CHANDOS

# BEETHOVEN
## PIANO SONATAS

2.

JEAN-EFFLAM BAVOUZET

Brunswik version of a painting by Isidor Neugass (c. 1780 – after 1847) / AKG Images, London / Beethoven-Haus Bonn

**Ludwig van Beethoven, 1806**

**Ludwig van Beethoven** (1770 – 1827)

## Piano Sonatas, Volume 2

COMPACT DISC ONE

| | | |
|---|---|---|
| | **Sonata, Op. 22** | **24:31** |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| | Dem Grafen Johann Georg von Browne gewidmet | |
| 1 | Allegro con brio | 7:29 |
| 2 | Adagio con molta espressione | 7:27 |
| 3 | Minuetto – Minore – Minuetto D.C. senza replica | 3:27 |
| 4 | Rondo. Allegretto | 6:08 |
| | **Sonata, Op. 26 'Grande Sonate'** | **19:57** |
| | in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur | |
| | Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet | |
| 5 | Andante con Variazioni | |
| | [Andante –] | |
| | Variazione I – | |
| | Variazione II – | |
| | Variazione III – | |
| | Variazione IV – | |
| | Variazione V | 8:23 |

| | | |
|---|---|---|
| 6 | Scherzo. La prima parte senza repetizione. Allegro molto – Trio – Scherzo D.C. senza repetizione | 2:57 |
| 7 | Marcia funebre sulla morte d'un Eroe | 5:37 |
| 8 | Allegro | 2:54 |
| | **Sonata quasi una fantasia, Op. 27 No. 1**<br>in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur<br>Der Fürstin Josephine von Liechtenstein gewidmet | **15:50** |
| 9 | Andante – Allegro – Tempo I – | 4:52 |
| 10 | Allegro molto e vivace – | 2:09 |
| 11 | Adagio con espressione – | 3:03 |
| 12 | Allegro vivace – Tempo I – Presto | 5:43 |
| | **Sonata quasi una fantasia, Op. 27 No. 2 'Moonlight'**<br>in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur<br>Der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet | **15:54** |
| 13 | Adagio sostenuto. Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino – | 5:46 |
| 14 | Allegretto. La prima parte solamente una volta – Trio – Allegretto D.C. | 2:34 |
| 15 | Presto agitato – Adagio – Tempo I | 7:33 |
| | | **TT 76:10** |

COMPACT DISC TWO

| | | |
|---|---|---|
| | **Sonata, Op. 31 No. 1**<br>in G major • in G-Dur • en sol majeur | **23:24** |
| 1 | Allegro vivace | 6:39 |
| 2 | Adagio grazioso | 9:59 |
| 3 | Rondo. Allegretto – Adagio – Tempo I – Adagio – Presto | 6:46 |
| | **Sonata, Op. 31 No. 2 'Tempest'**<br>in D minor • in d-Moll • en ré mineur | **23:06** |
| 4 | Largo – Allegro – Adagio – Largo – Allegro – Largo – Allegro – Largo – Allegro – Adagio – Largo – Allegro | 8:27 |
| 5 | Adagio | 7:50 |
| 6 | Allegretto | 6:47 |
| | **Sonata, Op. 31 No. 3**<br>in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur | **22:35** |
| 7 | Allegro | 8:12 |
| 8 | Scherzo. Allegretto vivace | 5:22 |
| 9 | Menuetto. Moderato e grazioso – Trio – Coda | 4:27 |
| 10 | Presto con fuoco | 4:32 |
| | | **TT 69:07** |

COMPACT DISC THREE

| | | |
|---|---|---|
| | **Sonata, Op. 28 'Pastoral'**<br>in D major • in D-Dur • en ré majeur<br>Joseph Edlem von Sonnenfels gewidmet | **24:33** |
| 1 | Allegro – Adagio – Tempo I | 10:30 |
| 2 | Andante | 6:16 |
| 3 | Scherzo. Allegro vivace – Trio. La seconda parte una volta – Scherzo D.C. | 2:28 |
| 4 | Rondo. Allegro ma non troppo – Più Allegro quasi Presto | 5:18 |
| | **Sonata, Op. 49 No. 1 'Sonate facile'**<br>in G minor • in g-Moll • en sol mineur | **7:33** |
| 5 | Andante | 4:00 |
| 6 | Rondo. Allegro | 3:31 |
| | **Sonata, Op. 49 No. 2 'Sonate facile'**<br>in G major • in G-Dur • en sol majeur | **7:51** |
| 7 | Allegro, ma non troppo | 4:22 |
| 8 | Tempo di Menuetto | 3:27 |

| | | |
|---|---|---|
| | **Sonata, Op. 53 'Waldstein'**<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur<br>Dem Grafen Ferdinand von Waldstein gewidmet | **24:06** |
| 9 | Allegro con brio | 10:27 |
| 10 | Introduzione. Adagio molto – | 3:38 |
| 11 | Rondo. Allegretto moderato –<br>Prestissimo | 10:00 |
| 12 | **Andante, WoO 57 'Andante favori'**<br>in F major • in F-Dur • en fa majeur<br>Andante grazioso con moto | **8:16** |
| | | **TT 72:22** |

**Jean-Efflam Bavouzet** piano

Jean-Efflam Bavouzet
at his home in Paris

**Sonata in B flat major, Op. 22 (1800, published 1802), dedicated to Count Johann Georg von Browne**

The twentieth-century British music theorist Donald Tovey chose the first movement of the Sonata in B flat major, Op. 22 to exemplify the early period of Beethoven at its best, noting that the composer himself was particularly proud of what he achieved here: 'Die Sonate hat sich gewaschen', Beethoven had proclaimed to his publishers.[1] And while none of its themes is as memorable as that of the slow movement of the *Pathétique* (Op. 13) or as striking as the opening of the near-contemporary 'Moonlight' (Op. 27 No. 2), the composer is able to develop his material logically and imaginatively, sustaining interest throughout without confounding our expectations. In the opening *Allegro con brio*, there is no letup in Beethoven's inventiveness from the opening bars until the end of the development section, where a brief pause allows the listeners to catch their breath.

The *Adagio con molta espressione*, set in the unusual metre of 9 / 8 (which Beethoven would use again two years later, in Op. 31 No. 1), is remarkable for the way in which unusual harmonies are created from the appoggiatura of the principal motive, particularly at the beginning of the development section where entire chords are the result of multiple appoggiaturas. (The sound of a D flat dominant seventh over a G pedal is followed by an even more extraordinary E dominant seventh over the same pedal note; both sonorities are merely embellishments of the dominant of C.)

The techniques employed in the last two movements are more conservative. The lyrical theme of the *Minuetto* acts as a foil to the vigorously running semiquavers in the bass line of the trio section. The *Allegretto* finale recalls the halcyon mood of its antecedents,

[1] Literally, 'The sonata has washed itself'. Beethoven is probably alluding to the common expression, 'mit allen Wassern gewaschen sein', by which he would be implying that the new sonata shows the depth of his experience and his mastery of every 'trick of his trade'. He is thus warning his publishers of the complexity of the work, which may at first be hard to perform and difficult to understand.

in Op. 2 No. 2 and Op. 7; the word *grazioso* is not part of the tempo indication, but it is implied by the character of the themes.

**Sonata in A flat major, Op. 26 (1800 – 01, published 1802), dedicated to Prince Carl von Lichnowsky**

Although his next three sonatas fall within what is generally reckoned as his early period, they show the thirty-year-old Beethoven attempting to change the external shape of the sonata without abandoning the basic classical principles of thematic development and harmony-defined form.

Op. 26 is a four-movement sonata, and all four movements are substantial enough for the piece to earn the title *Grande Sonate* under which it was published. Yet the mood established at the beginning forecasts something different. Instead of assigning the bulk of musical development or innovation to the first or first two movements (as, for instance, in the *Pathétique*), which would have given it the front-heavy quality normally associated with late eighteenth-century music, Beethoven deliberately relaxes at the outset, with a quiet theme and variations which has an even quieter ending. In its peaceful-to-brilliant trajectory, Op. 26 anticipates the late sonatas, Op. 101, Op. 102 No. 1 (for cello), and especially Op. 110 with which it shares the key of A flat major.

The Scherzo has close links with its counterpart in the 'Moonlight'. Both begin off the tonic, thus providing harmonic interest from the outset and promoting continuity of phrase structure. It is also notable that, in this sonata, the scherzo is placed, uncharacteristically, before the slow movement; in this way, the finale assumes greater importance as a 'stand-alone' fast movement following the funeral march.

The setting of the *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* in the tonic minor is enough to give this movement a particularly dark quality; this is heightened by a harmonic sequence ascending in minor thirds, thus from A flat to C flat to E double-flat. (To make the music readable, Beethoven respells C flat as B and E double-flat as D, respectively.) The brief *maggiore* middle section incorporates an unusual programmatic effect: the tremolos represent the drum-rolls that would have been performed in a military funeral procession, and the subsequent chords portray the volley of shots fired over the hero's coffin. (In his 1815 orchestral arrangement of this movement, Beethoven appropriately makes the wind instruments and timpani stand out.)

The *Allegro* is based on a theme that could be taken for a finger exercise; this becomes the basis of brilliant, unrelenting counterpoint and thematic development. It is a far cry from the leisurely rondos of the previous sonatas, and looks ahead to the *moto perpetuo* finales of the Sonatas, Op. 54 and Op. 57, and the Fourth Symphony.

**Two Sonatas 'quasi una fantasia', Op. 27 (1801, published 1802), dedicated to Princess Josephine of Liechtenstein and Countess Giulietta Guicciardi, respectively**

**No. 1 in E flat major**

Of all the early sonatas, Op. 27 No. 1 has the most unusual design: it is more a *fantasia quasi una sonata* than a *sonata quasi una fantasia*. Apart from its scherzo and trio, which are cast in traditional bipartite forms, nothing here corresponds to a 'movement' in the conventional eighteenth-century understanding of the term. The opening *Andante* is cast as an A – B – A – C – A rondo, but the C-section is in a different tempo, and metre, and it is tonally remote from the home key of E flat. The form of the finale is still more unusual. It starts with an *Adagio con espressione* in the subdominant key of A flat, i.e. as if it were the sonata's slow movement, but this is merely the introduction to the *Allegro vivace* in the home key. And there is another surprise yet to come: shortly before the movement ends, Beethoven recalls the *Adagio*, now marked simply 'Tempo I', this time in the 'correct' key of E flat.

Op. 27 No. 1 offers an early and unusual example of what is sometimes called 'progressive tonality': the middle section of one movement provides the starting-point for the next. Thus the internal C major in the first movement prepares C minor in the second; and the A flat major of the trio anticipates the tonality at the start of the *Adagio*:

I

Andante – Allegro – Andante

E flat C E flat

II

Allegro molto e vivace

C minor – A flat – C minor

III

Adagio con espressione – Allegro vivace

A flat E flat

**No. 2 in C sharp minor 'Moonlight'**

The first movement of the 'Moonlight' – the sonata acquired its nickname in 1832, when the poet and critic Ludwig Rellstab recalled

the music during a moonlit night over Lake Lucerne – is far freer in form than anything Beethoven had previously included in a sonata; yet the more famous of his two sonatas *quasi una fantasia* also conforms more closely to traditional overall sonata design. Its three movements are distinct – though the performer is instructed to play these without a break – and in the same key (C sharp / D flat). What makes this sonata 'like' (or 'almost') a fantasia has less to do with overall formal structure than with the absence of contrast within each of its constituent parts. The *Adagio sostenuto* unfolds more like a prelude from the baroque era than a sonata movement, even though its tonal structure has a good deal in common with sonata form; the emphasis on triplet figuration suggests as much, the occasional appearance of a melodic idea contributing to the character (if not the design) of a chorale prelude. The *Allegretto* is also atypical of Beethoven's minuet-scherzo combinations in that essentially the same mood prevails in both parts. The final *Presto agitato* is in sonata form; but here, too, the emphasis is on continuity rather than contrast; only in a couple of bars of octave texture – near the end, and marked *Adagio* – do listeners have a moment to reflect on what has gone before, perhaps to recall the stillness of the opening bars of the sonata.

**Sonata in D major, Op. 28 'Pastoral' (1801, published 1802), dedicated to Joseph Edler von Sonnenfels**

With its clear, spacious four-movement design and its placement of most of the musical development nearer the beginning, the Sonata in D major, Op. 28 evokes – almost for the last time – the world of Beethoven's *grandes sonates* of the 1790s. It has its counterpart among the orchestral works in the Second Symphony, which Beethoven would compose a year later and in the same key; one also thinks of the composer's Violin Concerto (1806), likewise in D major and set in motion by those same repetitions of low D. Indeed, what distinguishes Op. 28 is an almost total lack of aggression. A few passages are marked *forte*, but these are of limited duration; and it is not until the middle of the finale that a *fortissimo* appears in the score. The sonata acquired its nickname from the title *Sonate pastorale*, which was used when the sonata was published by Cranz of Hamburg, in 1838; though this cannot be traced back to Beethoven, it well captures the overall character of the piece.

There is an almost mock-serious element in the central *Andante*, a counterpart to the near-contemporary *Marcia funebre* from Op. 26. Its jaunty bass line in the main sections and chirpy triplets in the 'trio' return at the end of the movement, in minor, as if to insist that they, too, are capable of being taken seriously.

The main theme of the Scherzo comprises four F sharps, descending in octaves without accompaniment. This is unremarkable in itself, as the note is quickly explained as the third of a D major chord. But at the *da capo* following a trio section in B minor, they provide a moment of harmonic uncertainty, as F sharp is now heard as the fifth of that key. (One wonders whether Beethoven may have been paying tribute to Haydn, who exploits a similar opposition of B minor and D major in two of his string quartets.)

The Rondo finale, like many others from the period, has an amiable momentum that is gently interrupted each time the main theme returns. This movement is Beethoven's first piano sonata finale marked by an accelerated final page; its *Più Allegro quasi Presto* anticipates the even more virtuosic coda of the 'Waldstein' and 'Appassionata' sonatas that lay some years in the future.

**Three Sonatas, Op. 31 (composed 1801 – 02, first published as a set in 1804)**
**No. 1 in G major**

The publication history of Op. 31 is somewhat unusual. The first two sonatas were first issued together as the fifth volume of the *Répertoire des Clavecinistes* of the Zürich publishing house of Hans Georg Nägeli, in April 1803. A year later, Nägeli brought out two more sonatas by Beethoven to form the eleventh volume in the series: Op. 31 No. 3, and a reprint of the *Pathétique*. These editions were so riddled with errors – Nägeli actually took the liberty of adding several bars of music to the first sonata – that Beethoven approached the Bonn publisher Nikolaus Simrock, with the help of his pupil Ferdinand Ries, to prepare a new edition of the sonatas; Simrock's 'very correct edition' of the first two sonatas appeared before the end of 1803; No. 3 was included in Simrock's edition of Op. 31 in the following year.

Apart from its unusual tonal scheme – its second subject begins in the remote key of B major instead of the usual dominant – the main interest in the *Allegro vivace* of the first sonata of the set lies in the nervous rhythms of its opening theme. Working out this idea reaches a climax at the end of the development, where the opposition of

on-the-beat and just-off-the-beat chords is transformed into the opposition of a full chord and a single note. The *Adagio grazioso*, with its stately 9 / 8 metre and regular phrase structure, recalls Beethoven's early slow movements; its most dramatic passage is withheld until after the reprise of the main theme, so that what begins life as a small ternary form turns into something more like a five-part rondo. The finale begins life as a leisurely *Allegretto*, but the closing *Presto* seems to brush aside what has preceded it – a technique that Beethoven borrowed from Op. 28 and would exploit more fully in the 'Waldstein' Sonata.

**No. 2 in D minor 'Tempest'**

It is often said that minor keys offered classical composers much greater scope for emotional expression and that, in a given opus, the work written in a minor key usually stands out from the others. Nowhere does this generalisation seem more applicable than to the Violin Sonatas, Op. 30 and their contemporary Piano Sonatas, Op. 31. Integrating new harmonic and formal ideas in the first movement of No. 2 in D minor (the nickname 'Tempest' derives from Beethoven's notoriously unreliable chronicler Anton Schindler), Beethoven takes a leap forward in sonata style: as has often been noted, the opening idea, comprising a slow first-inversion arpeggio and rapid continuation in quavers, is not quite an introduction, and not yet a first theme either; but the first arrival in the home key has taken the form well past the point where such a theme might be found. As in the case of the earlier *Pathétique* Sonata, and several string quartets that lay in the future, these slow and fast ideas are developed together throughout the first movement: in the recapitulation, for instance, the arpeggio sets up a passage of intense vocal expressivity. By comparison with this extraordinary movement, which has claimed the lion's share of attention given to the sonata, the ensuing *Adagio* and *Allegretto* are laid out along more conventional lines, perhaps to illustrate that movements in sonata form (without and with a development section, respectively) do not always defy the conventions of the day.

**No. 3 in E flat major**

The last of the Op. 31 set is Beethoven's only four-movement work without a slow movement. In the *Allegretto vivace* which occupies second position, interest is focused on texture and articulation rather than on thematic contrast. The *Menuetto*, which may be based on a discarded 'Eroica' variation,

puts distance between this mercurial Scherzo and the even more vivacious final *Presto con fuoco*.

Although Beethoven himself spoke of the Op. 31 sonatas, along with the variation sets for piano dating from this period, as representing the start of a 'new way' of composing, they are now generally viewed more as occupying a transitional role in his development as a composer than marking the start of a new creative period. The quirkiness or profundity of individual movements aside, this set marks the end of Beethoven's composition of piano sonatas in groups of three for nearly twenty years. What follows after 1802 is a succession of individual works – some in three movements, many in only two, and just one clearly designed as a four-movement *grande sonate* – from which it will no longer be possible to define the genre in a normative way.

**Two Sonatas, Op. 49 (No. 1 composed c. 1797, No. 2 composed 1795 – 96, set published 1805)**

**No. 1 in G minor**

In many respects, the two slender Op. 49 sonatas stand apart from the rest of the sonatas by Beethoven. It is possible that he regarded them at one time as discarded works, as he recycled the minuet from No. 2 in his Septet, Op. 20 (1800). They are short, and not difficult to learn (they are designated as *Sonates faciles* in the first edition), and may have served as teaching pieces for Beethoven's pupils in the late 1790s. Moreover, the sonatas are the only works in the canon to have been first published many years after their composition.

The first movement of No. 1 has a number of features associated with the music of Haydn: a string-quartet-like opening texture, a brief modulation to the relative key, and the use of variants of the initial rhythmic figure in subsequent themes. The unison writing at the start of the development may be a further tribute by Beethoven to his former teacher.

**No. 2 in G major**

By contrast, the second sonata suggests the influence of Mozart in its reliance upon the right hand for the melody, the left hand for the accompaniment. In the layout of its form, the first movement has often been compared to the well-known Sonatina in C major, KV 545, which Mozart wrote 'for beginners' in 1788, though the work did not appear in print until 1805.

Each of these two-movement sonatas ends with a rondo in G major. For No. 1 Beethoven chose a highly unusual route for modulating

to the second subject, and an unusual point of arrival (B flat major): it is as if he were writing a movement that was simultaneously in G major and G minor. The harmonic plan of the second finale is altogether more straightforward:

| | | |
|---|---|---|
| A-section | B-section | first reprise of A |
| G major | modulation to D | G major |

| | |
|---|---|
| C-section | second reprise of A |
| C major | G major |

But it is too short: the C-section merely comprises a pair of eight-bar phrases and a two-bar turnaround to G, where one would normally expect a considerably expanded episode and a lengthy transition back to the home key.

**Sonata in C major, Op. 53 'Waldstein' (1803 – 04, published 1805), dedicated to Count Ferdinand von Waldstein**

Like the *Eroica* among the symphonies and the first 'Razumovsky' among the string quartets of Beethoven, the 'Waldstein' may be said to mark the inauguration of his middle period in the composition of piano sonatas: his 'crossing the Rubicon', in Tovey's words. The composer's conception of sonata form has now grown substantially larger: the second group of themes is generously provided for, and each theme is developed extensively within the exposition; the development section unfolds in two broad phases, each marked with distinctly different treatments of the thematic material; and the coda is extended to accommodate new development, rather than merely reinforce the home key. And Beethoven's first thoughts were to repeat each of the two halves of the opening *Allegro con brio* – exposition, development plus recapitulation; at a late stage, he deleted the second pair of repeat signs.

Much has been made of the unusual tonal plan of the exposition: the arrival in the remote key of E major is even underscored thematically: when a chorale initiates the second group of themes, we have reached a truly different world from the wrist exercise with which the sonata had opened. And it is this enormous contrast which gives rise to the expansions in form just described; in this respect, the 'Waldstein' differs from its more light-hearted tonal cousin, Op. 31 No. 1.

Originally, Beethoven planned a lengthy, formalised slow movement for the 'Waldstein', but he removed it at a very late stage (see below) and replaced it with a terse, harmonically probing *Adagio molto*.

This 'Introduction', as Beethoven titled it, is unprecedented in the literature – Beethoven may be imagining a piano-sonata equivalent to two moments in the music of Mozart: the famous opening of the 'Dissonance' Quartet, or the introduction to the finale of the Quintet in G minor (he knew both these works well). The ensuing *Allegretto moderato* is a work no less original than its preparation: instead of relying on tonal contrast, Beethoven shapes the work mainly on the basis of texture and pattern, almost blurring the distinction between rondo and variations. (Again, the *Eroica* comes to mind, on account of its hybrid form.) Uncannily, he is able to make extraordinarily beautiful transitions back to the home key without really ever leaving it.

**Andante in F major, WoO 57 'Andante favori' (1803 – 04, published 1805)**

The *Andante* in F was originally conceived as the slow movement of the 'Waldstein' Sonata. As Beethoven's pupil Ferdinand Ries reported,

> A friend of his suggested to Beethoven that the sonata was too long, for which he was most sternly rebuked. When he was alone, calmer reflection soon convinced my teacher of the correctness of the remark. He then published the grand Andante in F, in ⅜ metre, on its own and later composed the interesting introduction to the rondo, which we now find there.

The autograph manuscript of the Sonata corroborates Ries's story: a heavily corrected score of the *Introduzione* now occupies the place where a slow movement had once stood.

A thoroughly charming piece in its own right, the *Andante* was published in the autumn of 1805 and quickly became one of Beethoven's most popular works; and when it was republished two years later, in 1807, it acquired the title *Andante favori*. It is similar in design to Beethoven's other middle-movement rondos of the period, in that its theme undergoes ever more elaborate embellishment each time it reappears: one thinks of the slow movements of the near-contemporary 'Kreutzer' Sonata, and also of the Fifth Symphony. It is not an easy piece to perform, as it contains many passages in octaves and some rapid figuration; the piece that took its place is technically easier but musically much more searching, and it provides the ideal backdrop to the ray of light that seems to shine out at the start of the sonata's finale.

There is one point at which the *Andante* intersects with the piece that took its place:

towards the end, there is a six-fold repetition of F (in 1803, the lowest note on Beethoven's piano) reinforced in octaves, which slides up to G flat to initiate the rondo's single moment of darkness. This same octave F initiates the *Introduzione*, though here – with a greater sense of mystery – it moves not up but down by a semitone. It is as if the opposing choices of slow movement (cheerful self-contained rondo versus brooding open-ended introduction) were played out at the level of a single move in the bass line.

**© 2014 William Drabkin**

**Performer's note**

Why these days record the sonatas by Beethoven yet again?

Ten years ago or so I would doubtless have replied that perhaps it is not necessary to add, to what is an already ample list of complete recordings, another interpretation which, even presuming that it would not pass entirely unnoticed, could not avoid being compared with numerous accounts given by the great pianists of the past. And then, pursuing this line of thought to its logical conclusion, I forced myself to imagine a world, ultimately absurd, in which no pianist would be able to claim a right to commit this music to disc, because everything would have already been said about it, and in every possible way. So these days I would no longer pose the question in quite the same way. Rather, is it not rightly of interest to examine how our views of a particular body of work have evolved across time? Would it not be more enriching to bear active witness to this evolution? And if Beethoven's music is still alive within us and continues to inspire and inform us about how we relate with the world, is it not absolutely crucial that we should be alert to its enduring vitality and modernity? And why should music lovers be denied the opportunity to associate the new insights of living musicians with this immortal repertoire?

The discographical history at our disposal these days is as rich and varied as it could possibly be. And thus, despite their age, there are some among the great Beethovenians of the past, whose performances continue to speak eloquently to us, and others whose readings seem less relevant today. The recordings of Schnabel and Gulda, although very different, have for example been a constant source of deep inspiration for me.

In concert, I still remember certain genuine musical revelations gleaned during my student days at the Conservatoire. The intensity (and the gestures!) of Richter

in Op. 31 Nos 2 and 3, the exuberant and infectious joyfulness of Badura-Skoda as he electrified the First Concerto, and the extreme dynamic contrasts (those *sforzati*!) of Menahem Pressler of the Beaux Arts Trio in the 'Archduke' remain engraved in my memory and helped me better to understand the Beethovenian spirit.

But in addition to these numerous revelatory moments, the discovery of the fundamental creative impulses of the composer comes about in the first place from a reading of the musical text. And these sonatas present us with some intriguing questions. What does one do, for example, with the seven *crescendi*, each followed by a *piano subito*, in the single theme of the finale of Op. 26? With the last note, marked *staccato*, of the motive repeated throughout the finale of Op. 31 No. 2? Or with the pedal markings in the finale of Op. 53, which blend all the harmonies?

As far as the tempos are concerned, the annotations of Czerny, with their carefully applied metronome indications, give us a quite accurate idea of how this close disciple of Beethoven viewed this point at different times of his life. The instruments of the day were certainly less powerful and their keyboards much lighter in touch than those of today, two factors which perhaps explain Czerny's sometimes astonishingly rapid tempos. But not only that. What these indications also show us is the almost outrageous virtuosity of this young composer, who right from his first works demanded from his interpreters a mastery of instrumental technique that was of the highest order.

Should it be necessary here to draw the attention of readers and listeners to the endless hours of work needed to master simply the octave *glissandi* in the coda of Op. 53? A coda, furthermore, in which it is notable that Beethoven, who used a triple *piano* indication no more than half a dozen times in the entire corpus of his sonatas, employs the marking twice in these final pages. As if to remind those pianists preoccupied with impressing their public with their power in this monumental sonata that they must also find yet greater contrasts within gentler, softer passages.

To offer these sonatas in their chronological order is for me self-evidently appropriate. Probably influenced by my work on Haydn's sonatas and the questions surrounding the repetition of both halves of movements, I believe that it is not until we listen to the sonatas by Beethoven in

their order of composition that we come to appreciate how the composer's desire for artistic freedom questioned that practice. And we already notice that in this group of eleven sonatas not one of them still adheres to this form.

**© 2014 Jean-Efflam Bavouzet**

Translation: Stephen Pettitt

The multi-award-winning recordings and dazzling concert performances of **Jean-Efflam Bavouzet** have long established him as one of the most outstanding pianists of his generation. Named Artist of the Year at the 2012 ICMA, he has worked with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda, and Louis Langrée. In recent years, he has performed a number of times at the BBC Proms and also at the Mostly Mozart Festival in New York. He works regularly with orchestras such as the San Francisco Symphony, Orchestre symphonique de Montréal, Sydney Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, and Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. Recently he has also collaborated with the Boston Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra, New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and Orchestre national de France.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzinger SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine

*Classica*. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne and in 1987 made his American debut, through Young Concert Artists, in New York. As well as performing worldwide, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet is Artistic Director of the Lofoten Piano Festival in Norway.
www.bavouzet.com

**Jean-Efflam Bavouzet at his home in Paris**

© Benjamin Ealovega

**Sonate in B-Dur op. 22 (1800, veröffentlicht 1802), Graf Johann Georg von Browne gewidmet**

Zur Veranschaulichung der Errungenschaften von Beethovens früher Schaffensphase wählte der im zwanzigsten Jahrhundert wirkende britische Musiktheoretiker Donald Tovey den ersten Satz der Sonate in B-Dur op. 22, wobei er bemerkte, dass der Komponist selbst auf das hier Geleistete besonders stolz war: "Die Sonate hat sich gewaschen" (d.h. sie hat es in sich), hatte Beethoven seinen Verlegern gegenüber geäußert. Und während keines ihrer Themen so eingängig ist wie das des langsamen Satzes der *Pathétique* (op. 13) oder so überraschend wie der Beginn der etwa zur gleichen Zeit entstandenen "Mondscheinsonate" (op. 27 Nr. 2), gelingt es dem Komponisten, sein musikalisches Material logisch und phantasievoll zu entwickeln und unser Interesse dauerhaft zu fesseln, ohne unsere Erwartungen in die Irre zu leiten. Im zu Beginn stehenden *Allegro con brio* lässt Beethovens Erfindungsgabe von den ersten Takten bis zum Ende der Durchführung nicht auch nur für einen einzigen Augenblick nach; erst dann erlaubt eine kurze Pause den Zuhörern, Atem zu schöpfen.

Das *Adagio con molta espressione* weist die ungewöhnliche Taktart 9 / 8 auf (die Beethoven zwei Jahre später erneut in op. 31 Nr. 1 verwenden sollte) und ist bemerkenswert für die Art und Weise, auf die hier aus dem Vorhalt des Hauptmotivs ungewöhnliche Harmonien entwickelt werden, besonders zu Beginn der Durchführung, wo ganze Akkorde aus mehrfachen Vorhalten resultieren. (Auf einen Dominantseptakkord auf Des über einem Orgelpunkt auf G folgt ein noch ungewöhnlicherer Dominantseptakkord auf E über demselben Orgelpunkt, wobei beide Klänge lediglich Ausschmückungen der Dominante von C sind.)

Die in den beiden letzten Sätzen verwendeten Techniken sind konservativer. Das lyrische Thema des *Minuetto* kontrastiert die lebhaften Sechzehntelläufe in der Basslinie des Trioabschnitts. Das

abschließende *Allegretto* ruft die heitere Stimmung seiner Vorläufer in op. 2 Nr. 2 und op. 7 in Erinnerung; das Wort *grazioso* ist nicht Teil der Tempoanweisung, vielmehr wird es durch den Charakter der Themen impliziert.

**Sonate in As-Dur op. 26 (1800 / 01, veröffentlicht 1802), Fürst Carl von Lichnowsky gewidmet**

Obwohl seine nächsten drei Sonaten ebenfalls allgemein der frühen Periode Beethovens zugerechnet werden, zeigen sie den dreißigjährigen Komponisten bei dem Versuch, die äußere Form der Sonate zu verändern, ohne die zugrunde liegenden klassischen Prinzipien der thematischen Entwicklung und harmoniebegründeten Form aufzugeben.

Op. 26 besteht aus vier Sätzen, die alle so gewichtig sind, dass der Titel *Grande Sonate*, unter dem das Werk veröffentlicht wurde, durchaus angemessen ist. Die zu Beginn des Stücks etablierte Stimmung erweckt allerdings andere Erwartungen. Anstatt das Hauptgewicht der musikalischen Entwicklung oder Innovation dem ersten oder den ersten beiden Sätzen zuzuweisen (wie zum Beispiel in der *Pathétique*), was dem Stück die gewöhnlich mit dem späten achtzehnten Jahrhundert assoziierte typische kopflastige Qualität verliehen hätte, lässt Beethoven die Komposition ausgesprochen entspannt beginnen, mit einem ruhigen Thema mit Variationen, die noch ruhiger ausklingen. Mit seiner Entwicklung von friedlich nach brillant nimmt op. 26 die späten Sonaten op. 101, op. 102 Nr. 1 (für Cello) und besonders op. 110 vorweg, mit dem es die Tonart As-Dur gemein hat.

Das Scherzo weist enge Parallelen mit seinem Gegenstück in der "Mondscheinsonate" auf. Beide beginnen nicht in der Tonika; damit wecken sie gleich zu Beginn das Interesse des Zuhörers an den harmonischen Entwicklungen und gewährleisten die Kontinuität der Phrasenstruktur. Auffällig ist auch, dass das Scherzo in dieser Sonate vor dem langsamen Satz steht; damit fällt dem Finale als separat stehendem schnellem Satz nach dem Trauermarsch größeres Gewicht zu.

Schon die Wahl der Moll-Tonika verleiht der *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* eine besonders düstere Qualität; diese wird noch verstärkt durch eine harmonische Sequenz in aufsteigenden kleinen Terzen, also von As über Ces nach Eses. (Um die Musik lesbar zu machen, notiert Beethoven Ces als H und Eses als D.) Der knappe *maggiore*

Mittelteil enthält einen ungewöhnlichen programmatischen Effekt: Die Tremoli repräsentieren die Trommelwirbel, die in einer militärischen Trauerprozession zu hören gewesen wären, und die anschließenden Akkorde stehen für die Gewehrsalven, die man über dem Sarg des Helden abgefeuert hätte. (In seiner 1815 entstandenen Orchesterbearbeitung dieses Satzes hob Beethoven entsprechend die Bläser und Pauken besonders hervor.)

Das *Allegro* basiert auf einem Thema, das man für eine Fingerübung halten könnte; dieses dient als Grundlage für brillante kontinuierliche kontrapunktische und thematische Entwicklungen. Dies ist ein großer Unterschied zu den gemächlichen Rondos der vorhergehenden Sonaten und verweist zugleich bereits auf die *moto perpetuo* Finalsätze der Sonaten op. 54 und op. 57 sowie der Vierten Sinfonie.

**Zwei Sonaten "quasi una fantasia" op. 27 (1801, veröffentlicht 1802), mit Widmungen an Fürstin Josephine von Liechtenstein und Gräfin Giulietta Guicciardi**

**Nr. 1 in Es-Dur**

Von allen frühen Sonaten hat op. 27 Nr. 1 die ungewöhnlichste Form – eigentlich handelt es sich eher um eine *fantasia quasi una sonata* als um eine *sonata quasi una fantasia*. Abgesehen von dem Scherzo und Trio, die in der traditionellen zweiteiligen Form stehen, korrespondiert hier nichts mit einem "Satz" in der konventionellen Begriffsdefinition des achtzehnten Jahrhunderts. Das zu Beginn stehende *Andante* folgt der Form eines Rondos mit dem Schema A – B – A – C – A; allerdings steht der C-Abschnitt in einem anderen Tempo und einer anderen Taktart und entfernt sich auch in der Tonart sehr weit von der Grundtonart Es-Dur. Noch ungewöhnlicher ist die Form des Schlusssatzes. Dieser beginnt mit einem *Adagio con espressione* in der Subdominante As-Dur, als handele es sich hier um den langsamen Satz der Sonate; tatsächlich aber ist dies lediglich die Einleitung zum *Allegro vivace* in der Grundtonart. Und es findet sich noch eine weitere Überraschung: Kurz bevor der Satz endet, ruft Beethoven uns noch einmal das *Adagio* in Erinnerung, das nun einfach die Bezeichnung "Tempo I" trägt und in der "korrekten" Tonart Es-Dur steht.

Op. 27 Nr. 1 ist ein frühes und ungewöhnliches Beispiel für das, was gelegentlich "progressive Tonalität" genannt wird: Der Mittelteil des einen Satzes liefert den Beginn des nächsten. Auf diese Weise

bereitet das interne C-Dur des ersten Satzes das c-Moll des zweiten vor; und das As-Dur des Trios nimmt die Tonart vom Beginn des *Adagio* vorweg:

I
Andante – Allegro – Andante
Es-Dur C-Dur Es-Dur

II
Allegro molto e vivace
c-Moll – As-Dur – c-Moll

III
Adagio con espressione – Allegro vivace
As-Dur Es-Dur

**Nr. 2 in cis-Moll, "Mondscheinsonate"**
Der erste Satz der "Mondscheinsonate" – das Werk erwarb diesen Beinamen im Jahre 1832, als der Dichter und Kritiker Ludwig Rellstab sich die Musik in einer mondhellen Nacht am Vierwaldstätter See ins Gedächtnis rief – ist aus formaler Sicht wesentlich freier als alles, was Beethoven bis dahin in dieser Gattung geschaffen hatte; andererseits aber entspricht diese berühmtere seiner beiden Sonaten *quasi una fantasia* insgesamt viel eher der traditionellen Anlage einer Sonate. Die drei Sätze des Werks heben sich deutlich voneinander ab – auch wenn der Spieler angewiesen ist, sie ohne Unterbrechung aufzuführen – und stehen in derselben Tonart (Cis / Des). Was diese Sonate einer Fantasie ähneln (oder fast entsprechen) lässt, hat weniger mit ihrer formalen Gesamtstruktur zu tun als mit dem Mangel an Kontrasten innerhalb ihrer einzelnen Bestandteile. Das *Adagio sostenuto* entfaltet sich eher in der Art eines Präludiums aus der Barockzeit als wie ein Sonatensatz, auch wenn seine tonale Struktur vieles mit der Sonatenform gemein hat; dies wird durch die Betonung der Triolenfiguration suggeriert, wobei das gelegentliche Auftauchen eines Melodiegedankens zum Charakter (wenn nicht der Anlage) eines Choralvorspiels beiträgt. Auch das *Allegretto* ist untypisch für Beethovens Menuett-Scherzo-Kombinationen, da in beiden Teilen im Wesentlichen dieselbe Stimmung vorherrscht. Das abschließende *Presto agitato* steht in Sonatenform; doch auch hier wird eher die Kontinuität betont als der Gegensatz. Lediglich in zwei Takten mit leeren Oktaven – gegen Ende des Satzes und als *Adagio* bezeichnet – haben die Zuhörer einen Augenblick der Muße, um das bisher Gehörte zu reflektieren und sich vielleicht die ruhige Stimmung der Anfangstakte der Sonate ins Gedächtnis zu rufen.

**Sonate in D-Dur op. 28, "Pastorale" (1801, veröffentlicht 1802), Joseph Edler von Sonnenfels gewidmet**

Mit ihrer großzügigen viersätzigen Anlage und dem Schwerpunkt der musikalischen Entwicklung auf dem ersten Teil des Werks erinnert die Sonate in D-Dur op. 28 – fast zum letzten Mal – an die Welt von Beethovens *Grandes Sonates* aus den 1790er Jahren. Ein Schwesterstück unter den Orchesterwerken ist die Zweite Sinfonie, die Beethoven ein Jahr später komponierte und die in derselben Tonart steht; außerdem kommt einem das Violinkonzert (1806) in den Sinn, das ebenfalls in D-Dur steht und mit denselben Wiederholungen des tiefen D beginnt. Was op. 28 auszeichnet, ist die nahezu völlige Abwesenheit von Aggression. Einige Passagen enthalten die Anweisung *forte*, diese sind allerdings recht kurz; und erst in der Mitte des Finales taucht in der Partitur ein *fortissimo* auf. Der Beiname entstammt dem Titel *Sonate pastorale*, den der Hamburger Verleger Cranz 1838 für seine Veröffentlichung des Werks wählte; auch wenn dieser Titel nicht auf Beethoven zurückgeht, fängt er treffend den Gesamtcharakter der Komposition ein.

Das zentrale *Andante*, ein Gegenstück zu der fast gleichzeitig entstandenen *Marcia funebre* aus op. 26, enthält ein gewissermaßen pseudo-ernsthaftes Element. Seine muntere Basslinie in den Hauptabschnitten und vergnügten Triolen im "Trio" kehren am Ende des Satzes in Moll zurück, als wollten sie darauf bestehen, dass auch sie ernst zu nehmen sind.

Das Hauptthema des Scherzo hebt mit einem ohne Begleitung in Oktaven absteigenden viermaligen Fis an. Dieser Sachverhalt wäre für sich genommen nicht weiter bemerkenswert, da besagter Ton sich rasch als die Terz eines D-Dur-Akkords erklären lässt. Doch in dem auf einen Trioabschnitt in h-Moll folgenden Da capo bedeutet das viermalige Fis einen Moment harmonischer Unsicherheit, da es hier als die Quinte dieser Tonart gehört wird. (Man fragt sich, ob Beethoven hier einen Tribut an Haydn intendierte, der in zwei seiner Streichquartette einen ähnlichen Gegensatz zwischen h-Moll und D-Dur auslotet.)

Das Finale, ein Rondo, hat wie viele andere Rondos der Zeit einen liebenswerten Schwung, der bei jeder Wiederkehr des Hauptthemas sanft unterbrochen wird. Dieser Satz ist Beethovens erstes Finale einer Klaviersonate, das sich durch eine beschleunigte letzte Seite auszeichnet; sein *Più Allegro quasi Presto* nimmt die sogar noch

virtuoseren Codas der "Waldstein"-Sonate und der "Appassionata" vorweg, die einige Jahre später entstanden.

**Drei Sonaten op. 31 (komponiert 1801 / 02, als Sammlung erstmals 1804 veröffentlicht)**
**Nr. 1 in G-Dur**
Die Geschichte der Veröffentlichung von op. 31 ist recht ungewöhnlich. Die beiden ersten Sonaten erschienen gemeinsam im April 1803 als fünfter Band des *Répertoire des Clavecinistes* im Zürcher Verlag von Hans Georg Nägeli. Ein Jahr später gab Nägeli zwei weitere Sonaten von Beethoven heraus, die den elften Band der Serie bildeten – op. 31 Nr. 3 und einen Wiederabdruck der *Pathétique*. Diese Ausgaben steckten so voller Fehler – tatsächlich nahm Nägeli sich die Freiheit heraus, die erste Sonate um mehrere Takte Musik zu ergänzen –, dass Beethoven sich unter Vermittlung seines Schülers Ferdinand Ries an den Bonner Verleger Nikolaus Simrock wandte und diesen beauftragte, eine Neuausgabe der Sonaten zu besorgen. Simrocks "sehr korrekte Ausgabe" der ersten beiden Sonaten erschien vor Ende des Jahres 1803 und Nr. 3 war in seiner im folgenden Jahr besorgten Ausgabe von op. 31 enthalten.

Abgesehen von seinem ungewöhnlichen Tonartenplan – das zweite Thema beginnt in der entlegenen Tonart B-Dur anstelle der zu erwartenden Dominante – besteht die Besonderheit des *Allegro vivace* der ersten Sonate dieser Reihe in den nervösen Rhythmen seines ersten Themas. Die Verarbeitung dieses musikalischen Gedankens erreicht einen Höhepunkt am Ende der Durchführung, wo der Kontrast von Akkorden auf der Taktzeit und solchen knapp neben der Taktzeit in einen Kontrast zwischen einem vollen Akkord und einem einzelnen Ton transformiert wird. Das *Adagio grazioso* mit seinem majestätischen 9 / 8-Takt und regelmäßiger Phrasenstruktur erinnert an Beethovens frühe langsame Sätze; seine dramatischste Passage wird bis nach der Wiederholung des Hauptthemas hinausgezögert, so dass aus einer anfänglichen kleinen dreiteiligen Form eine einem fünfteiligen Rondo ähnelnde Struktur entsteht. Das Finale beginnt als gemächliches *Allegretto*, das abschließende *Presto* scheint jedoch alles Vorhergehende hinwegzufegen – eine Technik, die Beethoven aus op. 28 übernahm und später in der "Waldstein"-Sonate noch gründlicher ausloten sollte.

**Nr. 2 in d-Moll, "Der Sturm"**
Es wird häufig behauptet, dass Molltonarten den klassischen Komponisten größeren

Spielraum für den Ausdruck von Gefühlen boten und dass in einer Werksammlung das in einer Molltonart komponierte Werk sich gewöhnlich von den anderen Stücken abhebt. Nirgendwo erscheint diese Verallgemeinerung angemessener als in den Violinsonaten op. 30 und den zur gleichen Zeit entstandenen Klaviersonaten op. 31. Der erste Satz von Nr. 2 in d-Moll (der Beiname "Der Sturm" stammt von Beethovens notorisch unzuverlässigem Biographen Anton Schindler) verwirklicht neuartige harmonische und formale Konzepte, mit denen Beethoven den Sonatenstil einen gewaltigen Schritt nach vorne bringt: Wie schon häufig bemerkt wurde, handelt es sich bei dem das Werk eröffnenden musikalischen Gedanken, der einen langsam arpeggierten Sextakkord und dessen rasche Weiterführung in Achtelnoten umfasst, nicht eigentlich um eine Einleitung und auch noch nicht um ein erstes Thema; die erste Manifestation der Grundtonart hat das Werk jedoch formal weit über den Punkt hinausgeführt, wo ein solches Thema angesiedelt sein könnte. Wie auch in der früher entstandenen *Pathétique* und einigen späteren Streichquartetten werden diese langsamen und schnellen Gedanken im Verlauf des gesamten ersten Satzes gemeinsam entwickelt – in der Reprise zum Beispiel leitet das Arpeggio eine Passage von intensiver vokaler Expressivität ein. Verglichen mit diesem außergewöhnlichen Satz, der seit jeher besonders große Aufmerksamkeit beansprucht, sind das nachfolgende *Adagio* und das *Allegretto* konventioneller gehalten – vielleicht um zu demonstrieren, dass Sätze in Sonatenform (ohne bzw. mit einer Durchführung) sich nicht grundsätzlich den zeitgenössischen Konventionen widersetzten.

**Nr. 3 in Es-Dur**

Die letzte Komposition in der Sammlung op. 31 ist Beethovens einziges viersätziges Werk ohne langsamen Satz. In dem an zweiter Stelle stehenden *Allegretto vivace* liegt das Interesse eher auf Satztechnik und Artikulation als auf thematischem Kontrast. Das *Menuetto*, das möglicherweise auf einem verworfenen Satz aus den "Eroica"-Variationen basiert, schafft Distanz zwischen diesem launenhaften Scherzo und dem noch lebhafteren abschließenden *Presto con fuoco*.

Obwohl Beethoven von den Sonaten op. 31 und den aus dieser Zeit stammenden Variationsreihen für Klavier als dem Anfang einer "neuen Art" des Komponierens sprach, hält man sie heute gemeinhin eher für Zeugnisse einer Übergangsphase in seiner kompositorischen Entwicklung

als für den Beginn einer neuen kreativen Periode. Abgesehen davon, dass sie einige eigenwillige und tiefgründige Sätze enthält, signalisiert diese Reihe für die nächsten annähernd zwanzig Jahre das Ende einer Zeit, in der Beethoven Klaviersonaten in Dreiergruppen schrieb. Was nach 1802 kam, war eine Abfolge einzelner Werke – einige in drei Sätzen, viele in nur zwei und nur eines eindeutig als viersätzige *Grande Sonate* konzipiert –, auf deren Basis es nicht länger möglich sein wird, die Gattung auf normative Weise zu definieren.

**Zwei Sonaten op. 49 (Nr. 1 komponiert um 1797, Nr. 2 komponiert 1795 / 96, als Sammlung 1805 veröffentlicht)**
**Nr. 1 in g-Moll**
In vielerlei Hinsicht heben die beiden kleinen Sonaten op. 49 sich von den übrigen Sonaten Beethovens ab. Möglicherweise hatte er sie zu einem bestimmten Zeitpunkt verworfen, da er das Menuett aus Nr. 2 in seinem Septett op. 20 aus dem Jahr 1800 wiederverwendete. Die beiden Stücke sind kurz und nicht allzu schwierig (in der Erstausgabe werden sie als *Sonates faciles* bezeichnet) und könnten in den späten 1790er Jahren Beethovens Schülern als Unterrichtsstücke gedient haben. Zudem sind diese beiden Sonaten die einzigen Werke im Beethoven-Kanon, die erst viele Jahre nach ihrer Entstehung veröffentlicht wurden.

Der erste Satz von Nr. 1 weist eine Reihe von Eigenschaften auf, die mit der Musik von Haydn in Verbindung gebracht werden – zu Beginn eine an ein Streichquartett erinnernde Satzstruktur, eine kurze Modulation in die Paralleltonart und der Einsatz von Varianten der anfänglich eingeführten rhythmischen Figur in nachfolgenden Themen. Die Unisono-Passagen zu Beginn der Durchführung könnten ein weiterer Tribut Beethovens an seinen ehemaligen Lehrer sein.

**Nr. 2 in G-Dur**
Die zweite Sonate hingegen suggeriert den Einfluss Mozarts, indem sie den Schwerpunkt der rechten Hand auf die Melodie und den der linken auf die Begleitung legt. Mit Bezug auf seinen formalen Plan ist der erste Satz oft mit der bekannten Sonatina in C-Dur KV 545 verglichen worden, die Mozart 1788 "für Anfänger" schrieb; allerdings wurde das Werk erst 1805 gedruckt.

Die beiden zweisätzigen Sonaten enden jeweils mit einem Rondo in G-Dur. Für Nr. 1 wählte Beethoven einen höchst ungewöhnlichen Weg der Modulation zum zweiten Thema sowie auch einen höchst ungewöhnlichen Ankunftspunkt (B-Dur);

das hat die Wirkung, als habe er einen Satz geschrieben, der gleichzeitig in G-Dur und g-Moll steht. Der Tonartenplan des zweiten Finales ist insgesamt geradliniger:

| | | |
|---|---|---|
| A-Teil | B-Teil | erste Reprise von A |
| G-Dur | Modulation nach D | G-Dur |

| | |
|---|---|
| C-Teil | zweite Reprise von A |
| C-Dur | G-Dur |

Doch es ist zu kurz: Der C-Teil umfasst lediglich zwei achttaktige Phrasen und eine zweitaktige Überleitung nach G-Dur, wo man normalerweise eine wesentlich längere Episode und eine ausgedehnte Überleitung zurück in die Grundtonart erwartet hätte.

**Sonate in C-Dur op. 53, "Waldstein" (1803 / 04, veröffentlicht 1805), Graf Ferdinand von Waldstein gewidmet**

Wie über die *Eroica* unter Beethovens Sinfonien und das erste "Razumovsky"-Quartett unter den Streichquartetten könnte man über die "Waldstein"-Sonate sagen, dass sie in der Komposition von Klaviersonaten den Beginn seiner mittleren Schaffensphase signalisierte – sein "Überschreiten des Rubikon", wie Tovey es ausdrückte. Das kompositorische Konzept der Sonatenform war nun wesentlich umfangreicher – die zweite Themengruppe ist großzügig ausgestattet und jedes Thema wird innerhalb der Exposition ausführlich entwickelt. Die Durchführung entfaltet sich in zwei ausgedehnten Phasen, die sich durch eine deutlich unterschiedliche Behandlung des thematischen Materials auszeichnen; und die Coda wird erweitert, um neue musikalische Entwicklungen einzubeziehen, anstatt lediglich die Grundtonart zu bekräftigen. Außerdem hatte Beethoven zunächst geplant, jede der beiden Hälften des zu Beginn stehenden *Allegro con brio* – Exposition und Durchführung mit Reprise – zu wiederholen; zu einem späteren Zeitpunkt tilgte er jedoch das zweite Paar von Wiederholungszeichen.

Dem ungewöhnlichen Tonartenplan der Exposition ist viel Aufmerksamkeit gewidmet worden. Das Erreichen der entlegenen Tonart E-Dur wird sogar thematisch unterstrichen: Wenn ein Choral die zweite Themengruppe einleitet, haben wir eine gänzlich andere Welt erreicht als die der Handgelenksübung, mit der die Sonate begann. Und es ist dieser enorme Kontrast, der die soeben beschriebenen formalen Gegensätze bedingt; in dieser Hinsicht unterscheidet die "Waldstein"-Sonate sich

von dem tonartlich verwandten fröhlicheren op. 31 Nr. 1.

Ursprünglich hatte Beethoven für die "Waldstein"-Sonate einen ausgedehnten eigenständigen langsamen Satz geplant, den er aber in einem sehr späten Stadium entfernte (siehe unten) und durch ein knappes, harmonisch tiefgründiges *Adagio molto* ersetzte. Diese "Introduzione", wie Beethoven sie nannte, ist in der Literatur beispiellos; vielleicht stellte der Komponist sich hier ein Klaviersonaten-Äquivalent zu zwei Passagen in der Musik Mozarts vor – dem berühmten Beginn des "Dissonanzen"-Quartetts oder der Einleitung zum Finale des Quintetts in g-Moll (mit beiden Werken war er wohlvertraut). Das sich anschließende *Allegretto moderato* ist nicht weniger originell als seine Einleitung: Anstatt auf einem harmonischen Kontrast aufzubauen, formt Beethoven das Werk vor allem auf der Basis von Satztechnik und Struktur, wobei er den Unterschied zwischen Rondo und Variationen fast verschwimmen lässt. (Auch hier kommt einem wegen ihrer hybriden Form wieder die *Eroica* in den Sinn.) Immer wieder gelingt es Beethoven auf frappierende Weise, außergewöhnlich schöne Übergänge zurück zur Grundtonart zu finden, ohne diese wirklich jemals verlassen zu haben.

**Andante in F-Dur WoO 57, "Andante favori" (1803 / 04, veröffentlicht 1805)**

Das *Andante* in F-Dur war ursprünglich als langsamer Satz der "Waldstein"-Sonate konzipiert. Wie Beethovens Schüler Ferdinand Ries berichtete:

> Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Überlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F dur, ⅜ Tact, allein heraus und componirte die interessante Introduktion zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu.

Das Autograph der Sonate bestätigt Ries' Schilderung: Eine stark korrigierte Niederschrift der *Introduzione* steht heute an der Stelle, an der sich einmal ein langsamer Satz befand.

Das *Andante* ist ein ausgesprochen charmantes eigenständiges Werk; es wurde im Herbst 1805 veröffentlicht und war schon bald eine von Beethovens beliebtesten Kompositionen. Als es zwei Jahre später (1807) erneut aufgelegt wurde, fügte man ihm den Titel *Andante favori* bei. Das Stück folgt einem ähnlichen Formplan wie Beethovens übrige mittelsätzige Rondos dieser Zeit: Bei jeder Wiederkehr erscheint sein Thema stärker

ausgeschmückt. Darin erinnert das Werk an die langsamen Sätze der nahezu zeitgenössischen "Kreutzer"-Sonate und der Fünften Sinfonie. Das Stück ist nicht leicht zu spielen, da es zahlreiche Passagen in Oktaven und einige schnelle Figurationen enthält; die Komposition, die seine Stelle einnahm, ist technisch leichter, aber musikalisch tiefgründiger, und bildet den idealen Hintergrund für den Lichtstrahl, der zu Beginn des Finales aufzuleuchten scheint.

Es gibt eine Stelle, an der das *Andante* sich mit dem Stück überschneidet, das es ersetzte: Zum Ende hin findet sich eine durch Oktaven verstärkte sechsmalige Wiederholung des Tons F (1803 der tiefste Ton auf Beethovens Klavier), die nach Ges hinauf gleitet, um den einzigen düsteren Moment des Rondos einzuleiten. Mit demselben oktavierten F beginnt auch die *Introduzione*, doch hier bewegt es sich – mit einem größeren Gespür für das Geheimnisvolle – nicht einen Halbton aufwärts, sondern abwärts. Es ist, als würden die entgegengesetzten Typen eines langsamen Satzes (fröhliches in sich geschlossenes Rondo versus düstere offen endende Einleitung) auf der Ebene einer einzigen Bewegung in der Basslinie umgesetzt.

**© 2014 William Drabkin**

Übersetzung: Stephanie Wollny

**Anmerkungen des Solisten**

Warum heutzutage eine weitere Aufnahme der Beethoven-Sonaten?

Vor etwa zehn Jahren hätte ich zweifellos geantwortet, dass es vielleicht nicht notwendig sei, einer bereits umfassenden Liste von Gesamteinspielungen eine weitere hinzuzufügen, die, selbst wenn man annimmt, dass sie nicht völlig unbeachtet bliebe, doch kaum den Vergleich mit den zahllosen Interpretationen der großen Pianisten der Vergangenheit vermeiden könnte. Und dann spann ich diesen Gedanken bis zu seinem logischen Schluss und zwang mich, mir eine – letztlich absurde – Welt vorzustellen, in der kein Pianist für sich das Recht beanspruchen könnte, diese Musik auf eine CD zu bannen, da bereits alles über sie gesagt worden ist und dies auf jede erdenkliche Weise. Heute würde ich diese Frage daher nicht mehr in genau dieser Form stellen. Eher: Ist es nicht von gerechtfertigtem Interesse, zu untersuchen, wie unsere Sicht auf ein bestimmtes Repertoire sich im Laufe der Zeit entwickelt hat? Wäre es nicht eine Bereicherung, als aktiver Zeuge an dieser Entwicklung zu partizipieren? Und wenn Beethovens Musik in uns noch immer lebendig ist und uns weiterhin inspiriert und Einfluss darauf hat, wie wir uns zu der

uns umgebenden Welt in Bezug setzen, ist es dann nicht absolut wesentlich, dass wir uns ihrer beständigen Vitalität und Modernität bewusst sind? Und warum sollte Liebhabern der Musik die Möglichkeit verwehrt sein, die neuen Erkenntnisse zeitgenössischer Musiker mit diesem unsterblichen Repertoire in Beziehung zu setzen?

Die uns gegenwärtig zur Verfügung stehende historisch gewachsene Diskographie ist so reichhaltig und vielseitig wie nur irgend möglich. Und somit gibt es unter den großen Beethoven-Interpreten der Vergangenheit einige Meister, deren Darbietungen uns ungeachtet ihres Alters auch heute noch unmittelbar ansprechen, während andere dies nicht mehr tun. Die Aufnahmen von Schnabel und Gulda zum Beispiel waren mir trotz ihrer Verschiedenartigkeit beide eine stete Quelle tiefer Inspiration.

Was meine persönlichen Erfahrungen im Konzert betrifft, so erinnere ich mich noch lebhaft an bestimmte genuine musikalische Offenbarungen, die sich mir in meiner Studentenzeit am Conservatoire auftaten. Die Intensität (und die Gestik!) von Richter in op. 31 Nr. 2 und 3, die überschäumende und ansteckende Freude, mit der Badura-Skoda das Erste Klavierkonzert beseelte, und die extremen dynamischen Kontraste (diese *sforzati*!), die Menahem Pressler vom Beaux Arts Trio im "Erzherzog" herausarbeitete, sind mir eine dauerhafte Erinnerung und haben mir geholfen, den Beethovenschen Geist besser zu verstehen.

Doch trotz dieser zahlreichen Momente der Erkenntnis erwächst die Entdeckung der fundamentalen schöpferischen Impulse eines Komponisten vor allem aus dem Studium des musikalischen Texts. Und diese Sonaten konfrontieren uns mit einer Reihe von Problemen. Was macht man zum Beispiel mit den sieben Crescendi – jeweils gefolgt von einem *piano subito* – in dem einzigen Thema des Finales von op. 26? Mit dem letzten – *staccato* auszuführenden – Ton des im gesamten Finale von op. 31 Nr. 2 wiederholten Motivs? Oder mit den Pedalanweisungen im Finale von op. 53, die sämtliche Harmonien vermischen?

Was die Tempi betrifft, so vermitteln uns die Anmerkungen von Czerny mit ihren sorgfältig gesetzten Metronom-Angaben eine recht genaue Vorstellung davon, wie dieser dem Meister nahestehende Beethoven-Schüler solche Dinge zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens betrachtete. Die Instrumente seiner Zeit waren sicherlich weniger kraftvoll und die Klaviere von leichterem Anschlag als heute – zwei

Faktoren, die vielleicht Czernys manchmal erstaunlich schnelle Tempi erklären. Doch nicht nur das. Was die Tempi uns auch zeigen, ist die fast unerhörte Virtuosität dieses jungen Komponisten, der von seinen ersten Werken an seinen Interpreten die höchste Meisterschaft der Instrumentaltechnik abverlangte.

Ist es notwendig, an dieser Stelle die Aufmerksamkeit der Leser und Hörer auf die endlosen Übungsstunden zu lenken, deren es bedarf, um auch nur die Oktaven-*Glissandi* in der Coda von op. 53 zu meistern? In einer Coda zudem, bezüglich der anzumerken ist, dass Beethoven, der die Anweisung eines dreifachen *piano* in seinem gesamten Sonatenschaffen nicht mehr als ein halbes Dutzend Male verwendete, sie auf diesen letzten Seiten gleich zweimal einsetzt. Als wolle er jene Pianisten, die vor allem damit beschäftigt sind, ihr Publikum mit ihrem kraftvollen Spiel in dieser monumentalen Sonate zu beeindrucken, daran erinnern, dass sie noch größere Kontraste innerhalb der zärtlicheren, sanfteren Passagen zustande bringen müssen.

Diese Sonaten in ihrer chronologischen Abfolge einzuspielen, versteht sich meines Erachtens von selbst. Ich glaube – wohl unter dem Eindruck meiner Arbeit an den Haydn-Sonaten und den im Zusammenhang mit der Wiederholung beider Satzhälften aufgetauchten Fragen –, dass wir erst, wenn wir Beethovens Sonaten in der Reihenfolge ihrer Entstehung anhören, einen Sinn dafür entwickeln, wie sehr sein Wunsch nach künstlerischer Freiheit diese Praxis in Frage stellte. Und schon hier fällt uns auf, dass in dieser Gruppe von elf Sonaten sich keine einzige mehr an diese Form hält.

**© 2014 Jean-Efflam Bavouzet**
Übersetzung: Stephanie Wollny

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Der von der ICMA als Künstler des Jahres 2012 ausgezeichnete Musiker hat mit Dirigenten wie Wladimir Aschkenasi, Wassili Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Waleri Gergijew, Wladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda und Louis Langrée zusammengearbeitet. In den letzten Jahren ist er mehrmals im Rahmen der BBC-Proms sowie auch auf dem Mostly

Mozart Festival in New York aufgetreten. Er arbeitet regelmäßig mit Klangkörpern wie dem San Francisco Symphony, dem Orchestre symphonique de Montréal, dem Sydney Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem Niederländischen Radio-Sinfonieorchester zusammen. In jüngster Zeit ist er zudem mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Budapester Festivalorchester, dem New York Philharmonic, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo und dem Orchestre national de France aufgetreten.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Londoner Southbank Centre und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, bei den Schwetzinger Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine Einspielungen von Werken Debussys und Ravels mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone* Awards ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravels haben ihm zudem zwei *BBC Music Magazine* Awards und einen Diapason d'Or eingebracht, während der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année der Zeitschrift *Classica* errang. Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire gewann den ersten Preis des Internationalen Beethoven-Wettbewerbs in Köln und feierte 1987 sein amerikanisches Debüt in New York im Rahmen der Young Concert Artists. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat Bavouzet eine Transkription von Debussys *Jeux* für zwei Klaviere erstellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist.

Jean-Efflam Bavouzet ist Künstlerischer Leiter des Lofoten-Klavierfestivals in Norwegen. www.bavouzet.com

Jean-Efflam Bavouzet
during the recording sessions

**Sonate en si bémol majeur, op. 22 (1800, publiée en 1802), dédiée au Comte Johann Georg von Browne**

Le théoricien britannique de la musique du vingtième siècle Donald Tovey choisit le premier mouvement de la Sonate en si bémol majeur, op. 22, comme modèle de la première période de Beethoven, notant que le compositeur lui-même était particulièrement fier de ce qu'il avait fait dans cette œuvre: "Die Sonate hat sich gewaschen", avait proclamé Beethoven à ses éditeurs.[1] Et si aucun de ses thèmes n'est aussi mémorable que celui du mouvement lent de la *Pathétique* (op. 13) ou aussi frappant que le début de la Sonate "Au clair de lune" (op. 27 no 2) qui lui est presque contemporaine, le compositeur réussit à développer son matériau avec logique et imagination, en soutenant l'intérêt du début à la fin sans décevoir notre attente. Dans l'*Allegro con brio* initial, il n'y a aucune accalmie dans la créativité de Beethoven entre les premières mesures et la fin du développement où un bref point d'orgue permet à l'auditeur de reprendre son souffle.

L'*Adagio con molta espressione*, écrit dans la métrique inhabituelle de 9 / 8 (que Beethoven allait réutiliser deux ans plus tard dans l'op. 31 no 1), est remarquable par la manière de créer des harmonies peu communes à partir de l'appogiature du motif principal, en particulier au début du développement où des accords entiers sont le résultat d'appogiatures multiples (une septième de dominante de ré bémol sur une pédale de sol est suivie d'une septième de dominante de mi encore plus extraordinaire sur la même note de pédale; les deux sonorités sont de simples ornements de la dominante d'ut).

Les techniques employées dans les deux derniers mouvements sont plus conservatrices. Le thème lyrique du *Minuetto* sert de

[1] Littéralement: "La sonate a fait sa toilette." Beethoven fait probablement allusion à l'expression courante "mit allen Wassern gewaschen sein" par laquelle il laisse supposer que la nouvelle sonate montre la profondeur de son expérience et sa maîtrise de toutes les "ficelles du métier". Il avertit ainsi ses éditeurs de la complexité de l'œuvre qui, de prime abord, peut s'avérer difficile à jouer et à comprendre.

faire-valoir aux doubles croches qui courent vigoureusement à la basse du trio. Le finale *Allegretto* rappelle l'atmosphère paradisiaque de ses ancêtres, dans l'op. 2 no 2 et l'op. 7; le mot *grazioso* ne fait pas partie de l'indication de tempo, mais découle implicitement du caractère des thèmes.

**Sonate en la bémol majeur, op. 26 (1800 – 1801, publiée en 1802), dédiée au Prince Carl von Lichnowsky**

Bien que les trois sonates suivantes fassent partie de ce que l'on considère généralement comme sa première période, elles montrent Beethoven, trentenaire, tentant de changer la forme extérieure de la sonate sans abandonner les principes classiques de base du développement thématique et de la forme définie par l'harmonie.

L'op. 26 est une sonate en quatre mouvements où chacun d'entre eux est assez important pour valoir à cette pièce le titre de *Grande Sonate* sous lequel elle fut publiée. Cependant, l'atmosphère initiale laisse présager quelque chose de différent. Au lieu d'attribuer la majeure partie du développement musical ou de l'innovation au premier ou aux deux premiers mouvements (comme, par exemple, dans la *Pathétique*), ce qui lui aurait donné d'emblée l'importance qui est généralement la sienne dans la musique de la fin du dix-huitième siècle, Beethoven se détend délibérément au début, avec un thème et des variations calmes dont la conclusion est encore plus tranquille. Dans cette trajectoire du paisible au brillant, l'op. 26 préfigure les sonates de la maturité, op. 101, op. 102 no 1 (pour violoncelle et piano) et surtout op. 110 avec laquelle elle partage la tonalité de la bémol majeur.

Le Scherzo a des relations étroites avec son homologue de la Sonate "Au clair de lune". Aucune des deux ne commence sur la tonique ce qui crée ainsi un intérêt harmonique dès le début et souligne la continuité de la structure de la phrase. On peut aussi noter que, dans cette sonate, le scherzo est placé avant le mouvement lent, ce qui est inhabituel; de cette façon, le finale prend davantage d'importance en tant que mouvement rapide "autonome" après la marche funèbre.

Le choix de la tonique mineure pour la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* suffit à donner à ce mouvement un côté particulièrement sombre, renforcé par une séquence harmonique montant en tierces mineures, ainsi de la bémol à ut bémol à mi double bémol (pour rendre la musique lisible, Beethoven réécrit si et

ré respectivement pour ut bémol et mi double bémol). La courte section médiane *maggiore* comporte un effet inhabituel de musique à programme: les trémolos représentent les roulements de tambour qui auraient été joués dans une procession funèbre militaire, et les accords qui suivent évoquent la salve de coups de feu tirés par-dessus le cercueil du héros (dans son arrangement orchestral de ce mouvement, réalisé en 1815, Beethoven fait judicieusement ressortir les instruments à vent et les timbales).

L'*Allegro* repose sur un thème qui pourrait être pris pour un exercice digital; il devient la base d'un contrepoint brillant et tenace et d'un développement thématique. On est loin des rondos tranquilles des sonates précédentes et l'on anticipe les finales *moto perpetuo* des sonates op. 54 et op. 57, et de la Quatrième Symphonie.

**Deux Sonates "quasi una fantasia", op. 27 (1801, publiées en 1802), dédiées à la Princesse Joséphine du Liechtenstein et à la Comtesse Giulietta Guicciardi, respectivement**

**No 1 en mi bémol majeur**

De toutes les premières sonates, l'op. 27 no 1 est celle dont le plan est le plus inhabituel: il s'agit davantage d'une *fantasia quasi una sonata* que d'une *sonata quasi una fantasia*. À part son scherzo et son trio, qui sont coulés dans des formes bipartites traditionnelles, rien ici ne correspond à un "mouvement" dans le sens conventionnel de ce terme au dix-huitième siècle. L'*Andante* initial est conçu comme un rondo A – B – A – C – A, mais la section C est dans un tempo et une métrique différents; en outre, sur le plan tonal, elle est éloignée de la tonalité d'origine de mi bémol majeur. La forme du finale est encore plus inhabituelle. Il commence par un *Adagio con espressione* à la sous-dominante, la bémol, c'est-à-dire comme s'il s'agissait du mouvement lent de la sonate, mais c'est simplement l'introduction à l'*Allegro vivace* dans la tonalité de base. Et une autre surprise nous attend: peu avant la fin du mouvement, Beethoven fait un rappel de l'*Adagio*, maintenant marqué simplement "Tempo I", cette fois dans la tonalité "correcte" de mi bémol majeur.

L'op. 27 no 1 offre un exemple précoce et inhabituel de ce qu'on appelle parfois la "tonalité progressive": la section médiane d'un mouvement fournit le point de départ du suivant. Ainsi, l'ut majeur interne du premier mouvement prépare l'ut mineur du deuxième; et le la bémol majeur du trio anticipe la tonalité du début de l'*Adagio*:

I

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Andante | – | Allegro | – | Andante |
| mi bémol | | ut majeur | | mi bémol |
| majeur | | | | majeur |

II

Allegro molto e vivace
ut mineur – la bémol majeur – ut mineur

III

Adagio con espressione – Allegro vivace
la bémol majeur mi bémol majeur

**No 2 en ut dièse mineur "Au clair de lune"**
Le premier mouvement de la Sonate "Au clair de lune" – elle prit ce surnom en 1832, lorsque le poète et critique Ludwig Rellstab se remémora cette musique au cours d'une nuit de clair de lune sur le Lac de Lucerne – a une forme beaucoup plus libre que tout ce que Beethoven avait inclus auparavant dans une sonate; mais la plus célèbre de ses deux sonates *quasi una fantasia* se conforme aussi davantage au plan traditionnel de la sonate. Ses trois mouvements sont distincts – même s'il est demandé à l'interprète de les jouer sans interruption – et dans la même tonalité (ut dièse majeur / ré bémol majeur). Ce qui fait que cette sonate est "comme" (ou "presque comme") une fantaisie tient moins de la structure formelle d'ensemble que de l'absence de contraste au sein de chacune de ses parties constitutives. L'*Adagio sostenuto* se déroule davantage comme un prélude de l'ère baroque que comme un mouvement de sonate, même si sa structure tonale a beaucoup d'éléments en commun avec la forme sonate; l'accent mis sur les figurations en triolets le laisse supposer également, l'apparition occasionnelle d'une idée mélodique contribuant au caractère (sinon au modèle) d'un prélude de choral. L'*Allegretto* est également atypique du menuet beethovenien qui tient aussi du scherzo dans la mesure où la même atmosphère domine dans les deux parties. Le *Presto agitato* final est en forme sonate; mais ici aussi, l'accent est mis sur la continuité plutôt que sur le contraste; c'est seulement dans les deux mesures en octaves – près de la fin et marquées *Adagio* – que l'auditeur dispose d'un moment pour penser à ce qui s'est passé auparavant, peut-être pour se remémorer du calme des premières mesures de la sonate.

**Sonate en ré majeur, op. 28 "Pastorale" (1801, publiée en 1802), dédiée à Joseph Edler von Sonnenfels**
Avec son plan clair et spacieux en quatre mouvements et le positionnement de la

majeure partie du développement musical près du début, la Sonate en ré majeur, op. 28, évoque – presque pour la dernière fois – le monde des grandes sonates que Beethoven composa dans les années 1790. Elle a son équivalent parmi les œuvres pour orchestre dans la Deuxième Symphonie que Beethoven allait composer un an plus tard et dans la même tonalité; on pense aussi à son Concerto pour violon (1806), également en ré majeur et qui prend son élan sur ces mêmes répétitions du ré grave. En fait ce qui distingue l'op. 28, c'est un manque presque total d'agressivité. Quelques passages sont marqués *forte*, mais ils ont une durée limitée; et il faut attendre le milieu du finale pour qu'un *fortissimo* apparaisse dans la partition. Le surnom de *Sonate pastorale* était utilisé lorsque la sonate fut publiée par Cranz à Hambourg, en 1838; même si l'on ne peut le faire remonter à Beethoven, ce surnom rend bien le caractère général du morceau.

Il y a un élément presque faussement sérieux dans l'*Andante* central, homologue de la *Marcia funebre* presque contemporaine de l'op. 26. Sa basse guillerette dans les sections principales et les triolets pétillants du "trio" reviennent à la fin du mouvement, en mineur, comme pour insister sur le fait qu'eux aussi sont capables d'être pris au sérieux.

Le thème principal du Scherzo comprend quatre fa dièses, descendant en octaves sans accompagnement. Cela n'a rien de remarquable en soi, car la note est vite expliquée comme la tierce d'un accord de ré majeur. Mais au *da capo*, après un trio en si mineur, ils créent un moment d'incertitude harmonique, car fa dièse représente maintenant la quinte de cette tonalité (on peut se demander si Beethoven rendait hommage à Haydn, qui exploite une opposition analogue entre si mineur et ré majeur dans deux de ses quatuors à cordes).

Le Rondo final, comme de nombreux autres de cette période, a un dynamisme plaisant interrompu avec douceur à chaque réapparition du thème principal. Ce mouvement est le premier finale de sonate pour piano de Beethoven comportant une page finale accélérée; son *Più Allegro quasi Presto* préfigure la coda encore plus virtuose des sonates "Waldstein" et "Appassionata" composées quelques années plus tard.

**Trois Sonates, op. 31 (composées en 1801 – 1802, publiées pour la première fois sous forme de recueil en 1804)**
**No 1 en sol majeur**
L'histoire de la publication de l'op. 31 est peu commune. Les deux premières sonates

furent tout d'abord publiées en même temps comme cinquième volume du *Répertoire des Clavecinistes* de la maison d'édition de Hans Georg Nägeli à Zürich, en avril 1803. L'année suivante, Nägeli fit paraître deux autres sonates de Beethoven pour former le onzième volume de la série: l'op. 31 no 3 et une réimpression de la *Pathétique*. Ces éditions étaient tellement criblées d'erreurs – Nägeli prit carrément la liberté d'ajouter plusieurs mesures de musique à la première sonate – que Beethoven contacta l'éditeur de Bonn, Nikolaus Simrock, avec l'aide de son élève Ferdinand Ries, afin de préparer une nouvelle édition des sonates; "l'édition très correcte" des deux premières sonates chez Simrock parut avant la fin de l'année 1803; la troisième fut incluse dans l'édition de Simrock de l'op. 31 l'année suivante.

En dehors de son plan tonal inhabituel – le second sujet commence dans la tonalité lointaine de si majeur et non à la dominante habituelle –, le principal intérêt de l'*Allegro vivace* de la première sonate du recueil tient aux rythmes nerveux de son thème initial. Au fur et à mesure, cette idée atteint un point culminant à la fin du développement, où l'opposition entre les accords sur le temps et les accords sur la levée se transforme en opposition entre un accord complet et une seule note. L'*Adagio grazioso* avec sa majestueuse métrique à 9 / 8 et sa structure de phrase régulière rappelle les premiers mouvements lents de Beethoven; son passage le plus dramatique n'apparaît qu'après la reprise du thème principal de telle sorte que ce mouvement qui débute comme une petite forme ternaire se transforme en quelque chose qui ressemble davantage à un rondo à cinq parties. Le finale commence comme un *Allegretto* tranquille, mais le *Presto* conclusif semble balayer ce qui l'a précédé – une technique que Beethoven emprunta à l'op. 28 et qu'il allait exploiter encore plus pleinement dans la Sonate "Waldstein".

**No 2 en ré mineur "La Tempête"**

On dit souvent que les tonalités mineures offraient aux compositeurs classiques beaucoup plus de possibilités d'expression émotionnelle et que, au sein d'un opus donné, l'œuvre écrite dans une tonalité mineure se distingue généralement des autres. Nulle part cette généralisation ne semble plus applicable qu'aux sonates pour violon et piano, op. 30, et à leurs contemporaines, les sonates pour piano, op. 31. Intégrant de nouvelles idées harmoniques et formelles dans le premier mouvement de la deuxième sonate en ré mineur (le surnom "La Tempête" vient du

chroniqueur de Beethoven, Anton Schindler, dont le manque de sérieux était notoire), Beethoven fait un saut en avant dans le style de la sonate: comme on l'a souvent remarqué, l'idée initiale, qui comprend un arpège lent sur le premier renversement et une suite rapide en croches, n'est pas vraiment une introduction et pas encore non plus un premier thème; mais lorsqu'on arrive pour la première fois dans la tonalité de base, la forme du mouvement s'en trouve bouleversée avec le thème situé bien au-delà de l'endroit où il aurait dû se trouver. Comme dans le cas de la *Sonate pathétique* antérieure et de plusieurs quatuors à cordes postérieurs, ces idées lentes et rapides sont développées ensemble d'un bout à l'autre du premier mouvement: à la réexposition, par exemple, l'arpège prépare un passage d'expressivité vocale intense. Comparés à cet extraordinaire mouvement qui s'est taillé la part du lion de l'attention donnée à cette sonate, l'*Adagio* et l'*Allegretto* qui suivent sont conçus selon des lignes plus conventionnelles, peut-être pour illustrer le fait que les mouvements en forme sonate (sans et avec développement, respectivement) ne défient pas toujours les conventions de l'époque.

**No 3 en mi bémol majeur**

La dernière sonate de l'op. 31 est la seule œuvre de Beethoven en quatre mouvements dépourvue de mouvement lent. Dans l'*Allegretto vivace* qui se trouve en deuxième position, l'intérêt est davantage centré sur la texture et l'articulation que sur le contraste thématique. Le *Menuetto*, qui repose peut-être sur une variation abandonnée de l'*Héroïque*, met une certaine distance entre ce Scherzo plein d'entrain et le *Presto con fuoco* final encore plus vif.

Bien que Beethoven ait dit lui-même que les sonates op. 31, ainsi que les variations pour piano datant de cette époque, représentaient le début d'une "nouvelle manière" de composer, on considère généralement de nos jours qu'elles occupent plus un rôle transitoire dans son évolution créatrice qu'elles ne marquent le début d'une nouvelle période. L'originalité ou la profondeur de chaque mouvement mises à part, ce recueil marque chez Beethoven la fin de la composition de sonates pour piano par groupe de trois pour près de vingt ans. Ce qui vient après 1802 est une succession d'œuvres isolées – certaines en trois mouvements, plusieurs en deux mouvements seulement, et juste une seule clairement conçue comme une "grande sonate" en quatre mouvements – à partir desquelles il ne sera plus possible de définir le genre de manière normative.

**Deux Sonates, op. 49 (no 1 composée vers 1797, no 2 composée en 1795 – 1796, recueil publié en 1805)**

**No 1 en sol mineur**

À maints égards, les deux modestes sonates op. 49 se distinguent du reste des sonates de Beethoven. Il est possible qu'il les ait considérées à un moment comme des œuvres abandonnées car il recycla le menuet de la seconde dans son Septuor, op. 20 (1800). Elles sont courtes, et assez faciles à apprendre (elles sont qualifiées de *Sonates faciles* dans la première édition) et servirent peut-être de pièces pédagogiques pour les élèves de Beethoven à la fin des années 1790. En outre, ces sonates sont les seules œuvres du genre à avoir été publiées plusieurs années après leur composition.

Le premier mouvement de la première comporte plusieurs caractéristiques liées à la musique de Haydn: une texture initiale de quatuor à cordes, une brève modulation à la tonalité relative et l'utilisation de variantes de la figure rythmique initiale dans les thèmes suivants. L'écriture à l'unisson au début du développement est peut-être un autre hommage de Beethoven à son ancien professeur.

**No 2 en sol majeur**

Par contre, la seconde sonate semble évoquer l'influence de Mozart dans sa manière de confier la mélodie à la main droite et l'accompagnement à la main gauche. Dans l'agencement de sa forme, le premier mouvement est souvent comparé à la célèbre Sonatine en ut majeur, KV 545, que Mozart composa "pour débutants" en 1788, même si cette œuvre ne fut éditée qu'en 1805.

Chacune de ces sonates en deux mouvements s'achève par un rondo en sol majeur. Pour la première, Beethoven choisit une voie très inhabituelle pour moduler jusqu'au second sujet, et un point d'arrivée tout aussi inhabituel (si bémol majeur): c'est comme s'il était en train d'écrire un mouvement simultanément en sol majeur et sol mineur. Le plan harmonique du second finale est dans l'ensemble plus simple et direct:

| | | |
|---|---|---|
| Section A<br>sol majeur | Section B<br>modulation<br>en ré majeur | Première reprise de A<br>sol majeur |
| Section C<br>ut majeur | Seconde reprise de A<br>sol majeur | |

Mais c'est trop court: la section C comprend juste deux phrases de huit mesures et deux mesures pour revenir en sol majeur, alors

qu'on s'attendrait normalement à un épisode très élargi et à une longue transition vers la tonalité d'origine.

**Sonate en ut majeur, op. 53 "Waldstein" (1803 – 1804, publiée en 1805), dédiée au Comte Ferdinand von Waldstein**

Comme l'*Héroïque* pour les symphonies et le premier "Razoumovski" pour les quatuors à cordes de Beethoven, on peut dire que la "Waldstein" marque l'inauguration de sa période médiane dans le domaine des sonates pour piano: son "franchissement du Rubicon", selon l'expression de Tovey. La conception qu'a Beethoven de la forme sonate s'est alors considérablement élargie: le second groupe de thèmes est généreusement pourvu et chaque thème est abondamment développé au sein de l'exposition; le développement se déroule en deux larges phases, marquée chacune par des traitements très différents du matériau thématique; et la coda se prolonge pour intégrer un nouveau développement au lieu de se contenter de renforcer la tonalité de base. Au départ, Beethoven pensait répéter chacune des deux moitiés de l'*Allegro con brio* initial – exposition, développement plus réexposition; plus tard, il supprima la seconde reprise.

On a beaucoup insisté sur le plan tonal inhabituel de l'exposition: l'arrivée dans la tonalité éloignée de mi majeur est même soulignée thématiquement: lorsqu'un choral amorce le second groupe de thèmes, on arrive dans un univers vraiment différent de l'exercice de poignets sur lequel avait commencé la sonate. Et c'est cet énorme contraste qui donne lieu aux progressions de forme décrites plus haut; à cet égard, la "Waldstein" diffère de sa cousine tonale plus enjouée, l'op. 31 no 1.

À l'origine, Beethoven envisageait un mouvement lent long et formalisé pour la "Waldstein", mais il le retira à un stade très tardif (voir plus bas) et le remplaça par un *Adagio molto* succinct et très poussé sur le plan harmonique. Cette "introduction", comme l'intitula Beethoven, est sans précédent dans la littérature – Beethoven imaginait peut-être une sonate pour piano correspondant à deux moments de la musique de Mozart: le célèbre début du Quatuor "Les Dissonances" ou l'introduction du finale du Quintette en sol mineur (il connaissait bien ces deux œuvres). L'*Allegretto moderato* qui suit n'est pas moins original que sa préparation: au lieu de s'appuyer sur le contraste tonal, Beethoven façonne essentiellement cette œuvre sur la base de la texture et du schéma, effaçant presque la distinction entre le rondo et les variations

(l'*Héroïque* vient une fois encore à l'esprit, en raison de sa forme hybride). Il réussit de manière incroyable des transitions absolument magnifiques pour revenir dans la tonalité d'origine sans jamais la quitter vraiment.

**Andante en fa majeur, WoO 57 "Andante favori" (1803 – 1804, publié en 1805)**
L'*Andante* en fa majeur fut conçu à l'origine comme mouvement lent de la Sonate "Waldstein". Comme le rapporta l'élève de Beethoven, Ferdinand Ries,

> Un ami de ses amis laissa entendre à Beethoven que la sonate était trop longue, raison pour laquelle il fut très sévèrement critiqué. Lorsqu'il fut seul, mon professeur réfléchit calmement et fut vite convaincu de la justesse de cette remarque. Il publia alors le magnifique Andante en fa majeur, à ⅜, puis composa l'intéressante introduction au rondo, que l'on trouve là maintenant.

Le manuscrit autographe de la sonate corrobore ce que raconte Ries: une partition abondamment corrigée de l'*Introduzione* se trouve maintenant à l'endroit où figurait auparavant un mouvement lent.

L'*Andante* est une pièce à part entière, absolument charmante. Il fut publié à l'automne 1805 et devint rapidement l'une des œuvres les plus prisées de Beethoven; et quand il fut réédité deux ans plus tard, en 1807, il prit le titre d'*Andante favori*. Sa conception est identique à celle des autres mouvements centraux en forme de rondo que Beethoven composa à cette époque, en ceci que son thème est de plus en plus orné chaque fois qu'il reparaît: on pense aux mouvements lents de la Sonate "à Kreutzer" qui lui est presque contemporaine, ainsi qu'à la Cinquième Symphonie. Ce n'est pas un morceau facile à jouer, car il contient de nombreux passages en octaves et certaines figurations rapides; la pièce qui prit sa place est plus facile sur le plan technique, mais beaucoup plus pénétrante musicalement et elle offre une toile de fond idéale au rayon de lumière qui semble briller au début du finale de la sonate.

Il y a un endroit où l'*Andante* rejoint la pièce qui l'a remplacé: vers la fin, le fa se répète six fois (en 1803, c'était la note la plus grave sur le piano de Beethoven) doublé à l'octave avant de monter à sol bémol pour amorcer le seul et unique moment d'obscurité du rondo. Ce même fa en octave lance l'*Introduzione*, mais là – très mystérieusement – il ne monte pas, mais descend d'un demi-ton. Comme si les choix opposés de mouvement lent (rondo joyeux et indépendant contre introduction sombre et destinée à s'enchaîner sur un autre

mouvement) se jouaient au niveau d'un seul changement à la basse.

**© 2014 William Drabkin**
Traduction: Marie-Stella Pâris

**Note de l'interprète**

Pourquoi enregistrer encore les sonates de Beethoven aujourd'hui?

Il y a une dizaine d'années j'aurais sans doute répondu qu'il n'est peut être pas nécessaire de rajouter à la liste déjà si fournie d'intégrale une version supplémentaire qui, en supposant qu'elle ne passe pas totalement inaperçue, ne pourra éviter les comparaisons avec les nombreuses références des illustres pianistes du passé. Et puis, poussant ce raisonnement jusqu'au bout, je me suis mis à imaginer un monde finalement absurde où aucun pianiste n'avait donc plus "le droit" de graver cette musique au disque puisque tout avait déjà été dit et de toutes les manières possibles. Donc aujourd'hui, pour moi, la question ne se pose plus en ces termes. Mais plutôt n'est-ce pas justement digne d'intérêt de voir l'évolution des interprétations et des canons esthétiques à travers le temps? N'est-il pas plus enrichissant d'avoir un rôle actif de témoin de cette évolution? Et si la musique de Beethoven est toujours aussi vivante en nous et continue à nous provoquer dans notre rapport au monde, n'est-il pas justement indispensable de témoigner de cette vitalité et de cette constante modernité? Et pourquoi les mélomanes seraient-ils contraints de ne plus pouvoir associer de nouveaux visages d'interprètes vivants à ce répertoire immortel?

L'héritage discographique dont nous disposons aujourd'hui est aussi riche et varié que possible. Pourtant il y a parmi les grands beethoveniens du passé certains dont les interprétations continuent malgré le temps à nous parler et d'autres moins. Par exemple, les enregistrements de Schnabel et Gulda, bien que très différents, ont toujours été pour moi une grande source d'inspiration.

Au concert je me rappelle encore certaines véritables révélations musicales vécues pendant mes années d'études au Conservatoire. L'intensité (et les gestes!) de Richter dans l'op. 31 no 2 et no 3, la joie exubérante et communicative de Badura-Skoda électrisant le Premier Concerto et les contrastes dynamiques extrêmes (les *sforzati*!) de Menahem Pressler du Beaux Arts Trio dans l'"Archiduc" sont restés gravés dans ma mémoire et m'ont aidé à mieux saisir le geste beethovénien.

Mais en plus de ces chocs nombreux et révélateurs, retrouver l'impulsion créatrice initiale du compositeur passe d'abord par une

lecture du texte. Or ces sonates posent des interrogations: que faire, par exemple, des sept crescendos suivis de pianos subito dans le seul thème du finale de l'op. 26? De la dernière note indiquée staccato du motif répété tout au long du final de l'op. 31 no 2? Ou des indications de pédale dans le final de l'op. 53 qui mélangent toutes les harmonies?

En ce qui concerne les tempos, les commentaires de Czerny, avec leurs indications métronomiques systématiques, nous donnent une idée assez précise de comment ce disciple proche de Beethoven voyait la chose à différentes périodes de sa vie. Les instruments d'époques étaient certes moins puissants, et possédaient un clavier bien plus léger, que ceux d'aujourd'hui, deux facteurs qui peuvent peut-être expliquer les tempos parfois étonnamment rapides de Czerny. Mais pas seulement. Ce que ces tempos nous montrent c'est aussi cette virtuosité presque provocante chez ce compositeur qui, dès ses premiers opus, exige de ses interprètes une maîtrise technique instrumentale de haut vol.

Est-il nécessaire d'attirer ici l'attention de nos lecteurs / auditeurs sur les dizaines d'heures de travail requises pour maîtriser ne serait-ce les *glissandi* d'octaves dans la coda de l'op. 53? Coda dans laquelle il est par ailleurs intéressant de noter que Beethoven qui n'a utilisé qu'une demi douzaine de fois l'indication triple *piano* dans tout le corpus de ses sonates, l'indique deux fois dans ces dernières pages. Comme pour rappeler aux pianistes trop préoccupés d'impressionner leur public par leur puissance dans cette sonate monumentale, qu'il leur faut également chercher des contrastes encore plus grands dans la douceur.

Présenter ces sonates dans leur ordre chronologique est pour moi une évidence. Sans doute influencé par mon travail sur les sonates de Haydn et la problématique des doubles reprises, ce n'est qu'en écoutant celles de Beethoven dans leur ordre de composition que l'on peut se rendre compte du désir d'émancipation du compositeur par rapport à cette pratique et l'on voit déjà dans ce groupe de onze sonates qu'aucune d'elles n'adopte plus cette forme.

**© 2014 Jean-Efflam Bavouzet**

**Jean-Efflam Bavouzet** s'est affirmé depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d'éblouissantes prestations en concert. Nommé Artiste de

l'année aux International Classical Music Awards de 2012, il travaille avec des chefs d'orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda et Louis Langrée. Ces dernières années, il a joué à plusieurs reprises aux Proms de la BBC, ainsi qu'au Mostly Mozart Festival de New York. Il travaille régulièrement avec des orchestres tels le San Francisco Symphony, l'Orchestre symphonique de Montréal, le Sydney Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le BBC Philharmonic et l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise. Récemment, il s'est en outre produit avec le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre du Festival de Budapest, le New York Philharmonic, le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo et l'Orchestre national de France.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique et au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d'État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l'enregistrement, il a remporté des *Gramophone* awards pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d'Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a reçu un Choc de l'année de la revue *Classica*. Jean-Efflam Bavouzet enregistre exclusivement pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne et, en 1987, il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Tout en jouant dans le monde entier, il a réalisé une

transcription pour deux pianos de *Jeux* de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet est directeur artistique du Festival de piano des Îles Lofoten en Norvège. www.bavouzet.com

Jean-Efflam Bavouzet

**Also available**

CHAN 10720(3)

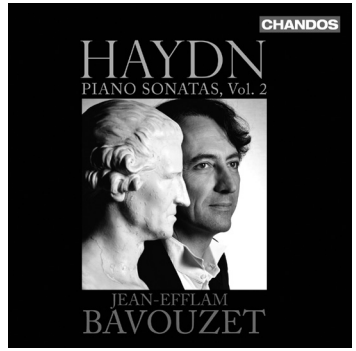
**Beethoven**
Piano Sonatas, Volume 1

**Also available**

CHAN 10586

**Haydn**
Piano Sonatas, Volume 1

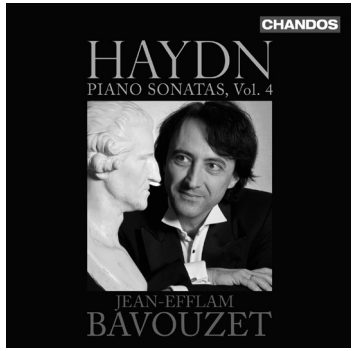
**Also available**




CHAN 10668

**Haydn**
Piano Sonatas, Volume 2

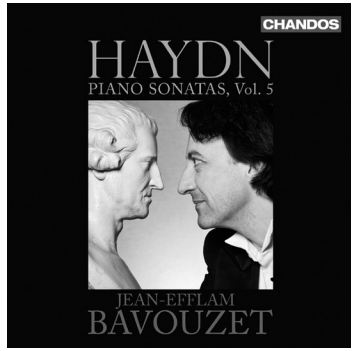
**Also available**




CHAN 10736

**Haydn**
Piano Sonatas, Volume 4

**Also available**




CHAN 10763

**Haydn**
Piano Sonatas, Volume 5

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

www.facebook.com/chandosrecords www.twitter.com/chandosrecords

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (58746 2) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke

**Recording producer** Rachel Smith
**Sound engineer** Jonathan Cooper
**Assistant engineer** Rosanna Fish
**Editor** Rachel Smith
**A & R administrators** Mary McCarthy and Sue Shortridge
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 16 – 18 January 2013 (Sonatas, Opp. 22, 26, and 27 Nos 1 and 2), 4 – 6 June 2013 (Sonatas, Op. 31 Nos 1 – 3), and 20 – 22 September 2013 (Sonatas, Opp. 28, 49 Nos 1 and 2, and 53, *Andante* in F)
**Front cover** Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega
**Back cover** Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega
**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
**Booklet editor** Finn S. Gundersen
℗ 2014 Chandos Records Ltd
© 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 2 – Bavouzet

CHANDOS CHAN 10798(3)

**CHANDOS** DIGITAL 3-disc set **CHAN 10798(3)**

WWW.BAVOUZET.COM

# LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

## PIANO SONATAS, VOLUME 2

### COMPACT DISC ONE

| | | |
|---|---|---|
| 1–4 | SONATA, OP. 22 | 24:31 |
| 5–8 | SONATA, OP. 26 'GRANDE SONATE' | 19:57 |
| 9–12 | SONATA QUASI UNA FANTASIA, OP. 27 NO. 1 | 15:50 |
| 13–15 | SONATA QUASI UNA FANTASIA, OP. 27 NO. 2 'MOONLIGHT' | 15:54 |
| | | TT 76:10 |

### COMPACT DISC TWO

| | | |
|---|---|---|
| 1–3 | SONATA, OP. 31 NO. 1 | 23:24 |
| 4–6 | SONATA, OP. 31 NO. 2 'TEMPEST' | 23:06 |
| 7–10 | SONATA, OP. 31 NO. 3 | 22:35 |
| | | TT 69:07 |

### COMPACT DISC THREE

| | | |
|---|---|---|
| 1–4 | SONATA, OP. 28 'PASTORAL' | 24:33 |
| 5–6 | SONATA, OP. 49 NO. 1 'SONATE FACILE' | 7:33 |
| 7–8 | SONATA, OP. 49 NO. 2 'SONATE FACILE' | 7:51 |
| 9–11 | SONATA, OP. 53 'WALDSTEIN' | 24:06 |
| 12 | ANDANTE, WOO 57 'ANDANTE FAVORI' | 8:16 |
| | | TT 72:22 |

**JEAN-EFFLAM BAVOUZET**
PIANO

℗ 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 2 – Bavouzet

CHANDOS CHAN 10798(3)