslose Stille, ein Moment des Innehaltens, und dann zieht der Sturm für ein paar letzte Seiten wieder an, bevor der Satz schließlich in einer Reihe titanisch ansteigender Triller irgendwie eine Auflösung findet.

Obwohl Aufführungen dieser Sonate nicht mehr die vergleichsweise große Seltenheit sind, die sie einst waren, kann sie niemals das Opfer einer Überbeanspruchung werden. Wie die späten Quartette, die “Diabelli”-Variationen und die *Missa solemnis* ist sie ein Werk, das nie in seiner Gesamtheit in einer einzigen Sitzung erfasst werden kann, ein Massiv, das immer teilweise von Wolken verdeckt wird. Es hat keine musikalischen Nachkommen und ist sein eigenes letztes Wort.

Klaviersonate in E-Dur, op. 109, komponiert 1820

Von der außergewöhnlichen Länge des "Hammerklaviers" gelangen wir zu absoluter Prägnanz. Aber es gibt keinen Verlust an Inhalt oder Tiefe. Wie immer bei Beethoven gibt es sowohl Kontraste als auch Gemeinsamkeiten mit dem, was vorher war. Schien die Sonate op. 101 mitten im Gespräch zu beginnen, so beginnt die dem Fräulein Maximiliane Brentano gewidmete E-Dur-Sonate nicht minder zart, als würden die Saiten einer Äolsharfe von einem leichten Windhauch bewegt werden. Doch Kontext ist alles, und wir stellen überrascht fest, dass die leuchtenden harmonischen Fortschreitungen, die sich in den ersten acht Takten entfalten, eine wortwörtliche Wiederholung in einer anderen Tonart des weit weniger ehrgeizigen, ja eher fröhlichen Finales der Sonate op. 79 (1809) sind. Dann gibt es einen abrupten Wechsel des Tempos und des Charakters, als der Komponist, der hier eine rudimentäre Sonatenform verwendet, uns das kontrastierende zweite Thema präsentiert - harmonisch kühn und improvisatorisch, aber noch schwerer fassbar im Charakter als das, was ihm vorausgeht.

Es ist immer schwer zu sagen, was Musik bedeutet, aber normalerweise können die Hörer auf eine Reihe von Metaphern zurückgreifen - oder zumindest sagen, welche Assoziationen oder Emotionen sie in ihnen weckt. Nicht so hier; ohne auf bloße Musikwissenschaft zurückzugreifen, kann man nur behaupten, dass dies eine Musik von außergewöhnlicher Reinheit ist. Beethoven verdichtet alles, was er in diesem Kopfsatz zu sagen hat, auf knapp drei Minuten. In der Coda bietet er eine verschleierte Lösung in Form eines beruhigenden Chorals für das Rätsel der Beziehung zwischen den beiden Ideen, die bis dahin ohne offensichtliche Gemeinsamkeiten nebeneinander bestanden haben.

Der zweite Satz, der sich an den Schlussakkord anschließt, braucht noch weniger Zeit. Es handelt sich um ein *Prestissimo* (eine seltene Bezeichnung für einen Beethoven-Satz) in der Molltonika, in dem schwache melodische Andeutungen des ersten

Satzes in einen kantigen und minatorischen Wirbelwind gehüllt sind. Der Satz steht wieder in einer komprimierten Sonatenform, und sein Durchführungsteil erkundet die kanonischen und palindromischen Möglichkeiten der Basslinie des ersten Themas.

Das Gewicht der Sonate wird vom weitaus ausgedehnteren Schlusssatz getragen, einem Satz von sechs stark kontrastierenden Variationen über ein Thema von herzzerreißender Schönheit. Hier wie in der gesamten Sonate ist das Terzintervall, das das "Hammerklavier" durchzieht, wieder allgegenwärtig. Das Tempo ist das einer Sarabande, das Thema erinnert an die "Goldberg"-Variationen, ebenso wie die verschiedenen Tempi und Texturen innerhalb des Satzes. (Es gibt keinen urkundlichen Beweis dafür, dass Beethoven das frühere Werk kannte, aber es ist schwer vorstellbar, dass der Komponist der "Diabelli"-Variationen Bachs großes Vorbild nicht kannte).

Es war nicht das erste Mal, dass Beethoven ein Werk mit einer Reihe von Variationen beendete. Auch Haydn und Mozart hatten dies gelegentlich getan. Neu ist die Wahl eines langsamen, liedartigen Themas, ein Mittel, das in den letzten drei Sonaten zweimal verwendet wurde. Aber Beethoven hat nie zweimal das Gleiche getan, und ein rührender Aspekt der nicht ganz unähnlichen Finales von op. 109 und op. 111 wird durch einen Vergleich der Art und Weise, wie er sie abschließt, wiedergegeben. Im ersten Fall, nicht aber im zweiten, trägt die Musik nach den ekstatischen Arpeggien und Trillern der Schlussvariation, die den Hörer bis an den Rand des Himmlischen tragen, irgendwie das Verständnis in sich, dass sie zur Erde zurückkehren muss. Nach einem zögernden *Diminuendo* schließt sich der Kreis mit einer Wiederaufnahme des Themas im Goldberg-Stil. Wir hören fast die gleiche Musik wie zu Beginn des Satzes, doch sie klingt nun wie verwandelt. Der Philosoph sagt, dass man nicht zweimal in denselben Fluss steigen kann; in op. 111 wird die Musik diesen Versuch nicht unternehmen, sondern ihren Weg himmelwärts fortsetzen - und nur die unendlichen Möglichkeiten der Stille zurücklassen.

Klaviersonate in As-Dur, op. 110, komponiert 1821

Diese Sonate beginnt so ruhig, wie die vorangegangene Sonate endete, und einige Interpreten fahren im Konzert mit einer minimalen Pause (und ohne Applaus) zwischen den beiden Sätzen fort. Die relativ geradlinige Organisation der ersten beiden Sätze von op. 110 gibt keinen Vorgeschmack auf die strukturellen und psychologischen Komplexitäten, die folgen. Doch das eröffnende *Moderato cantabile molto espressivo* birgt einige Feinheiten. Am wichtigsten ist, dass das Fugenthema, das die zweite Hälfte der Sonate beherrschen wird, bereits vor uns liegt, halb verborgen im unprätentiösen ersten Thema (und auch in den letzten Takten des Satzes). Wie Barford sagt, ist das Erleben dieser vereinenden Verbindung eine Frage des "positiven Einsatzes der Vorstellungskraft, nicht des passiven Absorbierens von Programmnotizen", denn "musikalische Erfahrung ist ein bewusst gesteuerter Wachtraum, aufgebaut aus der Substanz inspirierter Intuitionen". Das Understatement, das diesen Satz kennzeichnet, wird durch seinen Durchführungsteil veranschaulicht, den Rosen als "radikal einfach" bezeichnet. Es ist erstaunlich, dass der Komponist, der uns den übergroßen Kampf des entsprechenden Abschnitts im ersten Satz der "Eroica" schenkte, sich hier mit solch undramatischer Zurückhaltung begnügt. Das ganze Stück ist von der *Amabilità* durchdrungen, mit der der Komponist es zu spielen vorgibt. Wie bei op. 109 sind die Eröffnungssätze in gewisser Weise vorbereitend und nicht als Selbstzweck zu verstehen.

Das humorvolle Scherzo in f-moll voller gegenläufiger Bewegungen und Synkopen ist aus zwei deutschen Volksliedern aufgebaut; das Trio ist vielleicht noch exzentrischer. Die Coda in Dur schrumpft zu einem weichen F, das sich als Dominante von b-moll entpuppt, der düsteren Tonart, mit der der dritte Satz folgt. Ohne Vorwarnung befinden wir uns in einer anderen Welt - in der Welt der melodischen Fragmente und der leisen Rezitative; Beethovens zahlreiche subtile Änderungen der Tempobezeichnungen zeigen, wie viel ihm diese

Passage bedeutete. Sie leitet über zu einem *Arioso dolente*, das allein schon in seinen Konturen dem zügellosen Scherzo ähnelt, in Stimmung und Inhalt aber auf die Passionsmusik Bachs zurückblickt. Mit den Worten von Adolf Bernhard Marx ist es "die Klage des tief verwundeten, verwaisten Herzens".

Die Hoffnung liegt jedoch in der Form der folgenden dreiteiligen Fuge, deren sanfte Konturen den vorangegangenen Schmerz irgendwie zu vertreiben scheinen. Es gibt nichts Akademisches in diesem wunderbar poetischen Kontrapunkt, der so leicht unter den Händen liegt. Er soll einfach nur trösten; in jedem Register drängen die sich ablösenden Glocken der aufsteigenden Quarten zum erwarteten triumphalen Schluss. Aber es gibt eine Wendung, zu Recht so gennant, denn dies ist eigentlich Programmmusik, wenn auch von der abstraktesten Art. Nachdem sie zuversichtlich auf einer Dominantseptime zur Ruhe gekommen ist, weicht die Musik in die benachbarte (und daher entfernte) Tonalität von g-moll aus, und wir sind erschüttert, dass wir uns wieder in der Welt des *Arioso* befinden, das nun mit "*ermattet*" gekennzeichnet ist und durch die Hinzufügung von atemlosen Zögerungen noch pathetischer wird als zuvor, wie im *beklemmten* Abschnitt der *Cavatina* im Streichquartett op. 130. Es scheint, dass die Fuge, die fast zu einer Figur des Dramas geworden ist, ihr Ziel zumindest diesmal nicht erreicht hat.

Die Bipolarität dieses außergewöhnlichen Satzes setzt sich dann in Form eines Crescendos synkopischer Akkorde in G-Dur fort, wie ein immer stärkerer Herzschlag, der zum erneuten Auftauchen der Fuge führt - diesmal jedoch in Umkehrung. Beethovens Markierung "*nach und nach wieder auflebend*" ist explizit, wie im langsamen Satz des Quartetts op. 132, wo es in der Musik, die ausdrücklich Dankbarkeit und Genesung darstellt, eine Passage gibt, die mit "*neue Kraft fühlend*" markiert ist. Nach weniger als zwanzig Takten in dieser zweiten Fuge beginnen sich jedoch die Konturen des ursprünglichen Fugenthemas in die Textur einzuweben, sowohl in der Steigerung als auch in der Verminderung, und werden

zunehmend vorherrschend. Nach der doppelten Diminuierung des Themas scheint die Musik, wie man treffend gesagt hat, in Flammen aufzugehen. Die Fuge brennt sich selbst aus, und alles, was uns bleibt, ist ihr jubelndes Thema und ein Strom von begleitenden Sechzehntelnoten (ein Verweis auf die erste Seite der Sonate), auf denen sich das Werk in Wellen zunehmender Freude bis zu seinem Ende erhebt, als ob es (in Alfred Brendels Worten) die Ketten der Musik selbst abwerfen würde.

Andere Werke Beethovens bewegen sich von der Dunkelheit zum Licht, aber in op. 110 ist die Absolutheit des Sieges, der zudem in einer so außerordentlich kurzen Zeitspanne errungen wurde, besonders ergreifend.

Klaviersonate in c-Moll, op. 111, komponiert 1821-22

Beethovens letzte Klaviersonate besteht nur aus zwei Sätzen. Die zweisätzige Form ist nicht ungewöhnlich. Sein Lehrer Haydn hat mehrere komponiert, und bei Beethoven gibt es fünf frühere Beispiele. Es ist auch nichts Neues an einem solchen Werk, das aus einem entschlossenen Eröffnungssatz in Moll und einem eher singenden Finale in dem kontrastierenden Dur besteht. Das erst 1814 komponierte op. 90 folgt genau diesem Schema. Doch was in dem früheren Werk eine rein ästhetische Differenzierung des Charakters war, wird hier zu einer Frage der tiefsten Philosophie. Die expressiven Elemente der klassischen Musik werden nun in fundamentaler Weise herausgestellt. Die Argumentation von op. 111 ist im Grunde genommen reduzierbar auf zwei Akkorde: eine verminderte Septime - eine Reihe von übereinanderliegenden kleinen Terzen - und einen Dur-Dreiklang. Hier gibt es Frage und Antwort, Dissonanz und Harmonie, Konflikt und Lösung. Und diese wiederum geben Anlass zu noch tieferen Meditationen über die Beziehung zwischen gegensätzlichen Werten: wie es ist, dass die Harmonie durch die Disharmonie impliziert und in ihr verborgen ist - dass es nie ein “entweder/oder” gibt, sondern immer ein “sowohl/als auch”.

Barford drückt es folgendermaßen aus: Die beiden Sätze symbolisieren vollständig die beiden primären Funktionen des Geistes - Dialektik und Theorie; oder, anders ausgedrückt, Analyse und These von widersprüchlichen Elementen einerseits und die Transzendenz aller Gegensätze andererseits. Unter diesem Gesichtspunkt projiziert die Sonate in der abstrakten Struktur des musikalischen Denkens zugleich den inneren Konflikt und die Spannung des Bewusstseins sowie den unbeweglichen Grund dieses Konflikts in der menschlichen Erfahrung. Dieser unbewegliche Hintergrund ist wirklich immer da; aber ihn intellektuell zu kennen ist eine Sache, ihn zu erleben eine andere. Der Durchbruch zur Verwirklichung - wenn auch nur in kurzen Momenten während des ganzen Lebens - ist der Sieg des Bewusstseins über seine eigenen dialektischen Funktionen.

Deshalb brauchte op. 111, was immer Beethovens Absichten in den frühesten Skizzen gewesen sein mögen, in seiner endgültigen Konzeption nicht nur keinen dritten Satz, sondern er brauchte überhaupt keinen zu haben. Die Antwort des Komponisten auf Schindlers verständnislose Frage, warum er kein Finale komponiert habe (dass er keine Zeit habe), war eindeutig ironisch. Der Schüler hatte das Zusammentreffen von Gegensätzen nicht verstanden - wie die buchstäbliche "Unvollständigkeit" der Sonate ihre metaphysische Ganzheit illustriert. Dies wurde von Thomas Mann perfekt ausgedrückt, dessen Roman *Doktor Faustus* das vielleicht beste Werk über Musik in der gesamten Belletristik enthält. Mann erklärt, wie der Schluss des zweiten Satzes nicht nur das Ende dieser Klaviersonate ist, sondern das Schicksal der gesamten Gattung erfüllt. Beethoven wusste es, und so hat es sich bewährt: Schubert, Beethovens musikalischer Zeitgenosse, der jedoch einen anderen Weg beschritt, schrieb in den wenigen Jahren, die ihm nach der Komposition von op. 111 noch blieben, einige weitere Sonaten; es gibt frühe Versuche von Schumann und Brahms; Liszts Sonate ist ein Werk *sui generis*, das sich von der klassischen Erbfolge abhebt. Keines dieser Werke, so großartig einige

von ihnen auch sein mögen, fordert Beethovens op. 111 als letztes Wort heraus.

Die Maestoso-Einleitung erinnert an die "Pathétique"-Sonate mit der Betonung auf verminderten Septimen und punktierten Rhythmen. Sie ist der Inbegriff des Ungelösten. András Schiff hat sie mit Dantes *Inferno* verglichen (und in Wahrheit hat der ganze Satz einen stygischen Charakter). Ein langgezogenes Dominant-Pedal führt zum *Allegro con brio ed appassionato*, das sich um die durchdringende Dreitonzelle des ersten Themas herum vorwärts bewegt. Die Musik ist gelehrt und kontrapunktisch, aber es gibt auch ausgedehnte Unisono-Passagen, perkussive Akzente und häufige kurze Tempoverlangsamungen. Das eher lyrische zweite Thema in As-Dur ist in einem Atemzug vorbei. Die ebenso komprimierte Durchführung enthält ein *Fugato* über eine überhöhte Version des ersten Themas, wird aber von verminderten Septimen überwältigt und mündet in eine unerbittliche Reprise. Erst die Coda bringt eine wirkliche Entlastung. Dies wirkt wie ein Produkt der Erschöpfung, aber die allerletzten Akkorde in C-Dur enthalten die Möglichkeit, dass der Konflikt des ersten Satzes nicht nur einen Kontrast zu der himmlischen Stille des zweiten Satzes darstellt, sondern diese sogar hervorbringt. Dennoch ist der Schlussakkord des ersten Satzes weit entfernt vom Anfangsakkord des zweiten Satzes, auch wenn es sich um die gleiche Harmonie handelt. Die Art und Weise, wie die Wut und die Bitterkeit durch einen einzigen Ton augenblicklich vertrieben werden, ist ein Wunder.

Wie op. 109 besteht auch der Schlusssatz von op. 111 aus einer Reihe von Variationen. Das *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* vom September 1823 beschreibt das Thema als "so einfach, edel, zart und heilig und erhebend, wie die tröstende Stimme eines Engels". Doch es gibt auch eine Beziehung zwischen dieser liedhaften *Arietta* und der trivialen Komposition von Diabelli, die die Grundlage für Beethovens gewaltige Variationenreihe op. 120 bildete, die im selben Zeitraum entstand. Wie Brendel geschrieben hat: Beethovens Arietta steht

nicht nur in derselben Tonart wie Diabellis “Walzer”, sondern weist auch gewisse motivische und strukturelle Gemeinsamkeiten auf, während die Charaktere der beiden Themen nicht unterschiedlicher sein könnten. Man kann die Arietta als einen weiteren, entfernteren Abkömmling des “Walzers” hören und sich über die inspirierende Wirkung des “Schusterflecks” wundern - Beethovens abschätzige Beschreibung von Diabellis Melodie. Die zeitloseren Variationen des längeren Werks und die stets gehobene Stimmung des zweiten Satzes von op. 111 gehen so nahtlos ineinander über, dass das eine in das andere eingefügt werden könnte.

Die ersten drei Variationen der Sonate sind unterschiedliche Meditationen über das Erhabene. Sie bilden eine Einheit, deren Merkmal immer kleinere Notenwerte sind. Die punktierten Rhythmen und Synkopen der dritten Variation suggerieren eher Paroxysmen des Hochgefühls als eine Art Vorwegnahme des Jazz oder Boogie-Woogie, wie oft (und enttäuschend) behauptet wird. Die vierte setzt die Reduktion der Notenwerte fort, zeigt aber, dass schnelle Noten nicht unbedingt mit schneller Musik gleichzusetzen sind; ihre *sempre pianissimo* Triolen, die mal in der Tiefe murmeln, mal hoch am funkelnden Firmament stehen, erzeugen eine hypnotische Stille. Dann gibt es eine Passage, in der die Musik fast auf die Vorwärtsbewegung verzichtet, eine Anhäufung von Trillern, einen kurzen Exkurs weg von C-Dur - die ganze magische Episode gleichsam eine Vorbereitung auf den Eintritt in den höchsten Kreis des Paradieses - und dann die hinreißende Rückkehr zur Tonika und die letzte Variation, in der die *Arietta* gesungen wird - ein *heiliger Dankgesang* - über wogenden Triolen, und dann über Trillern, die das Thema wie durch Sternenlicht erleuchten.

Bei den letzten beiden Gelegenheiten, als wir die *Arietta* (inzwischen auf ihre Anfangsphrase verkürzt) hören, wird ein Cis eingefügt. Die Einfügung vereint schließlich, was bis dahin getrennt war: das erste Element in der Tonika (C-G-G) und das zweite in der Dominante (D-G-G) verschmelzen zu C-Cis-D-

G-G und dann, wenn die Zeit ganz stehen bleibt, zu C-Cis-D-G... Dieser Effekt wurde von Mann wunderbar beschrieben als “die rührendste, tröstlichste, wehmütig versöhnlichste Handlung von der Welt. Es ist wie ein schmerzlich liebevolles Streichen über das Haar, über die Wange, ein stiller, tiefer Blick ins Auge zum letzten Mal. Es segnet das Objekt, die furchtbar umgetriebene Formung mit überwältigender Vermenschlichung, legt sie dem Hörer zum Abschied, zum ewigen Abschied so sanft und herzlich, dass ihm die Augen übergehen.”

Das Finale von op. 109 kehrt zu seinem Ausgangspunkt zurück, aber die letzten Seiten von op. 111 verlassen für immer die Erdumlaufbahn und lassen den Hörer zurück. Beethovens Vorstellungskraft reist immer weiter und nähert sich immer mehr “der Liebe, die die Sonne und die anderen Sterne bewegt”. Wie Dante war ihm eine Vision des Himmels zuteil geworden, und danach gab es nichts mehr zu sagen.

© Jonathan Gaisman 2025

Paul Wee ist Anwalt bei Essex Court Chambers in London und spezialisiert auf Handelsstreitigkeiten und internationale Schiedsgerichtsbarkeit. Er wird von den juristischen Verzeichnissen als “einer der nächsten Generation von Staranwälten” (*C&P 2025*) und “ein zukünftiger Anführer” (*Legal 500 2025*) bezeichnet. Er vertritt Regierungen, Unternehmen, Finanzinstitutionen und Privatpersonen in Streitigkeiten nach englischem und internationalem Recht in einer Vielzahl von Sektoren, darunter Banken und Finanzen, Öl und Gas, Energie und Infrastruktur, Bergbau und Exploration, Telekommunikation, IT, Fertigung sowie Unterhaltung und Medien.

Gefeiert als “völlig erstaunlicher” (BBC Radio 3 *Record Review*) Pianist, der “das Unspielbare spielt” (*The Spectator*) und “der die musikalischen und technischen Errungenschaften der größten Namen in diesem Metier erreichen und sogar übertreffen kann” (*International Piano*), wird Paul Wee international für

sein “transzendentales technisches Können” (*ClassicsToday*), seine “umwerfende Virtuosität” (*BBC Music Magazine*) und seine “vollendete Musikalität” (*Gramophone*) gelobt. Die *New York Times* schreibt, dass “die Sensibilität des Anschlags und die Tiefe der Charakterisierung ebenso bemerkenswert sind wie das virtuose Donnern”. Nachdem er sich gegen eine Karriere als Pianist entschieden hatte, studierte er an der Universität Oxford Jura und erwarb am Keble College seinen BA (Jurisprudenz) und BCL. Im Jahr 2010 wurde er von Gray’s Inn als Anwalt zugelassen und versucht seither, seine Liebe zum Klavier mit den Anforderungen einer regen Anwaltspraxis in Einklang zu bringen. Seine Debüteinspielung von Alkans Symphonie für Klavier solo und seinem Konzert für Klavier solo stand auf der Auswahlliste für einen *Gramophone* Award und für die *Limelight* Recording of the Year in der Kategorie Instrumental und wurde mit einem *Gramophone* Editor’s Choice und einem Diapason d’Or ausgezeichnet. Seine Einspielung von Transkriptionen von Sigismond Thalberg wurde mit einem *BBC Music Magazine* Instrumental Choice und einem *Limelight* Editor’s Choice ausgezeichnet. Seine Einspielung von Transkriptionen von Franz Liszt und Charles-Valentin Alkan von Werken Beethovens und Mozarts wurde von Gramophone als Aufnahme des Monats Dezember 2022 und von *ClassicsToday* als Disc of the Year 2022 ausgezeichnet und kam in die engere Wahl für einen *Gramophone* Award. Seine Einspielung der Klavierkonzerte von Henselt und Bronsart mit Michael Collins als Dirigent des Schwedischen Kammerorchesters wurde ebenfalls als *Gramophone* Editor’s Choice und Limelight Editor’s Choice ausgewählt und wurde erneut in die engere Auswahl aufgenommen für einen *Gramophone* Award.

www.paulwee.co.uk

Les cinq dernières sonates pour piano

L'idée d'une division en trois phases distinctes de la production de Beethoven avait déjà commencé à s'imposer avant sa mort et a ensuite été adoptée par ses premiers biographes importants, notamment Anton Schindler. Bien qu'il s'agisse d'un cliché quelque peu simplificateur, cette division s'est néanmoins imposée. Elle offre également aux mélomanes la possibilité de débats autour du moment exact auquel chaque période débute ou se termine. On s'accorde néanmoins sur le fait que les cinq sonates réunies ici appartiennent toutes à la dernière période, qui s'étend d'autour de 1816 jusqu'aux dernières compositions de 1826.

Les œuvres composées au cours de ces dix années suivent une période de relative stagnation que l'on pourrait considérer comme une phase préparatoire vers un nouveau mode d'expression. Lorsque l'on examine le lyrisme et l'inventivité mélodique de la Sonate pour violon op. 96, du Trio « Archiduc » (op. 97), ou le cycle de lieder *An die ferne Geliebte*, op. 98, la réflexion la plus développée et la plus explicite de Beethoven sur l'amour romantique, (qui date en réalité de 1816 et constitue donc une exception dans la division tripartite adoptée ici), de nombreux traits peuvent cependant être considérés comme caractéristiques de la troisième période : la prédominance de formes peu courantes ou expérimentales, la plus grande importance accordée au contrepoint et à la fugue (née de l'admiration du compositeur tant pour Handel que pour Bach), l'intérêt pour la technique de la variation et sa transformation, le recours aux trilles en tant que composantes mélodiques ou structurelles, une tendance accrue à l'extrême concision ou aux grands développements, aux juxtapositions violentes et à un humour plus robuste ou plus dérangeant. Plus subjectivement, on observe une référence plus implicite et une intériorité qui gagnent en importance ainsi qu'une plus grande puissance dans l'expression du sublime et du surnaturel. La musique apparaît souvent davantage isolée et presque toujours plus profonde.

Les cinq sonates de cet enregistrement se divisent en deux groupes. L'opus 101 et l'opus 106, deux sonates intitulées *für das Hammerklavier* (même si cette appellation n'est restée que pour l'opus 106), sont liées en ce sens que la première apparaît dans une certaine mesure comme la préparation de la seconde. Les trois dernières sonates, les opus 109 à 111, ont été composées à la même époque et forment un triptyque, à l'instar des trois dernières sonates pour piano de Schubert ou des trois dernières symphonies de Mozart. Au cours de ses jeunes années, Beethoven avait publié des groupes de trois œuvres importantes (le plus souvent, comme c'est le cas ici, une en mineur et deux en majeur) sous le même numéro d'opus. Il allait répéter cette habitude jusqu'aux quatuors à cordes « Rasumovsky » op. 59, bien que chacune de ces trois œuvres soit très importante en soi. Mais malgré leur relations mutuelles, Beethoven désirait que chacune de ses trois dernières œuvres dans le genre de la sonate – et il était conscient qu'elles seraient bel et bien ses dernières – soit indépendante l'une de l'autre.

Sonate en la majeur, op. 101 (1816)
On retrouve bon nombre des caractéristiques évoquées plus haut dans la Sonate op. 101 qui, bien que la moins connue des cinq dernières, ne leur cède en rien. L'enthousiasme de la critique parue dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (1er octobre 1817), bien qu'exprimé en termes aujourd'hui surannés, rend bien compte des contrastes de l'œuvre : évoquant « l'inépuisable versatilité » de Beethoven, elle souligne la façon dont « dans sa cent-unième œuvre, nous sommes saisis d'admiration et en proie à une estime renouvelée lorsque nous empruntons ainsi en compagnie du grand peintre de l'âme des chemins étranges, jamais fréquentés, comme guidés par le fil d'Ariane à travers des méandres labyrinthiques, où tantôt un ruisseau frais bruit tranquillement, tantôt un rocher escarpé nous fixe du regard ; ici, une fleur inconnue et odorante nous attire, là, un chemin épineux essaie de nous effrayer ».

L'œuvre adopte un schéma formel radicalement expérimental, très similaire à celui de la Sonate pour violoncelle op. 102 n° 1 composée à la même époque. La sonate semble ne pas avoir de début, en grande partie parce qu'elle commence sur la dominante (mi majeur) et qu'au cours du premier mouvement, elle n'approche que rarement, et indirectement, la tonalité principale. L'impression de se joindre à une conversation déjà entamée est d'autant plus forte que les premières mesures de l'œuvre reviennent sous une forme abrégée et fragmentée entre le mouvement lent et le finale.

Ce premier mouvement en apparence sans prétention est tendre et lyrique, reflétant peut-être la personnalité de la dédicataire, Dorothea Ertmann, une élève de Beethoven. Il suit un paradigme aisément identifiable, mais les points familiers de l'articulation structurelle (exposition, thème secondaire, développement, récapitulation) sont dissimulés par un flux continu et des déplacements métriques. La forme reste, mais en tant que processus plutôt qu'architecture, comme si le squelette avait été retiré du corps de ce mouvement.

Dans son journal, Cosima Wagner rapporte les propos de Richard Wagner le 14 novembre 1882 : « Le premier mouvement de cette sonate en la majeur est un excellent exemple de ce que j'entends par mélodie infinie. C'est cela, la musique. » Theodor Adorno ira plus loin et se demandera si ce mouvement n'a pas été le modèle du prélude du premier acte de Tristan et Isolde. Comme l'écrivit le musicologue anglais Roger Allen, « les correspondances structurelles et thématiques directes entre les deux mouvements sont là, cachées bien qu'en évidence, à la vue et à l'ouïe de tous ».

Les rythmes pointés de la marche du deuxième mouvement préfigurent l'univers des soldats de plomb de Schumann, mais les modulations et les syncopes exubérantes sont du pur Beethoven. Si la musique qui précède annonce déjà le romantisme, la section centrale en canon de ce mouvement s'inspire (comme de nombreux autres aspects de ces sonates

tardives) de Bach dont Beethoven a étudié les manuscrits à cette époque.

Le mouvement lent, qui commence comme une déclaration désolée et sans espoir de réponse, apparaît comme un simple *intermezzo*, pour ainsi dire une introduction au finale, un peu à la manière de la Sonate « Waldstein » – hormis cette référence, mi-ludique, mi-mystérieuse, au matériau d'ouverture de l'œuvre. Comme dans trois des quatre autres dernières sonates, le dernier mouvement constitue le centre de gravité de l'œuvre. Rugueux, disgracieux mais exaltant, avec des moments de joie pure, le finale est à nouveau saturé par les imitations rigoureuses et les contrepoints à l'allure fuguée avant d'exploser dans une véritable fugue dans le développement. Comme mentionné plus haut, il est impossible de ne pas voir dans ces tensions enchevêtrées et ces défis techniques une version primitive du dernier mouvement de la « Hammerklavier », bien que ce mouvement soit ici tempéré par un humour à la fois grave et joyeux. Le finale comporte même une note de basse tout à fait inédite et fièrement indiquée « Contra E » dans la partition, accessible sur l'instrument fabriqué par Broadwood récemment envoyé au compositeur depuis Londres.

Sonate en si bémol majeur, op. 106, « Große Sonate für das Hammerklavier » (1818)

Toutes les œuvres majeures des dernières années de Beethoven sont exigeantes, tant pour l'auditeur que pour l'exécutant, mais la « Hammerklavier » est la plus exigeante de toutes. L'écoute d'une exécution de ce mastodonte musical exige pratiquement un nouveau système auditif. Comme le serpent qui doit détacher sa mâchoire inférieure pour avaler une proie de taille importante, le système qui régit l'attention musicale ne suffit ici tout simplement pas. Le musicologue Alan Walker a suggéré que cette œuvre « se situe quelque part dans l'avenir du piano ». Beethoven avait du reste pressenti cette postérité lorsqu'il déclara que cette sonate allait donner de la besogne aux pianistes pendant cinquante ans. Elle n'a

pas plus de rapport avec la sonate pour piano traditionnelle que le corps musclé d'un culturiste avec le physique moyen d'une personne normalement constituée.

Le thème d'ouverture est une transcription d'une cantate inachevée composée en l'honneur du mécène du compositeur, l'archiduc Rodolphe, et qui s'ouvre sur « Vivat vivat Rudolfus ». Le tempo indiqué pour le premier mouvement, la blanche à 138, est presque impossible à à respecter, mais on ne peut l'ignorer car cette sonate est la seule pour laquelle Beethoven a donné des indications métronomiques. Artur Schnabel a été le premier pianiste à se rapprocher de l'intention de Beethoven. De nombreux musiciens de renom abordent ce mouvement avec une grandeur qui s'inspire peut-être du texte solennel de la cantate mais qui n'a rien à voir avec l'esprit des indications données. Pour cet enregistrement, Paul Wee a choisi de respecter celles que le compositeur a laissées.

Quelle que soit la vitesse à laquelle le premier mouvement est attaqué, on ne peut qu'être frappé par la rapidité et le contraste incroyables avec lesquels les idées se succèdent. On ne saurait trouver meilleure démonstration de l'absence de pertinence du temps chronologique lors de l'écoute musicale. Il y a des premiers mouvements chez Mozart (comme celui du Quintette à cordes en do majeur, K 515) qui sont plus longs, mais les distances que l'on parcourt dans l'*Allegro* de Beethoven sont d'un autre ordre. Le principe architectural qui guide ce mouvement de forme sonate est la modulation vers des tonalités liées par des tierces. Charles Rosen écrit dans *Le style classique* : « La section du développement [...] utilise des cycles de tierces descendantes pratiquement comme seul procédé de construction et se concentre sur elles avec une détermination et une fureur inédites jusque-là. »

La logique de cette progression mène finalement le mouvement à la tonalité peu orthodoxe de si majeur. Les notes conjointes sont, sur le plan harmonique, les plus éloignées les unes des autres et la présence de cette tonalité de si, tant au cœur du développement que dans l'affirmation fracassante du pre-

mier thème en si mineur, après que l'on se serait attendu que la récapitulation rétablisse la tonalité principale de si bémol majeur, est profondément déstabilisante. Elle est suivie d'un point d'orgue, comme si elle souhaitait reprendre son souffle. Beethoven exploite tout au long de cette sonate cette tension entre les notes conjointes et l'exprime souvent par des trilles qui, dans ses compositions tardives, vont largement au-delà de leur fonction originale, c'est-à-dire purement ornementale, pour devenir des éléments mélodiques, voire structurels.

Le scherzo qui suit s'amuse avec les tierces ascendantes et descendantes qui constituaient une question de vie ou de mort dans le mouvement précédent. Rosen voit dans ce second mouvement une parodie du premier. On retrouve cependant au cœur de cette courte pièce une miniature délibérée au milieu du gigantisme des trois autres, un passage fantastique dans lequel, après une succession étrange de croches et de silences remplie de violence refoulée, une gamme jouée *prestissimo* sur six octaves se terminant sur un motif diabolique, un accord de neuvième mineure, qui n'est ni un trille ni un tremblement, mais plutôt une sorte de rire dément. L'éclatement violent et sans fioritures des si naturels joués *fortissimo* à la fin du mouvement est tout aussi sinistrement humoristique, comme si Beethoven se moquait de la complexité architecturale du conflit entre le si bémol et le si naturel dans le premier mouvement.

Le mouvement lent revient à une atmosphère d'extrême gravité, mais il est bien plus que cela. Il a été qualifié de « mausolée des douleurs les plus profondes de l'humanité » et « d'apothéose de la douleur […] pour laquelle il n'existe aucun réconfort véritable ». Les couleurs sont celles des dernières œuvres chargées de brumes du Titien, comme la *Pietà* conservée à la Gallerie dell'Accademia à Venise dont les personnages adoptent des poses exprimant un chagrin figé ou le désespoir à l'état pur. Le mouvement commence sur un accord de fa dièse mineur, mais au dernier moment, le compositeur décide de faire précéder ce premier accord par

deux unissons ascendants harmoniquement ambigus qui correspondent aux tierces ascendantes avec lesquelles les autres mouvements commencent. Cette réflexion après coup a beaucoup impressionné le musicologue Donald Tovey : « ils laissent au plein accord [qui suit] le soin de révéler leur signification » et « constituent l'une des pensées les plus profondes de toute la musique ». Le mouvement adopte la forme sonate, mais après un développement relativement court dans lequel les tierces et les sixtes semblent explicitement annoncer l'ouverture de la Quatrième Symphonie de Brahms, la récapitulation est modifiée à un tel point qu'elle en devient presque méconnaissable. L'ornementation de la ligne mélodique rappelle Chopin. Beethoven est un compositeur résolument classique, mais ce mouvement parle à bien des égards le langage de la littérature pianistique romantique par la suite au XIXe siècle.

Il serait impensable de passer directement d'un mouvement comme celui-ci à la fugue finale. Trente ans plus tôt, Mozart savait qu'après le Gethsémani évoqué dans le mouvement lent de son Quintette à cordes en sol mineur, il devait recourir à l'expédient inhabituel d'un pont introductif au finale proprement dit afin de permettre à l'auditeur de se remettre. Dans le cas de la « Hammerklavier », il serait impossible de sortir directement de l'expérience de l'*Adagio* pour retrouver la lumière. La fantaisie libre qui nous ramène de ses profondeurs passe par de nombreuses tonalités dans sa quête improvisée pour retrouver le chemin du si bémol majeur, et ce faisant, expérimente diverses formes de contrepoint du XVIIIe siècle, comme si sa fonction était de donner naissance à la fugue qui suit.

Ce dernier mouvement est également écrit dans un tempo très rapide, encore une fois respecté ici. Il existe dans certains milieux pointilleux un préjugé contre les fugues, considérées comme une forme archaïque d'exercice « académique », insérées au sein des formes plus dramatiques de la sonate, du quatuor ou de la symphonie mais, comme le souligne Tovey à propos des fugues tardives de Beethoven, « une force dramatique chauffée à blanc les sous-tend ».

Pour le critique Philip Barford, cette collision entre les procédures analytiques de la fugue et la dialectique synthétique des contrastes harmoniques qui est l'essence même du principe de la sonate est semblable à la torsion de barres de fer.

Ce mouvement donne en effet une impression de force intellectuelle écrasante ; Beethoven recourt à tous les procédés savants de l'écriture fuguée : il renverse le sujet principal, long et complexe (inversion), le ralentit (augmentation) et en modifie le caractère ; il accentue la tension en accélérant le tempo des entrées (*stretto*). Son tour de force le plus spectaculaire (bien que le plus difficile à percevoir à l'audition) est le canon à l'écrevisse (qui, comme dans *Hamlet* de Shakespeare, marche à reculons), dans lequel le sujet est joué à l'envers. À un moment comparable de maîtrise absolue dans l'ouverture des *Maîtres-chanteurs de Nuremberg*, Wagner a proclamé son génie contrapuntique d'un seul coup de triangle ; il n'est donc pas surprenant que Beethoven présente son propre aboutissement suprême dans la tonalité de si mineur.

Le moment le plus dramatique survient lorsque le compositeur déploie son procédé habituel de raccourcissement du matériau thématique : il sépare ici le saut de dixième d'un trille, avec lequel commence le sujet de la fugue, et enchaîne rapidement des répétitions de ce fragment, sous des formes ascendante et descendante (harmonisées de surcroît à la dixième). Une fois l'oreille habituée au langage de ce mouvement, c'est là l'un des moments les plus exaltant de l'histoire musicale. Il est suivi d'un silence médusé, un moment de répit, puis la tempête reprend de plus belle pour les dernières pages, avant que le mouvement ne trouve enfin, dans une série de trilles ascendants titanesques, une sorte de résolution.

Bien que les interprétations de cette sonate ne soient plus aussi rares qu'autrefois, elle ne court pas le risque d'une surexposition. Comme les derniers quatuors, les Variations « Diabelli » et la *Missa solemnis*, il s'agit d'une œuvre dont on ne peut saisir le tout après une seule seule écoute tel un massif toujours partiellement caché par les nuages. Elle n'a pas de descendance musicale et constitue son propre dernier mot.

Sonate en mi majeur, op. 109 (1820)

Après les extraordinaires longueurs de la « Hammerklavier », nous passons à la concision absolue, sans sacrifier pour autant le contenu ou la profondeur. Comme toujours chez Beethoven, on trouve à la fois des contrastes et des similitudes avec ce qui a précédé. Si la Sonate op. 101 semblait commencer au milieu d'une conversation, cette sonate en mi majeur, dédiée à Mademoiselle Maximiliane Brentano, commence tout aussi délicatement, comme les cordes d'une harpe éolienne jouées par une légère brise. Mais tout est question de contexte, et nous découvrons avec surprise que les progressions harmoniques lumineuses qui se déploient sur les huit premières mesures sont une reprise littérale, dans une tonalité différente, du finale beaucoup moins ambitieux et plutôt joyeux de la Sonate op. 79 (1809). Puis survient un changement brusque de tempo et de caractère lorsque le compositeur, qui recourt ici à une forme sonate résiduelle, nous présente le second thème contrasté, harmoniquement audacieux et à l'allure improvisée, mais encore plus insaisissable que ce qui le précède.

Il est toujours difficile d'exprimer ce que la musique veut dire, mais les mélomanes peuvent généralement faire appel à toute une série de métaphores, ou du moins révéler quelles associations ou émotions elle suscite en eux. Ce n'est pas le cas ici ; sans recourir à la musicologie pure, tout ce que l'on peut affirmer, c'est qu'il s'agit d'une musique d'une pureté exceptionnelle. Beethoven condense tout ce qu'il a à dire dans ce premier mouvement d'à peine trois minutes. Il offre dans la coda une résolution en demi-teinte sous la forme d'un choral apaisant à l'énigme de la relation entre les deux idées qui ont jusqu'alors coexisté sans point commun apparent.

Suivant rapidement l'accord final, le deuxième mouvement est encore plus court. Il s'agit d'un *Prestissimo* (une indication rare chez Beethoven) dans la tonique mineure, où de faibles échos mélodiques du premier mouvement sont enveloppés dans un tourbillon agité et menaçant. Le mouvement est une fois de

plus dans une forme sonate condensée et sa section de développement explore les possibilités canoniques et palindromiques de la ligne de basse de son premier sujet.

Le poids de la sonate repose sur le mouvement conclusif, beaucoup plus long, fait d'une série de six variations très contrastées sur une mélodie d'une beauté à couper le souffle. Ici comme dans toute la sonate, l'intervalle de tierce qui traversait la « Hammerklavier » est à nouveau omniprésent. Le tempo est celui d'une sarabande, le thème rappelle l'esprit des Variations « Goldberg », tout comme les tempi et les textures variés au sein du mouvement. Bien qu'il n'existe aucune preuve documentaire attestant que Beethoven connaissait les Goldberg, il est difficile de croire que le compositeur des Variations « Diabelli » ne connaissait pas cette importante œuvre annonciatrice de la main de Bach.

Ce n'était pas la première fois que Beethoven terminait une œuvre par une série de variations. Haydn et Mozart avaient également fait de même à plusieurs reprises. Ce qui est nouveau, c'est le choix d'un sujet lent et chantant, un procédé utilisé à deux reprises dans ces trois dernières sonates. Mais Beethoven ne fait jamais deux fois la même chose, et un aspect touchant des finales pas totalement dissemblables des opus 109 et 111 est la manière dont il les conclut. Dans le premier cas, mais pas dans le second, après les arpèges et les trilles extatiques de la dernière variation qui transportent l'auditeur aux confins du céleste, la musique semble porter en elle la conviction qu'elle doit revenir sur terre. Après un *diminuendo* à contrecœur, une reprise du thème à la manière des Goldberg boucle la boucle. Nous entendons presque la même musique que celle qui a ouvert le mouvement, mais elle semble désormais transformée. Le philosophe dit qu'on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve. Dans l'opus 111, la musique ne s'y essaiera pas, poursuivant plutôt son chemin vers le ciel et ne laissant derrière elle que les possibilités infinies du silence.

Sonate en la bémol majeur, op. 110 (1821)
Cette sonate commence aussi tranquillement que la précédente s'était terminée, et certains interprètes en concert enchaînent les deux mouvements avec une pause minimale (et sans applaudissements). L'organisation relativement simple des deux premiers mouvements de l'opus 110 ne laisse rien présager de la complexité structurelle et psychologique qui suit. Mais le *Moderato cantabile molto espressivo* initial recèle des subtilités. Plus important encore, le thème de la fugue qui dominera la seconde moitié de la sonate est déjà présent, à demi caché dans le premier sujet sans prétention (et également dans les dernières mesures du mouvement). Comme le dit Barford, l'expérience de ce lien unificateur relève d'une « utilisation positive de l'imagination et non d'une assimilation passive des notes de programme [car] l'expérience musicale est un rêve éveillé consciemment dirigé, construit à partir de la substance des intuitions inspirées ». La sobriété qui caractérise ce mouvement est illustrée par sa section de développement que Rosen qualifie de « radicalement simple ». Il est extraordinaire de penser que le compositeur qui nous a offert la lutte démesurée de la section équivalente dans le premier mouvement de la Symphonie « Héroïque » se contente ici d'une discrétion si dénuée de drame. L'ensemble du mouvement est imprégné de l'*amabilità* avec laquelle le compositeur demande qu'elle soit jouée. Comme dans l'opus 109, les premiers mouvements ont un caractère préparatoire et ne constituent pas une fin en soi.

Le scherzo humoristique en fa mineur, plein de mouvements contraires et de syncopes, est construit à partir de deux chansons populaires allemandes ; le trio est peut-être encore plus excentrique. La coda dans une tonalité majeure s'évanouit sur un fa murmuré, qui se révèle être la dominante de si bémol mineur, la tonalité sombre du troisième mouvement. Nous sommes soudainement transportés dans un autre monde, fait de fragments mélodiques et de récitatifs feutrés. Les nombreux changements subtils de tempo de Beethoven montrent à

quel point ce passage était important pour lui. Il mène à un *Arioso dolente* dont les contours rappellent le scherzo turbulent mais dont l'atmosphère et la substance renvoient à la musique des Passions de Bach. Selon Adolf Bernhard Marx, il s'agit de « la plainte d'un cœur profondément blessé et abandonné ».

L'espoir est cependant tout près sous la forme de la fugue en trois parties qui suit ; les contours harmonieux de son thème semblent en quelque sorte exorciser la douleur précédente. Il n'y a rien d'académique dans ce contrepoint magnifiquement poétique qui s'impose si naturellement. Il est simplement destiné à consoler ; dans tous les registres, les cloches qui sonnent à la quarte ascendante poussent vers la conclusion triomphante attendue. Mais il y a un rebondissement: à juste titre puisqu'il s'agit en fait d'une en fait d'une musique à programme, bien que la plus abstraite qui soit. Après s'être reposée avec assurance sur une septième de dominante, la musique fait un pas de côté vers la tonalité adjacente (et donc éloignée) de sol mineur, et nous sommes bouleversés de nous retrouver une fois de plus dans le monde de l'*Arioso*, désormais indiqué *ermattet* [épuisé], et rendu encore plus désespéré qu'auparavant par l'ajout d'hésitations haletantes, comme dans la section *beklemmt* [oppressé] de la *Cavatina* du Quatuor à cordes op. 130. Il semble que la fugue, qui est devenue presque un personnage du drame, n'ait pas atteint son but, du moins cette fois-ci.

La bipolarité de ce mouvement extraordinaire se réaffirme ensuite sous la forme d'un crescendo d'accords syncopés en sol majeur, comme un battement de cœur de plus en plus fort, qui conduit à la réapparition de la fugue – mais cette fois-ci en inversion. L'indication de Beethoven, *poi a poi di nuovo vivente* [en revenant progressivement à la vie], est explicite, comme dans le mouvement lent du Quatuor op. 132 où, dans une musique exprimant expressément la gratitude et la convalescence, on trouve un passage marqué « *neue Kraft fühlend* » [en ressentant une nouvelle force]. Cependant, moins de vingt mesures après le début

de cette deuxième fugue, les contours du sujet fugué original commencent à se tisser dans la texture, tant en augmentation qu'en diminution, et deviennent de plus en plus prédominants. Après que le sujet a été doublement diminué, la musique semble, comme on l'a si bien dit, s'embraser. La fugue s'épuise et il ne nous reste plus que son sujet jubilatoire et un torrent de doubles croches qui l'accompagnent (une référence à la toute première page de la sonate) sur lequel l'œuvre s'élève en vagues de joie croissante jusqu'à sa conclusion, comme si, pour reprendre les termes d'Alfred Brendel, elle se libérait des chaînes de la musique elle-même.

D'autres œuvres de Beethoven voyagent de l'obscurité à la lumière, mais il y a quelque chose de particulièrement émouvant dans l'opus 110, dans le caractère absolu de la victoire, obtenue de surcroît dans un intervalle extrêmement court.

Sonate en do mineur, op. 111 (1821-22)

La dernière sonate pour piano de Beethoven ne compte que deux mouvements. Cette forme n'a cependant rien d'inhabituel. Son professeur Haydn avait composé plusieurs œuvres en deux mouvements, et Beethoven en avait déjà écrit cinq auparavant. Il n'y a rien de nouveau non plus dans une œuvre composée d'un premier mouvement d'allure résolue dans une tonalité mineure suivi d'un finale plus chantant dans une tonalité majeure contrastée. La Sonate op. 90, composé en 1814, suit exactement ce schéma. Mais ce qui n'était qu'une simple différenciation esthétique dans la première devient ici une question philosophique extrêmement profonde. Les éléments expressifs de la musique classique sont désormais exposés en termes fondamentaux. L'argument de l'opus 111 peut se réduire à deux accords : une septième diminuée – une série de tierces mineures superposées – et un accord parfait majeur. On y trouve la question et la réponse, la dissonance et l'harmonie, le conflit et la résolution. Et ceux-ci donnent à leur tour lieu à des méditations encore plus profondes sur la relation entre des valeurs

opposées : comment la concorde est implicite et cachée dans la discorde, comment il n'y a jamais « soit l'un, soit l'autre », mais toujours « l'un et l'autre ».

Barford l'exprime ainsi : « Les deux mouvements symbolisent parfaitement les deux fonctions principales de l'esprit : la dialectique et la théorie ou, en d'autres termes, l'analyse et la thèse d'éléments conflictuels d'une part, et la transcendance de toute opposition d'autre part. De ce point de vue, la sonate projette, dans la structure abstraite de la pensée musicale, à la fois le conflit intérieur et la tension de la conscience ainsi que le fond immuable de ce conflit dans l'expérience humaine. Ce fond immuable est réellement présent en permanence, mais le connaître intellectuellement est une chose et en faire l'expérience, une autre. La percée vers la réalisation – ne serait-ce que pendant de brefs instants au cours d'une vie – est la victoire de la conscience sur ses propres fonctions dialectiques. »

C'est pourquoi, quelles qu'aient été les intentions de Beethoven dans ses premières esquisses, l'opus 111, dans sa conception finale, n'avait non seulement pas besoin d'un troisième mouvement, mais ne devait surtout pas en inclure un. La réponse du compositeur à la question déconcertante de Schindler qui lui demandait pourquoi il n'avait pas composé de finale (il répondit qu'il n'avait pas eu le temps), était clairement ironique. L'élève n'avait pas compris la coïncidence des contraires – comment l'« incomplétude » littérale de la sonate illustre son unité métaphysique. Cela a été parfaitement exprimé par Thomas Mann dont le roman *Docteur Faustus* contient peut-être le meilleur texte consacré à la musique de toute la littérature. Mann explique comment la fin du deuxième mouvement constitue non seulement la fin de cette sonate, mais accomplit de surcroît le destin de l'ensemble du genre de la sonate pour piano. Beethoven le savait, et cela s'est confirmé : Schubert, contemporain de Beethoven mais suivant une voie différente, a composé quelques sonates additionnelles dans le peu d'années qui lui restaient après la composition de l'opus 111 ; il existe des essais

précoces de Schumann et de Brahms ; la sonate de Liszt est *sui generis* et se démarque de la filiation classique. Aucune de ces œuvres, aussi grandes soient-elles, ne peut rivaliser avec l'opus 111 de Beethoven en tant que paroles ultimes.

L'introduction *Maestoso* rappelle la Sonate « Pathétique » avec l'importance qu'elle accorde aux septièmes diminuées et aux rythmes pointés. Elle est l'incarnation même du non-résolu. András Schiff l'a comparée à l'*Enfer* de Dante (et, en vérité, tout le mouvement a un caractère stygien). Une longue pédale sur la dominante mène à l'*Allegro con brio ed appassionato*, qui avance autour de la cellule omniprésente de trois notes du premier thème. La musique est savante et contrapuntique, mais on trouve également des passages prolongés à l'unisson, des accents percussifs et de fréquents et brefs ralentissements. Le deuxième thème, plus lyrique, en la bémol majeur, s'achève dans un souffle. Le développement, tout aussi condensé, contient un *fugato* sur une version augmentée du premier thème, mais il est submergé par des septièmes diminuées et plonge dans une récapitulation implacable. Seule la coda réduit véritablement la pression. Cela semble être un signe d'épuisement mais les tout derniers accords en do majeur laissent entrevoir la possibilité que le conflit du premier mouvement ne soit pas seulement un contraste avec le second, mais qu'il donne en fait naissance à la quiétude céleste de ce dernier. Même ainsi, l'accord final du premier mouvement est à mille lieues de l'accord d'ouverture du second, bien qu'ils soient dans la même tonalité. La manière dont la rage et l'amertume qui précèdent sont instantanément dissipées par une seule note tient du miracle.

Comme dans l'opus 109, le dernier mouvement de l'opus 111 est une série de variations. Le *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* de septembre 1823 décrivait le thème comme « simple, noble, tendre et sacré, et aussi inspirant que la voix réconfortante d'un ange ». Il existe toutefois un lien entre cette arietta chantante et la composition triviale de Diabelli qui a servi de base à

l'imposante série de variations opus 120, composée par Beethoven à la même époque. Comme l'écrit Brendel : « L'arietta de Beethoven est non seulement dans la même tonalité que la « valse » de Diabelli, elle partage également certaines caractéristiques motiviques et structurelles alors que les deux thèmes ne sauraient être plus différents. On peut entendre l'arietta comme un autre descendant, plus lointain, de la « valse », et s'émerveiller de l'effet inspirant du 'rapiéçage de cordonnier' », ainsi que Beethoven décrivait dédaigneusement la mélodie de Diabelli. Le rapprochement entre les variations plus intemporelles de l'œuvre plus longue et l'atmosphère constamment élevée du deuxième mouvement de l'opus 111 est si harmonieux qu'elles pourraient s'intercaler les unes dans les autres.

Les trois premières variations de la sonate sont des méditations différentes sur le sublime. Elles forment un ensemble caractérisé par des valeurs de notes de plus en plus courtes. Les rythmes pointés et les syncopes de la troisième suggèrent des paroxysmes d'exultation plutôt que, comme on le suggère souvent (et inappropriément), une sorte de préfiguration du jazz ou du boogie-woogie. La quatrième variation poursuit le raccourcissement des valeurs des notes, mais démontre que les notes rapides ne sont pas nécessairement synonymes de musique rapide ; ses triolets *sempre pianissimo*, tantôt murmurant dans les profondeurs, tantôt s'élevant dans le firmament scintillant, créent une immobilité hypnotique. Vient ensuite un passage où la musique renonce presque à tout mouvement vers l'avant, un bouquet de trilles, une brève digression loin du do majeur – cet épisode magique apparaît comme une préparation à l'entrée dans le cercle le plus élevé du paradis – puis le retour le plus extatique à la tonique et la dernière variation, dans laquelle l'arietta est chantée – un « heiliger Dankgesang » comme dans le Quatuor opus 132 – sur des triolets ondulants, puis sur des trilles qui illuminent le thème comme avec la lumière des étoiles.

Les deux dernières fois que l'on entend l'arietta (désormais raccourcie à sa phrase initiale), un do dièse est inséré. Cette inclusion réunit enfin ce qui était jusqu'alors séparé : le premier élément de la tonique (do-sol-sol) et la seconde de la dominante (ré-sol-sol) fusionnent pour devenir do-do dièse-ré-sol-sol, puis, alors que le temps s'arrête complètement, do-do dièse-ré-sol... Cet effet a été merveilleusement décrit par Mann comme « la chose la plus touchante, la plus consolante, la plus mélancoliquement apaisante du monde. C'est comme une caresse douloureuse et tendre sur les cheveux, sur la joue, un suprême et profond regard dans les yeux, pour la dernière fois. Il bénit l'objet, la formule effroyablement torturée, en lui conférant une humanité saisissante et l'approche si doucement du cœur de l'auditeur, pour un adieu, un éternel adieu, que les larmes vous montent aux yeux. »

Alors que le finale de l'opus 109 revenait à son point de départ, les dernières pages de l'opus 111 s'échappent à jamais de l'orbite terrestre, laissant l'auditeur derrière. L'imagination de Beethoven voyage toujours plus loin, se rapprochant de plus en plus de « l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles ». Comme Dante, il avait eu la chance d'entrevoir le paradis. Après cela, il ne restait plus rien à dire.

© Jonathan Gaisman 2025

Paul Wee est avocat à l'Essex Court Chambers à Londres, spécialisé dans le droit commercial et en arbitrage international. Il est décrit par les annuaires juridiques comme « l'un des avocats vedettes de la prochaine génération » (*C&P 2025*) et « un futur leader » (*Legal 500 2025*). Paul Wee agit pour le compte de gouvernements, de sociétés, d'institutions financières et de particuliers dans le cadre de litiges relevant du droit anglais et international dans des secteurs très variés, notamment les banques et les finances, le pétrole et le gaz, l'énergie et l'infrastructure, l'exploitation minière et l'exploration, les télécommunications, les technologies de l'information, l'industrie manufacturière, le monde du spectacle et les médias.

Salué comme un pianiste « totalement étonnant » (BBC Radio 3 *Record Review*) qui « joue l'injouable » (*The Spectator*) et « qui peut égaler, voire dépasser, les prouesses musicales et techniques des plus grands noms de la profession » (*International Piano*), Paul Wee est internationalement reconnu pour sa « maîtrise technique transcendante » (*ClassicsToday*), sa « virtuosité éblouissante » (*BBC Music Magazine*) et sa « musicalité parfaite » (*Gramophone*). Selon le *New York Times*, « la sensibilité de son toucher et la profondeur de son interprétation sont aussi remarquables que son virtuosité fulgurante ». Ayant décidé de ne pas poursuivre une carrière de pianiste, Paul Wee a étudié le droit à l'Université d'Oxford, où il a obtenu son BA (Jurisprudence) et son BCL du Keble College. Il a été admis au barreau par Gray's Inn en 2010 et concilie son amour pour le piano et les exigences de sa pratique au Barreau. Son premier enregistrement, la Symphonie pour piano seul et le Concerto pour piano solo d'Alkan a été sélectionné pour un *Gramophone* Award et le prix Limelight de l'enregistrement de l'année dans la catégorie « instrumental » en plus d'être nommé « Editor's Choice » par *Gramophone* et de remporter un Diapason d'Or. Son enregistrement des transcriptions de Sigismond Thalberg a été sélectionné Instrumental Choice par le *BBC Music Magazine* et « Editor's Choice » par la rédaction de *Limelight*.

Son enregistrement des transcriptions de Franz Liszt et de Charles-Valentin Alkan d'œuvres de Beethoven et Mozart a été nommé « Recording of the Month » en décembre 2022 par *Gramophone* et « Enregistrement de l'année 2022 » par *ClassicsToday* en plus d'être sélectionné pour un Gramophone Award. Enfin, son enregistrement des concertos pour piano d'Adolf von Henselt et de Hans Bronsart avec l'Orchestre de chambre de Suède sous la direction de Michael Collins a également été nommé « Editor's Choice » par Gramophone et « Editor's Choice » de *Limelight* et fait partie de la sélection finale pour un Gramophone Award.

www.paulwee.co.uk

“To Emily and Charlotte—

May you find in this music the transcendence and the wonder that I find in you.”

Paul Wee

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

Recording Data

Recording:	24–28 March 2024 (Opp. 109–111)	
	21–26 November 2024 (Opp. 101–106) at Wyastone Concert Hall, Wyastone Leys, Monmouth, UK	
	Producer:	Andrew Keener
	Sound engineer:	Dave Hinitt
Equipment	Neumann 2024 microphones; Merging Hapi pre-amplifier and high-resolution A/D converter; VDC optical cabling technology; Pyramix digital audio workstation, PMC monitoring equipment.	
	Original format: 24-bit/192 kHz	
Post-production:	Editing:	Oscar Torres
	Mixing:	Dave Hinitt
Executive producer:	Robert Suff	

Booklet and Graphic Design

Cover text:	© Jonathan Gaisman 2025
Translations:	Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography:	© Benjamin Ealovega

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 info@bis.se www.bis.se

BIS-2765 ℗ & © 2025, BIS Records AB, Sweden


BIS-2765