

Beethoven

Late Piano Sonatas
opp. 101, 109 & 111

NIKOLAI LUGANSKY piano

20²⁰
20²⁷

harmonia mundi edition

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Late Piano Sonatas

Piano Sonata no. 28 op. 101

A major / *La majeur* / A-Dur

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. <i>Allegretto ma non troppo</i> | 4'06 |
| 2 | II. Lebhaft. Marschmäßig. <i>Vivace alla marcia</i> | 6'23 |
| 3 | III. Langsam und sehnsuchtsvoll. <i>Adagio, ma non troppo, con affetto</i> | 3'25 |
| 4 | IV. Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit. <i>Allegro</i> | 7'29 |

Piano Sonata no. 30 op. 109

E major / *Mi majeur* / E-Dur

- | | | |
|--|--|-------|
| 5 | I. Vivace ma non troppo, sempre legato - Adagio espressivo | 3'56 |
| 6 | II. Prestissimo | 2'29 |
| 7 | III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung | 14'05 |
| Thema : <i>Andante molto cantabile ed espressivo</i> - Var.I : <i>Molto espressivo</i> | | |
| Var.II : <i>Leggiermente</i> - Var.III : <i>Allegro vivace</i> - Var.IV : <i>Etwas langsamer als das Thema</i> | | |
| Var.V : <i>Allegro, ma non troppo</i> - Var.VI : <i>Tempo I del tema / cantabile</i> | | |

Piano Sonata no. 32 op. 111

C minor / *Ut mineur* / c-Moll

- | | | |
|---|---|-------|
| 8 | I. Maestoso - <i>Allegro con brio ed appassionato</i> | 9'19 |
| 9 | II. Arietta. <i>Adagio molto semplice cantabile</i> | 17'57 |
| Var.I : <i>sempre legato</i> - Var.II : <i>L'istesso tempo</i> - Var.III : <i>L'istesso tempo</i> - Var. IV - Var. V - Coda | | |

Nikolai Lugansky, *piano*

Dans son ouvrage fondateur, *Beethoven et ses trois styles* (1852), Wilhelm von Lenz considèrerait que “Les sonates de Beethoven sont l'Homme”, constituant une sorte de journal intime dans lequel seraient consignés “ses douleurs, ses joies, ses triomphes, ses déceptions”. Ce faisant, Lenz hissait les trente-deux sonates du Maître de Bonn au rang d'un *universalis* sonore où chacun pouvait se retrouver et se reconnaître : les sentiments du Démon “*sont de tous les temps, de tous les hommes*”. Il est vrai que le piano fut le compagnon de Beethoven sa vie durant, mais ses rapports avec l'instrument évoluèrent avec le temps. Du premier concert qu'il donna à Cologne en 1778 jusqu'à vers 1803, il était connu essentiellement pour ses talents de pianiste virtuose et d'improvisateur hors norme. Au cours de l'été 1802, les progrès inéluctables de la surdité provoquèrent la première grande crise dépressive du musicien, le poussant au bord du suicide et à renoncer à se produire en tant que pianiste soliste. La rédaction du Testament d'Heiligenstadt joua le rôle d'exutoire : “*Un peu plus et j'aurais mis fin à ma vie – c'est seulement l'art qui m'a retenu*”. Conscient qu'en quittant sa vie publique, il pourrait se consacrer davantage à la création, il s'engagea alors dans ce qu'il a appelé “une nouvelle voie”, celle qui lui permit de quitter progressivement le style raisonné de ses prédécesseurs Haydn et Mozart, pour explorer les chemins de la vie intérieure, ceux du rêve et de l'âme. C'est ce qu'Édouard Herriot essaya notamment de démontrer dans sa *Vie de Beethoven* rédigée à l'issue des célébrations marquant le centenaire de la mort du musicien : “*Chez Beethoven, tout vient de l'intérieur. Le modèle pour lui n'est pas la règle de l'école*”, c'est-à-dire la raison classique, mais “*c'est la loi de la vie*”.

La **28^e sonate op.101**, composée en 1816 et publiée en 1817, est expressément destinée “für das Hammerklavier” et non plus “pour le pianoforte”. Contemporaine du cycle *An die ferne Geliebte* (“À la bien-aimée lointaine”), de la sonate op.106 et des premières esquisses de la *Missa solemnis*, cette œuvre inaugure la dernière période créatrice de Beethoven qui, au terme d'un long périple conduisant à la “joie par la douleur” (*Durch Leiden Freude*) atteindra bientôt cette félicité et cette luminosité suprême exprimée dans l'Arietta de l'opus 111. L'opus 101, dédiée à la baronne Dorothea Caecilia von Ertmann, raconte pour Romain Rolland “une journée de la vie intérieure”, une “journée de l'arrière-été” d'un homme de près de 46 ans. À croire Schindler, la 28^e sonate obéirait à un programme en quatre étapes : “sentiments rêveurs, invitation à l'action, retour des sentiments rêveurs, action”. Le premier mouvement, “Un peu vif et avec le sentiment le plus intime” (*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*), coulé dans une sorte de forme ouverte très romantique, emmène l'auditeur vers une exquise méditation, une errance infinie presque pétrarquiste – l'on pense au 35^e sonnet du *Canzoniere* : “*Seul et pensif je vais mesurant les plus désertes plaines d'un pas lent et négligent...*” – qui s'oppose au *Vivace alla marcia* suivant. Cette marche héroïque, animée d'intervalles spectaculairement larges et de rythmes incisifs, est saturée d'un contrepoint sous-tendu par des lignes chromatiques descendantes. Après le La majeur de l'*Allegretto ma non troppo* initial et le Fa majeur de la marche, le troisième mouvement, “Lent et plein d'une aspiration ardente” (*Langsam und sehnsuchtsvoll*) installe le ton de La mineur et, avec lui, une mélancolie presque douloureuse conduisant à un retour de la méditation du premier mouvement au ton principal. Cette réminiscence se heurte alors au “Vite mais pas trop et avec décision” (*Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit*), une rigoureuse forme-sonate, dont le développement est une fugue libre et poétique dans la veine de celle concluant la sonate op.102 n°2 et anticipant déjà sur celle de l'opus 106.

Les trois dernières sonates du cycle beethovenien ont été conçues dans un même élan créateur, sur la lancée de la 29^e sonate *Hammerklavier*. Leurs premières esquisses remontent à 1819. La **30^e sonate op.109** en Mi majeur fut essentiellement rédigée à Mödling au cours de l'été 1820 et publiée en novembre 1821 avec une dédicace à la jeune Maximiliane, fille d'Antonia Brentano que l'on considère comme la très probable Immortelle Bien-Aimée. Le *Vivace* initial, aux couleurs cristallines, est ponctué par de nostalgiques phrases *Adagio espressivo* qui viennent perturber la forme sonate sous-jacente. Voici une saynète plaisante entre l'adolescente coquette de 19 ans et l'ami de la famille, dont les soucis relatifs à la garde de son neveu Karl – Beethoven a toujours été en mal d'enfant – ont enfin trouvé une issue satisfaisante. Comme dans l'opus 27 n°1, ce mouvement serein s'enchaîne sans interruption à la réprimande paternelle du *Prestissimo*, lui aussi coulé en une vague forme-sonate. Un cycle de six variations sur un thème-choral “très chantant, avec le plus intime sentiment, à mi-voix” (*Gesangvoll, mit innigster Empfindung*) vient clore cette œuvre mélancolique. La seconde phrase du thème-choral est apparentée à certains dessins mélodiques de l'opus 98, *An die ferne Geliebte* : l'opus 109 serait-il un hommage voilé à cette “Immortelle Bien-Aimée”, dédicataire secrète du *Liederkreis* de 1816 ? Y aurait-il un transfert affectif de la mère à la jeune fille qui, en 1852, se fera portraiturer par Moritz von Schwind en train de répéter la *Fantaisie chorale* op.80 ? Ces variations, somme toute, constituent une espèce de *compendium* du Beethoven dernière manière, évoquant tour à tour l'écriture des opus 106, 111 et 120, sans parler du clin d'œil au vieux contrepoint dans la cinquième variation.

La destinée de la **32^e et dernière sonate du corpus, op.111**, échappa à son auteur, l'archiduc Rodolphe en ayant réclamé la dédicace. Ce sublime “adieu à la sonate” (Thomas Mann) fut terminé le 13 janvier 1822 et publié en avril 1823. La pièce s'ouvre par un exorde *Maestoso* impératif et mystérieux. En seize mesures, Beethoven parvient à accumuler une énergie extraordinaire qui sera libérée brusquement dans l'*Allegro con brio ed appassionato* de forme sonate. Son élan initial en octaves parallèles se nourrit d'une cellule mélodique de trois notes, proche du célèbre motif “Es muss sein !” (“Il le faut !”) qui innovera le final du 16^e quatuor opus 135 (1826). Son étincelante coda – on cherchera en vain une cadence conclusive – annonce déjà l'étude “révolutionnaire” opus 10 n°12 de Chopin. Ce premier mouvement, où sont juxtaposés et combinés de véhéments flots de doubles-croches, des intervalles *sf* à l'ambitus gigantesque et de frères bribes mélodiques, semble jaillir d'une rage de composer incessamment contrariée par des incidents de santé. L'Arietta, *Adagio molto semplice e cantabile*, apporte l'apaisement séséraphique nécessaire pour rejoindre la béatitude, la félicité que l'on goûtera encore dans certaines variations de l'opus 120 et dans les adagios des derniers quatuors. Ce “rêve immense” (Romain Rolland *dixit*), dont la quarte descendante initiale propose une lecture inversée du motif principal du mouvement précédent, s'articule autour de cinq variations aux rythmes parfois surprenants et de plus en plus animés, avant de s'évaporer, comme dans le final de la 30^e sonate, en un long trille argentin. On y entend *La Chute d'un ange* de Lamartine (“*Glisse de corde en corde, arrachant à la fois / À chaque corde une âme, à chaque âme une voix*”) ; on y perçoit l'ultime page de la Sonate en si mineur de Liszt ; on y trouve cette paix lumineuse qui manque à l'Agnus Dei de la *Missa solemnis*. Pour Romain Rolland, les deux mouvements de cet opus 111 “s'élève[nt] comme un bloc, une montagne de basalte, à deux versants : la plénitude de la puissance, et celle de la sérénité”. En dépit de son parfait équilibre, cette sonate visionnaire – sinon mystique – demeura longtemps incomprise et ne parvint à s'imposer durablement auprès du public que vers le mitan du siècle, sous les doigts de Hans von Bülow.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

In his seminal work *Beethoven et ses trois styles* (1852), Wilhelm von Lenz expressed the view that 'Beethoven's sonatas are Man', constituting a kind of private journal in which the composer expressed 'his sorrows, his joys, his triumphs, his disappointments'. In so doing, Lenz raised the thirty-two sonatas of the Master of Bonn to the status of a universality with which every listener could identify: the sentiments of the Demiurge 'are of all times, of all humanity'. It is true that the piano was Beethoven's lifelong companion, but his relationship with the instrument evolved over time. From his first concert in Cologne in 1778 until around 1803, he was known primarily for his talents as a virtuoso pianist and improviser. In the summer of 1802, the inexorable onset of deafness caused his first major attack of depression, pushing him to the brink of suicide and leading him to renounce performing as a solo pianist. Drawing up the 'Heiligenstadt Testament' acted as an outlet for his despair: 'A little more and I would have put an end to my life – it was only art that held me back.' Conscious of the fact that in withdrawing from public life he would be able to devote himself more fully to his creative activity, he then set out on what he called 'a new path' (*einen neuen Weg*), one that enabled him gradually to leave behind the reasoned style of his predecessors Haydn and Mozart in order to explore the byways of the inner life, those of dreams and the soul. This is what Édouard Herriot tried to demonstrate in his *Vie de Beethoven*, written at the end of the celebrations commemorating the centenary of the composer's death: 'In Beethoven, everything comes from within. His model is not the rule of the schoolroom', that is to say Classical reason, but 'the law of life'.

The **Sonata no. 28 op. 101**, composed in 1816 and published in 1817, was expressly designated as 'für das Hammerklavier' and not, as before, 'pour le piano-forte'. It is contemporary with the song cycle *An die ferne Geliebte* (To the distant beloved), the Sonata op. 106 and the first sketches of the *Missa solemnis*, and inaugurates the last creative period of its composer, who, after a long journey leading 'through sorrows to joy' (*durch Leiden Freude*), was soon to attain the felicity and supreme radiance expressed in the Arietta of op. 111. For Romain Rolland, the Sonata op. 101, dedicated to Baroness Dorothea Caecilia von Ertmann, relates 'a day in the inner life', a 'late summer's day' in the life of a man approaching his forty-sixth birthday. According to Schindler, the work follows a programme in four stages: 'dreamy sentiments, invitation to action, return of dreamy sentiments, action'. The first movement, 'Fairly lively and with the deepest feeling' (*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*), cast in a highly Romantic open form, plunges the listener into a meditation, an infinite, quasi-Petrarchan wandering – one thinks of Sonnet XXXV of the *Canzoniere*: *Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti . . .*¹

The contrast is marked with the ensuing Vivace alla marcia. This is a heroic march, powered by spectacularly wide intervals and incisive rhythms, and steeped in counterpoint underpinned by descending chromatic lines. After the A major of the opening Allegretto ma non troppo and the F major of the march, the third movement, 'Slow and yearning' (*Langsam und sehnsuchtsvoll*), introduces the key of A minor and with it an almost painful melancholy, which leads to a recurrence in the home key of the meditation from the first movement. This reminiscence then runs straight into the finale, 'Fast but not excessively so, with resolution' (*Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit*), a strict sonata form, whose development is a poetic free fugue in the vein of the one which concludes the Cello Sonata op. 102 no. 2, and already foreshadows the equivalent movement in op. 106.

The last three sonatas in the Beethovenian cycle were conceived in a single spurt of creativity, following on from the monumental op. 106 (known to posterity as the 'Hammerklavier' Sonata). The first sketches for them date from 1819. The **Sonata no. 30 in E major op. 109** was written for the most part at Mödling during the summer of 1820, and published in November 1821 with a dedication to Maximiliane, teenage daughter of Antonia Brentano, who is the most likely candidate for the 'Immortal Beloved'. The opening Vivace, with its crystalline colours, is punctuated by nostalgic phrases marked *Adagio espressivo* that disrupt the underlying sonata form. Here is a pleasant skit played out between the coquettish nineteen-year-old and the family friend, whose worries about the legal guardianship of his nephew Karl – Beethoven was forever yearning for a child – have at last been brought to a satisfactory conclusion. As in the Sonata op. 27 no. 1, this serene movement leads without a break to the fatherly reprimand of the Prestissimo, again cast in a rather vague sonata form. A set of six variations on a chorale theme to be played 'Songfully, with the most ardent feeling, *mezza voce*' (*Gesangvoll, mit innigster Empfindung*) brings this melancholy work to a close. The second phrase of the chorale theme is related to certain melodic motifs in *An die ferne Geliebte* op. 98: could op. 109 be a veiled homage to the 'Immortal Beloved', the secret dedicatee of this song cycle of 1816? Could there have been a transference of affections from the mother to the girl who, in 1852, was to be portrayed in Moritz von Schwind's painting *Die Symphonie* rehearsing the Choral Fantasy op. 80? All in all, these variations constitute a kind of compendium of late-period Beethoven, evoking by turns the style of op. 106, op. 111 and op. 120 (the Diabelli Variations), not to mention the nod towards old-fashioned counterpoint in Variation 5.

The destiny of the thirty-second and last sonata in the corpus, **op. 111**, escaped its composer, since the Archduke Rudolph claimed the dedication for himself. This sublime 'farewell to the sonata' (Thomas Mann) was completed on 13 January 1822 and published in April 1823. The work opens with a commanding, mysterious exordium, Maestoso. In sixteen bars, Beethoven manages to accumulate an extraordinary charge of energy which will be abruptly liberated in the sonata-form Allegro con brio ed appassionato. Its initial momentum in parallel octaves is sustained by a three-note melodic cell, resembling the famous motif *Es muss sein!* (It must be!) which would later form the basis of the finale of the String Quartet no. 16 op. 135 (1826). The dazzling coda – one will look in vain for a concluding cadence – already heralds Chopin's 'Revolutionary' Étude op. 10 no. 12. This first movement, which juxtaposes and combines vehement cascades of semiquavers, *sforzandi* covering gigantic intervals and frail scraps of melody, seems to burst forth from the rage of a composer incessantly plagued by health problems. The Arietta, Adagio molto semplice e cantabile, brings the seraphic calm needed to attain the bliss, the felicity of which we will have a taste once more in some of the Diabelli Variations and the adagios of the late quartets. This 'immense dream' (Romain Rolland), whose initial descending fourth presents an inversion of the principal motif of the preceding movement, is structured around five variations in sometimes surprising and increasingly lively rhythms, before evaporating, like the finale of op. 109, in a long silvery trill. In this music, we seem to hear Lamartine's poem *La Chute d'un ange*:

*Glissez comme une main sur la harpe qui vibre / Glisse de corde en corde, arrachant à la fois / À chaque corde une âme, à chaque âme une voix!*²

We may discern, too, the final page of Liszt's Sonata in B minor; we may find the luminous peace that is lacking in the Agnus Dei of the *Missa solemnis*. For Romain Rolland, the two movements of op. 111 'rise up like a block, a basalt mountain, with two faces: the fullness of power and the fullness of serenity'. In spite of its perfectly balanced conception, this visionary – if not mystical – sonata was long misunderstood and only managed to establish itself permanently with audiences towards the middle years of the century, under the fingers of Hans von Bülow.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: Charles Johnston

¹ Alone and deep in thought, through the loneliest fields / I tread with slow and sluggish steps.

² Glide as a hand, upon the vibrant harp, / Glides from string to string, plucking at once / From each string a soul, from each soul a voice!

In seinem grundlegenden Werk *Beethoven et ses trois styles* (1852)

äußert Wilhelm von Lenz die Ansicht, dass „die Sonaten von Beethoven der Mensch“ seien, eine Art Tagebuch, in dem „dessen Schmerzen, Freuden, Triumphe, Enttäuschungen“ festgehalten seien. Damit erhob Lenz die 32 Klaviersonaten des Bonner Meisters in den Rang einer musikalischen Gesamtheit, in der sich alle wiederfinden und erkennen können: Die Gefühle des großen Tonschöpfers betreffen „alle Zeiten und alle Menschen“. In der Tat war das Klavier für Beethoven ein lebenslanger Gefährte, auch wenn sich sein Verhältnis zu ihm mit der Zeit veränderte. Von seinem ersten Konzert in Köln 1778 bis zum Jahr 1803 kannte man Beethoven insbesondere als außergewöhnlich talentierten Klaviervirtuosen, der auch die Kunst des Improvisierens meisterhaft beherrschte. Im Laufe des Sommers 1802 stürzte die unaufhaltsame Verschlechterung seines Gehörsinns Beethoven in eine erste große Depression; Selbstmordgedanken waren die Folge sowie ein Verzicht auf Auftritte als Pianist. Die Abfassung des Heiligenstädter Testaments hatte die Wirkung eines Ventils: „Es fehlte wenig und ich endigte mein Leben. Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück.“ Im Bewusstsein, dass er sich seiner schöpferischen Tätigkeit mehr widmen konnte, wenn er sich aus der Öffentlichkeit zurückzog, schlug Beethoven – nach seinen Worten – „einen neuen Weg“ ein, mit dem er allmählich den besonnenen Stil seiner Vorgänger Haydn und Mozart aufgab, um sich mit den Vorgängen des Innenlebens und der Träume zu beschäftigen. Dies vor allem versuchte Édouard Herriot in seinem Buch *La vie de Beethoven* aufzuzeigen, das er im Nachgang zu den Feierlichkeiten zum 100. Todestag des Komponisten verfasste: „Bei Beethoven kommt alles aus dem Inneren. Als Vorgabe dient ihm nicht die geltende Regel“ – also die klassische Vernunft –, „sondern das Gesetz des Lebens.“

Die **Sonate Nr. 28, op. 101**, komponiert 1816 und 1817 veröffentlicht, ist ausdrücklich „für das Hammerklavier“ bestimmt und nicht mehr „für das Pianoforte“. Zur selben Zeit wie der Zyklus *An die ferne Geliebte*, die Sonate op. 106 und die ersten Skizzen zu der *Missa solemnis* entstanden, markiert sie den Beginn der letzten Schaffensperiode von Beethoven, der am Ende einer langen, mühseligen Reise, die „durch Leiden Freude“ bringt, bald jene Glückseligkeit und überhöhte Heiterkeit erlangen wird, wie sie in der Arietta des Opus 111 zum Ausdruck kommt. Die Sonate op. 101 ist der Baronin Dorothea Cäcilia von Ertmann gewidmet, und für Romain Rolland stellt sie die Erzählung eines „Tags des Innenlebens“ dar, eines „Tags des Nachsommers“ eines knapp 46-jährigen Menschen. Nach Anton Schindlers Meinung folgt dieses Werk einem vierteiligen Programm: „Träumerische Empfindungen, Aufforderung zur Tat, Rückkehr der träumerischen Empfindungen, die Tat.“ Der erste Satz – „Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung“ – läuft in einer Art offenen, sehr romantischen Form ab und versetzt den Zuhörer in eine einnehmende Meditation, in ein endloses Umherirren von fast petrarkischer Art, die an das 35. Sonett des *Canzoniere* denken lässt: „Allein und sinnend durch die ödsten Lande / Zieh ich mit langsam abgemeßnem Schritt ...“ Im Gegensatz dazu das folgende „Vivace alla marcia“, ein heroischer Marsch, der von beeindruckend großen Intervallen und scharfen Rhythmen angetrieben wird und von einem Kontrapunkt durchdrungen ist, der auf absteigenden, chromatischen Linien gründet. Nach dem A-Dur des anfänglichen „Allegretto ma non troppo“ und dem F-Dur des Marsches wechselt der dritte Satz – „Langsam und sehnsuchtsvoll“ – nach a-Moll und erzeugt damit eine fast schmerzvolle Melancholie, bevor die Rückkehr zu der Meditation des ersten Satzes in der Haupttonart erfolgt. Diese Reminiszenz prallt dann auf das „Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit“, einen Satz in strenger Sonatensatzform, dessen Durchführung eine freie, poetische Fuge im Stil jener der Sonate op. 102, Nr. 2 ist und die des Opus 106 vorausnimmt.

Die drei letzten Werke von Beethovens Sonatenzyklus entstanden in einem einzigen Schwung, dessen Anstoß die Sonate Nr. 29 war, die sogenannte „Hammerklaviersonate“. Ihre ersten Skizzen fallen ins Jahr 1819. Die Arbeit an der **Sonate Nr. 30, op. 109** in E-Dur fand hauptsächlich im Laufe des Sommers 1820 in Mödling statt. Sie wurde im November 1821 publiziert, versehen mit einer Widmung an die junge Maximiliane, die Tochter von Antonia Brentano (von der man vermutet, sie sei die „unsterbliche Geliebte“). Das einleitende „Vivace“ mit seinen kristallklaren Klangfarben durchsetzen wehmütige, mit „Adagio espressivo“ bezeichnete Phrasen, welche die unterschwellige Sonatensatzform aufbrechen. Das mutet wie ein munteres, spielerisches Zwiegespräch an zwischen der koketten Jugendlichen von 19 Jahren und dem Freund der Familie, dessen Probleme bezüglich des Sorgerechts für seinen Neffen Karl – Beethoven vermisste stets die eigenen Kinder – endlich ein gutes Ende gefunden hatten. Wie im Opus 27, Nr. 1 geht dieser heitere Satz direkt in die väterliche Rüge, das „Prestissimo“, über, das ebenfalls eine vage erkennbare Sonatensatzform zeigt. Das melancholische Werk schließt mit einer Folge von sechs Variationen über ein Choralthema mit den Vorgaben „Gesangvoll, mit innigster Empfindung“ und „mezza voce“. Die zweite Phrase des Choralthemas ähnelt gewissen melodischen Mustern des Opus 98, *An die ferne Geliebte*: Ob das Opus 109 eine versteckte Hommage an diese „unsterbliche Geliebte“ ist, der heimlichen Widmungsträgerin des *Liederkreis* von 1816? Gab es eine Übertragung der für die Mutter gehegten Gefühle auf die Tochter, die sich 1852 von Moritz von Schwind während einer Probe der *Chorfantasie* op. 80 porträtieren ließ? Alles in allem stellen diese Variationen eine Art Quintessenz der letzten Stilrichtung Beethovens dar, indem sie der Reihe nach an die Tonsprache der Opera 106, 111 und 120 anklängen, ganz abgesehen von der Anspielung an den alten Kontrapunkt in der fünften Variation.

Über die Widmung der 32. und letzten Sonate dieses Werkkomplexes, des **Opus 111**, konnte der Komponist nicht entscheiden, denn der Erzherzog Rudolph nahm sie für sich in Anspruch. Dieser erhabene „Abschied von der Sonate“ (Thomas Mann) wurde am 13. Januar 1822 vollendet und im April 1832 veröffentlicht. Das Werk beginnt mit einem gebieterisch und geheimnisvoll klingenden „Maestoso“. Beethoven gelingt es, mit sechzehn Takten eine ungewöhnliche Energie aufzubauen, die unvermittelt mit dem „Allegro con brio ed appassionato“, dessen Bau der Sonatensatzform entspricht, aufgelöst wird. Der schwungvolle Anfang mit Oktavparallelen erwächst aus einer melodischen Zelle aus drei Tönen, die nicht weit weg ist von dem berühmten Motiv „Es muss sein“, das im letzten Satz des Streichquartetts Nr. 16, op. 135 (1826) seine bewegende Wirkung entfaltet. Die brillante Coda – in der man eine Schlusskadenz vergeblich sucht – kündigt schon die „Revolutionsetüde“ Nr. 12, op. 10 von Chopin an. Dieser erste Satz mit seiner Flut von parallel und gegeneinander laufenden, ungestümen Sechzehntelnoten, den riesigen *sf*-Intervallen und den kleingliedrigen Melodiefetzen scheint aus einem rasenden Kompositionsdrang heraus entstanden zu sein, der freilich immer wieder von gesundheitlichen Zwischenfällen gebremst wurde. Die Arietta mit der Vorgabe „Adagio molto semplice e cantabile“ bringt die nötige, wie von Engeln kommende Beruhigung, womit wieder die Seligkeit und die Glücksgefühle erlangt werden, die noch einmal in gewissen Variationen des Opus 120 und den Adagios der letzten Streichquartette zum Ausdruck kommen. Dieser „unermesslich weite Traum“ (wie Romain Rolland sagte), dessen fallende Quarte gleich am Anfang als Umkehrung des Hauptmotivs des vorangegangenen Satzes aufgefasst werden kann, entwickelt sich über fünf Variationen, deren Rhythmen zuweilen überraschen und die immer lebhafter werden, bevor sie sich in einem langen, silberhellen Triller auflösen, wie im Finale der Sonate Nr. 30. Man hört daraus *La Chute d'un Ange* von Lamartine (*Des Engels Sturz*: „Gleitend von Saite zu Saite, gleichzeitig herausziehend / Aus jeder Saite eine Seele, aus jeder Seele eine Saite“); man nimmt darin die letzte Seite der Sonate in h-Moll von Liszt wahr; man findet darin jenen strahlenden Frieden, der dem Agnus Dei der *Missa solemnis* fehlt. Für Romain Rolland erheben sich die beiden Sätze des Opus 111 „wie ein Block, ein Berg aus Basalt, mit zwei Abhängen: die ganze Fülle der Kraft ebenso wie die der Heiterkeit“. Ungeachtet ihres perfekten Gleichgewichts stieß diese visionäre – wenn nicht gar mystische – Sonate lange auf Unverständnis und setzte sich beim Publikum nachhaltig erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts über die Hände von Hans von Bülow durch.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

„Beethoven vivant !” Derrière l'apparente banalité de l'expression, une démarche réunit l'ensemble des artistes harmonia mundi impliqués dans cette collection 2020-2027, entre le 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven et le 200^e anniversaire de sa mort. Au-delà des clichés, tel celui du misanthrope conduit à concevoir les constructions sonores les plus élaborées de son temps sans pouvoir en entendre le moindre résultat, se cache un homme, un vrai, fait de chair et d'os, en prise quotidienne avec la matière musicale entre autres misères de la condition humaine. Appréhender un “Beethoven vivant” revient à essayer de se glisser, autant que possible, dans la peau de ces Viennois qui l'ont entendu pour la première fois au tournant du XIX^e siècle : les plus privilégiés d'entre eux jouissaient parfois de la possibilité d'entendre la “divine musique” d'un Haydn et d'un Mozart, hérauts de ce que nous appelons aujourd'hui le *style classique*. Foin des conventions ! Mais si l'on veut aller plus loin, commence alors un long travail d'exploration : il faut consulter les manuscrits, couverts de ratures, comparer les éditions originales, bousculer les traditions d'interprétation si nécessaire. Ce travail d'interprète au sens propre se situe au cœur du projet harmonia mundi. Par exemple, les symphonies seront jouées non seulement sur instruments d'époque (et parfois sans “chef” au sens moderne du terme), mais aussi en compagnie d'autres œuvres marquantes de leur temps. Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin ont su mettre en perspective *Le Portrait musical de la nature* d'un certain Knecht (ca 1784) avec la *Symphonie Pastorale*, de vingt-trois ans sa cadette, et ceux des Siècles, la *Symphonie à 17 parties* de Gossec (1809) avec la presque contemporaine *Cinquième* (1808). Pablo Heras-Casado raconte l'histoire de la *Neuvième* en remontant à sa source, l'énigmatique *Fantaisie chorale*. Et quoi de plus excitant pour Kristian Bezuidenhout que de relever sur un piano-forte d'époque le défi des Concertos face aux virtuoses du Freiburger Barockorchester ? Andreas Staier explore ce moment crucial où Beethoven, au bord du désespoir, s'engage dans “un nouveau chemin”. Avec la *Missa Solemnis*, René Jacobs questionne le rapport entre l'artiste et son Créateur ; dans *Leonore*, il décèle un idéal d'opéra que ne sera jamais *Fidelio*. La démarche sera aussi prolongée sur instruments modernes : Nikolai Lugansky et Paul Lewis portent un regard nouveau sur les dernières sonates et les *Bagatelles*, tandis que l'Ensemble Resonanz interroge d'autres versions des concertos pour piano (n°4) et pour violon. Cette liste, en rien exhaustive, montre à quel point les artistes harmonia mundi se sont efforcés de percer une part supplémentaire de vérité de ce personnage solidement ancré dans son époque ; au-delà du révolutionnaire prométhéen, apparaît en filigrane un idéaliste saisi notamment dans son corps-à-corps quotidien avec des instruments indociles... Et ce Beethoven-là s'avère prodigieusement VIVANT !

© harmonia mundi 2020

“Beethoven alive!” Behind the seeming banality of the expression lies an approach shared by all the harmonia mundi artists involved in this 2020-2027 collection, which will run from the 250th anniversary of Beethoven's birth to the 200th anniversary of his death. Behind the story of the misanthrope who came to conceive the most elaborate musical structures of his time without being able to hear a single note of how they sounded, there hides a man, a real man of flesh and blood, who grappled with the matter of music every day of his life, along with other miseries of the human condition. To grasp what ‘Beethoven alive’ can be is to try, as far as possible, to get inside the skin of those Viennese who first heard him at the turn of the nineteenth century: the most privileged among them sometimes enjoyed the opportunity to hear the ‘divine music’ of Haydn and Mozart, the heralds of what we now call *the Classical style*. A fig for convention! But if we want to go further than that, a long process of exploration begins: we must consult the manuscripts with their multiple erasures, compare the contemporary editions, shake up the performing traditions if necessary. This process of *interpretation*, in the literal sense, lies at the heart of harmonia mundi's project. For example, the symphonies will be performed not only on period instruments (and sometimes without a ‘conductor’ in the modern sense of the word), but also in the company of other outstanding works of their time. The musicians of the Akademie für Alte Musik Berlin have chosen to set the *Pastoral Symphony* in perspective with *Le Portrait musical de la nature* of the little-known Knecht, written twenty-three years before it (c. 1784), while the members of Les Siècles pair Gossec's *Symphonie à 17 parties* (1809) with its almost exact contemporary, Beethoven's Fifth (1808). Pablo Heras-Casado tells the story of the Ninth by going back to its source, the enigmatic Choral Fantasy. And what could be more exciting for Kristian Bezuidenhout than to take up the challenge of the concertos on a period fortepiano alongside the virtuosos of the Freiburger Barockorchester? Andreas Staier explores that crucial moment when Beethoven, on the brink of despair, embarked on ‘a new path’. With the *Missa Solemnis*, René Jacobs explores the relationship between the artist and his Creator; he identifies, in *Leonore*, an operatic ideal that *Fidelio* was never to achieve. The approach will also be extended to modern instruments: Nikolai Lugansky and Paul Lewis take a new look at the late sonatas and the bagatelles, while the Ensemble Resonanz investigates variant versions of the Fourth Piano Concerto and the Violin Concerto. This list, shows just how hard the artists of harmonia mundi have striven to tease out new truths about this personality firmly rooted in his time; beyond the Promethean revolutionary, we glimpse an idealist, seen especially in his daily struggles with intractable instruments . . . Even though the image must always remain a little blurred, a little unreal, this Beethoven is prodigiously ALIVE!

Translation: Charles Johnston

„Beethoven lebt!“ : Diese scheinbar abgedroschene Aussage steht für ein Vorhaben, in das die Gemeinschaft der Künstler von harmonia mundi eingebunden wird: die Reihe 2020-2027, die sich auf die Zeitspanne vom 250. Geburtstag Beethovens bis zu seinem 200. Todestag bezieht. Hinter der Geschichte des Misanthropen verbirgt sich ein wirklicher Mensch aus Fleisch und Blut, einer, den die Unbilden der menschlichen Existenz treffen und der einen täglichen Kampf mit der musikalischen Materie führt und die raffiniertesten Klangkonstruktionen seiner Zeit schafft, ohne dass er auch nur ein minimales Resultat davon zu hören bekommt. Will man sich Beethoven „verlebendigen“, gilt es zu versuchen, sich so gut wie möglich in jenes Wiener Publikum hineinzusetzen, das ihn an der Wende zum 19. Jahrhundert hörte. Wer privilegiert war, bekam ab und an die Möglichkeit, die „göttliche Musik“ eines Haydn oder Mozart zu genießen, die Vorreiter des Stils waren, den wir heute „klassisch“ nennen. Schluss mit den Konventionen! Beethoven war der innovativste Vertreter dieser „Klassiker“ und fraglos auch der Totengräber einer aus dem Ancien Régime hervorgegangenen Epoche, und zwar zu dem Zeitpunkt, an dem sich bereits die wilde Romantik eines Berlioz oder die zartere eines Schubert bemerkbar machte. Diese selbst waren es, die sich, wenn auch oft widerwillig, an der Errichtung der genannten „Statue des Komturs“ beteiligten. Man kennt die Fortsetzung, für die insbesondere Joseph Karl Stieler's Porträt als ein Symbol steht, das dann selbst zur Ikone wurde, bevor sich Andy Warhol seiner bediente, usw. Sieht man die populären Abbildungen, die seit 200 Jahren unablässig im Umlauf sind – heute auf den Streaming-Plattformen –, fällt es nicht schwer, dahinter einen musikalischen Schöpfer ganz anderer Art zu sehen, der nämlich mit seiner Materie kämpfte wie später Rodin mit dem Modellierten. Will man noch weiter gehen, muss man sich einer aufwändigen Arbeit hingeben: Manuskripte durchsehen, in denen es von Streichungen wimmelt, alte Editionen abgleichen und gängige Interpretationen wenn nötig von Grund auf ändern. Diese Arbeit der *Interpretation* im wörtlichen Sinn stellt das Herzstück dieses Projekts von harmonia mundi dar. So werden z.B. die Symphonien nicht nur auf historischen Instrumenten gespielt (und manchmal ohne den Dirigenten der modernen Art), sondern auch zusammen mit anderen bedeutenden Werken jener Epoche. Die Akademie für Alte Musik Berlin hat *Le Portrait musical de la nature* (ca 1784) eines gewissen Knecht mit der 23 Jahre später entstandenen *Pastorale* in den Blick genommen und das Orchester Les Siècles die *Symphonie à 17 parties* (1809) von Gossec mit der fast zeitgleich entstandenen *Fünften Symphonie* (1808). Pablo Heras-Casado erzählt die Geschichte der *Neunten*, indem er zu deren Quelle zurückgeht, der rätselhaften *Chorfantasie*. Und was könnte es für Kristian Bezuidenhout Spannenderes geben als zusammen mit dem virtuosens Freiburger Barockorchester und auf einem historischen Piano-forte die Herausforderung der Klavierkonzerte anzunehmen? Andreas Staier beschäftigt sich mit jenem entscheidenden Moment, in dem sich

2019-2021 RELEASES



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

Missa Solemnis
RIAS-Kammerchor
Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos

Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'

Vol. 3: nos. 1 & 3

Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado

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

Triple Concerto

Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Symphonies nos. 1 & 2

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

Symphony no. 3 'Eroica'

With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphonies nos. 4 & 8

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

Symphony no. 5

With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 6 'Pastoral'

With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 7

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)
Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'

Choral Fantasy for piano*, choir & orch.
Kristian Bezuidenhout, fortepiano*
Freiburger Barockorchester
Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conducting

Ein neuer Weg'

Piano Sonatas Opp. 31 nos. 1, 2 'The Tempest' & 3 Variations in F op. 34 / 'Eroica' Variations op. 35
Andreas Staier, fortepiano

Piano Sonatas

Opp. 101, 109 & 111
Nikolai Lugansky, piano

Bagatelles Opp. 33, 119 & 126

Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets

Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)

Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)

Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)
Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5

Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Two Cello Sonatas op. 102

Roel Dieltiens, cello
Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS

2019-2021 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos

Diabelli Variations

Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohávek, conducting

Chamber Duos & Trios

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies

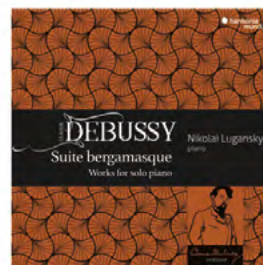
transcribed for piano by FRANZ LISZT

Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier,
Alain Planès, Paul Badura-Skoda,
Jean-Louis Haguenauer,
Georges Pludermacher

NIKOLAI LUGANSKY - Rappel discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

CLAUDE DEBUSSY
Suite bergamasque
L'Isle joyeuse, Arabesques, Jardins sous la pluie,
Images II, La plus que lente, Hommage à Haydn
CD HMM 902309



SERGEI RACHMANINOV
24 Preludes
CD HMM 902339



CESAR FRANCK
Préludes, Fugues & Chorals
CFF 24, 26, 30B & 106
CD HMM 902642





All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**

harmonia mundi musique s.a.s.

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

Enregistrement : Juillet 2020, Grande salle du Conservatoire Tchaïkovski, Moscou

Direction artistique, prise de son & montage : Maximilien Ciup, Little Tribeca

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

Couverture livret : © Jean-Baptiste Millot

Photo Nikolai Lugansky : © Elisaveta Parfenova

Illustrations : Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, photo Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com