



Mélotie Zhao

**Beethoven
Complete Piano
Sonatas**

Beethoven

Le piano à bras le corps

Beethoven nous apparaît comme une sorte de météore, ou de bloc erratique.

Si singulier fût-il, il n'était cependant pas déconnecté de son temps. Il en subit les influences, soit pour les assimiler, soit pour les rejeter.

Dès lors deux questions nous intéressent ici:

- Au travers de quelles expériences l'identité beethovenienne a-t-elle pris forme ?
- Quelle est l'essence de son œuvre, en particulier du corpus de ses 32 sonates ?

Leur examen confrontera à quelques paradoxes ou ambiguïtés.

L'on ne saurait, en dépit des leçons reçues, désigner Beethoven comme le continuateur de Haydn.

Tout, ou presque, sépare les deux hommes. Écoutons de Haydn, *Les Saisons* ou *La Création*: les deux oratorios racontent un monde où tout est harmonie, sous l'œil bienveillant du Créateur. Beethoven ne révèrera pas moins que son maître la nature; l'état de la société, en revanche, l'engage à militer pour l'avènement d'un Age d'or de l'humanité. Haydn: l'horloger

qui s'accommode de la domesticité. Beethoven: le combattant épris de liberté.

La première rencontre des deux hommes eut lieu en juillet 1792 à Bonn. Haydn, auréolé de ses triomphes londoniens, n'y fit qu'une brève halte, le temps d'examiner l'une des premières pièces de Beethoven, de déceler sa puissance créatrice et de deviner l'élève récalcitrant.

Décembre 1792: Beethoven s'installe à Vienne. Il est muni de chaleureuses lettres de recommandation du Comte Waldstein, qui l'introduiront auprès de l'aristocratie locale. Dans l'esprit du comte, Haydn, si célèbre soit-il, est le dépositaire de l'esprit de Mozart, bien davantage que le théoricien qui fait autorité.

Un premier malentendu se révèle lorsque le maître invite son élève à indiquer en frontispice de ses compositions qu'il est «élève de Haydn». L'allégeance est exigée de Beethoven, *volens, nolens*.

Haydn, du haut de ses 60 ans, se pose en législateur musical et non en celui qui d'homme à homme révélera son élève à lui-même. Dans le même temps, il se rend compte que jamais il n'arrivera à dompter le pur-sang. La contrariété qu'il éprouve n'empêche que ses appréciations soient d'une parfaite justesse:

«Vous avez beaucoup de talent, et vous en acquerez plus encore, énormément plus. Vous

avez une inépuisable inspiration mais, voulez-vous que je vous le dise franchement ? Eh bien vous ferez ce que vous n'avez jamais fait jusqu'à présent, vous aurez des pensées que personne n'a encore eues. Vous ne sacrifierez jamais (et vous ferez bien) une belle pensée à une règle tyranique, mais vous sacrifierez les règles à vos fantaisies. Car vous me faites l'impression d'un homme qui a plusieurs têtes, plusieurs cœurs, plusieurs âmes.»

La relation repose donc sur l'ambiguïté: Beethoven veut bien connaître les règles, mais pas forcément pour s'y soumettre. Il recueille la science de Haydn, mais pour la dépasser.

Assez tôt il se persuadera que les jugements de Haydn sont teintés de jalousie. Malgré tout, sagement, il dédiera ses trois premières sonates, celles de l'opus 2, au *docteur en musique*.

En maintes occasions Beethoven niera toute influence de Haydn sur ses compositions. Une telle bravade est largement démentie par les faits. A l'évidence les deux hommes ne plongent pas leurs racines dans le même sol. Cela n'empêche que bien des structures léguées par Haydn aient été adoptées par Beethoven: l'on en trouve la preuve à l'examen des 32 sonates. Un exemple frappant est celui de l'*allegro* sonate, qui voit deux thèmes nettement différenciés s'affronter au gré du développement: voilà qui sied on ne peut mieux à l'esprit combattif de Beethoven.

Comprendre l'homme, c'est presque toujours interroger ses premières années.

On sait les carences familiales qui ont marqué l'enfance de Beethoven. Ce n'est qu'au contact de la providentielle famille von Breuning qu'il a trouvé de profitables références. Ainsi accueilli dans un milieu chaleureux et cultivé, il pallie quelques lacunes scolaires, mais surtout il s'ouvre à tout ce qui agite son époque. A table, ses parents adoptifs, leurs enfants, débattent ferme de littérature et de philosophie. Plus décisive encore sera la rencontre avec Christian Gottlob Neefe, personnage auquel il faut rendre justice. Formé à la musique et au droit, Neefe ne cessera d'élargir le champ de ses activités. Après quelques années passées à diriger une troupe de théâtre musical ambulante, il aboutit à Bonn par une suite de hasards. Aussitôt nommé organiste de la Cour, il prend sous sa protection le jeune Ludwig, dont il sera le premier professeur digne de ce nom. Vis-à-vis de son élève, il conjugue exigence et encouragements. Il met Jean-Sébastien Bach au menu. Les conceptions fécondes qu'il véhicule, seront explicitées plus tard par Martin Gustav Nottebohm, pour qui «*Les lois et phénomènes de la musique doivent se rattacher à la vie psychologique de l'homme, et, à proprement parler, doivent la prendre pour base*». Un tel credo, à l'exact opposé de toute musique décorative, est la meilleure clé de compréhension des 32 sonates. Il est le point de rupture avec Haydn.

De par ses activités théâtrales, Neefe possédait une culture littéraire étendue. Il lisait passionnément les poètes allemands, Shakespeare et autres auteurs qui pour Beethoven deviendront de véritables compagnons.

Promu ensuite chef d'orchestre au Théâtre de la Cour, Neefe chargera Beethoven d'accompagner ses chanteurs au clavecin: quelle meilleure initiation au répertoire opératique ? Ce n'est pas tout: il parraine la publication des trois premières sonates (œuvres sans numéro d'opus), il l'engage à se faire connaître dans les villes voisines. En un mot il prend l'initiative de sa promotion. A son contact Beethoven devient un artiste signifiant.

C'est enfin Euloge Schneider, professeur à l'université de Bonn, ardent propagateur des idées nouvelles qui contribuera à faire de Beethoven un homme engagé, chez qui la vocation artistique procède d'une vision sociétale.

Indépendamment de ces acquis, les traits de caractère de Beethoven ne font que s'accroître. Il passe par de longues phases de mélancolie, n'entend pas toujours qui lui parle, se replie sur lui-même, se fait remarquer par ses sautes d'humeur: indubitablement les 32 sonates en portent la trace.

Mais, revenons à Vienne.

Parallèlement à ses études, Beethoven s'impose comme pianiste. On loue sa virtuosité, la richesse

débordante de ses improvisations. Il participe à ces joutes musicales dont raffolent les Viennois et surclasse ses rivaux qui ont nom Clementi, Cramer, Hummel, Gelinek, Streibelt. A la vérité, il n'a pas que des adeptes. Les puristes lui reprochent des doigtés fautifs, de nature à altérer les sonorités; c'est principalement sa brusquerie qui suscite des réserves: *Il saisit nos oreilles et non pas nos cœurs; c'est pourquoi il ne sera jamais pour nous un Mozart.*» Beethoven est peut-être le meilleur; il est surtout foncièrement différent.

Voici encore un paradoxe ou au moins un malentendu. L'aristocratie viennoise, qui peine alors à endiguer la montée de la bourgeoisie, s'est empressée de l'adopter. Par l'astucieuse récupération d'un rebelle politique, elle redore son blason; en arborant un novateur, elle atténue une image passéiste. Beethoven reste cependant viscéralement insoumis; jamais il ne reniera sa nature musicale en jouant des pièces anodines ou lénifiantes. Son refus sera le sujet de la fameuse rixe qui l'opposera à Lichnowski.

1792: Beethoven conscient d'un certain aboutissement, coiffe désormais ses œuvres d'un numéro d'opus. Opus 2: ses trois premières sonates pour piano. L'éditeur Artaria, pour ne pas s'aliéner une part de la clientèle, précise qu'elles peuvent s'adresser autant aux clavecinistes qu'aux pianofortistes. A l'évidence Beethoven ne les a pas écrites pour le clavecin mais guère davantage pour le pianoforte. Il les a pensées pour un instrument qui n'existe pas encore mais

dont, malgré une surdité déjà avérée, il present le devenir. C'est ce que révèle sa 4^e sonate op.7 (1796) dont plusieurs passages évoquent les timbres de l'orchestre.

Les exigences expressives de Beethoven contribueront largement à l'élaboration du piano romantique. De 1790 à 1830, en une frénétique course aux brevets, l'instrument est reconsid er e dans ses moindres pièces. Rivalisent ainsi Erard   Paris, Broadwood   Londres et Streicher   Vienne.

La classique mécanique viennoise voulait que les marteaux frappent les cordes par-dessous; système insatisfaisant pour Beethoven qui, pour plus de puissance, voulait que les marteaux s'abattent sur les cordes. Une telle innovation ne donna pas de suite satisfaction. Les notes répétées, le *pianissimi*, étaient imparfaitement rendus et la vigueur des pianistes aboutissait souvent à la rupture des cordes. Au gré de multiples trouvailles, consistant à alourdir les marteaux,   accroître le diamètre et le nombre des cordes, à renforcer le cadre par de l'acier, à épaissir la table d'harmonie, le fr le pianoforte fut peu à peu supplant e non seulement parce que le nouvel instrument offrait une palette sonore plus large, mais aussi parce qu'il sonnait mieux dans les grandes salles.

En habile commerçant, Sébastien Erard offrit en 1803 à Beethoven le piano qui transfigurerait ses sonates.

Mais, chez Beethoven, le propos, parfois proche du délire, en vient à dépasser les possibilités physiques des instruments. On l'observe déjà dans les deux premières sonates pour violoncelle et piano (op. 5 nos 1 et 2), où l'archet tire de l'instrument des sonorités inouïes pour l'époque. De même dans les quatuors, Beethoven oblige-t-il les instrumentistes à d'impossibles prouesses. Aux objections d'Ignaz Schuppanzigh, il répondra qu'il se moque de son misérable «crin-crin». Il méprise de même les contingences lorsqu'il signifie à des chanteurs qu'il n'a cure de leur gosier.

Les 32 sonates représentent non une juxtaposition de pièces mais bien un itinéraire spirituel doubl e d'une exploration technique; dans le cheminement suivi, il n'y a pourtant pas de linéarité.

Le classique découpage en trois «manières» suggère une progression par paliers.

Première «manière»: sonates nos 1 à 20;
Seconde «manière»: sonates nos 21   27;
Troisième «manière»: sonates nos 28 à 32.

Ces catégories ne donnent qu'une idée sommaire de ce qui reste un long tâtonnement,  tal e sur presque trente années. De la première à la dernière sonate, on observe des changements de cap, des retours à la tradition même et les deux premières «manières» regroupent des œuvres assez disparates. Nous préférons mettre en évidence deux moments.

Après l'achèvement de la sonate no 15 (op. 28, dite *Pastorale*) le compositeur déclare à Krumpholz: «Je ne suis guère content de ce que j'ai écrit jusqu'à présent; désormais je vais suivre une autre voie.» Presque dans la foulée, la sonate no 17 (dite *La Tempête*) amorce le changement annoncé. La nouvelle orientation se concrétisera pleinement dans les sonates *Waldstein* et *Appassionata*. La sonate *Hammerklavier* (op. 106), aura exigé de Beethoven quelque deux ans d'efforts acharnés. La composition achevée, il pourra enfin s'exclamer: «Maintenant je sais composer !».

Beethoven n'a pas écrit ses sonates pour qu'elles soient analysées; simplement pour qu'elles soient entendues. A partir de cette évidence, les décortiquer c'est les trahir quelque peu, même si pour le spécialiste il y a délectation à se plonger dans les partitions.

Le miracle et le paradoxe des compositions de Beethoven résident dans la faculté de produire d'incomparables élans à partir des bribes que sont ses innombrables esquisses et malgré les rapiécages dont sont constitués ses premiers jets. Contrairement à Mozart qui parvient à écrire d'un trait la partition qu'il a intériorisée, Beethoven le titanique, remet inlassablement l'ouvrage sur le métier. Il compose laborieusement, sous le signe de la plus haute exigence formelle, dans le temps où de nouvelles idées jaillissent à flot continu. Encore un paradoxe.

Il n'est pas opportun de trop se focaliser ici sur les aspects structurels. Alors que chez Haydn le plan préexiste, chez Beethoven il se construit, au fur et à mesure, selon le propos de l'œuvre et les exigences de la rhétorique. C'est pour cela que les 32 sonates ne constituent pas une série mais un ensemble de pièces dont chacune est pourvue d'une forte identité. C'est pour cela que le nombre des mouvements peut varier de deux à quatre, sans *a priori* de respecter la tradition ni de la piétiner. La préoccupation de Beethoven n'est pas de garnir des coquilles vides, mais de créer des organismes vivants, autonomes. C'est toujours pour cela que, le moment venu, au nom des équilibres, il peut ajouter ou retrancher un mouvement.

Les toutes premières critiques que Beethoven a encourues portaient (paradoxalement) sur la surabondance d'idées puis sur une complexité telle que l'auditeur ne pouvait plus suivre le fil. Soit. On constate cependant que chez lui, tout ce qui peut sembler décousu provient d'une seule et même source. Bien avant que l'école franckiste en fasse une marque déposée, Beethoven explore ainsi la forme cyclique, pour assurer l'unité de ses œuvres.

Ces constats amènent à aborder les notions de thèmes et de variations, que Beethoven élargit singulièrement. Dans son œuvre le thème peut être narratif, mélodique, d'une certaine longueur ou à l'opposé se réduire à une seule cellule, à un rythme, d'où la difficulté pour

l'auditeur de l'identifier, surtout lorsqu'il n'est pas présenté d'entrée de jeu. Maître absolu de la variation, Beethoven ne se contente pas d'orner les thèmes ou de les colorer différemment. Souvent il s'en écarte au point de les rendre méconnaissables, se permettant de n'en exploiter qu'un élément ou de donner libre cours à ce qu'il suggère d'autre. «Variations» est alors impropre; nous avons affaire à des métamorphoses.

Aucun phénomène ne se laisse étiqueter. Il est unique, par définition. Il sidère. Le phénomène qu'est Beethoven ne se laisse pas épingler comme le papillon d'une collection. Certains le désigneront comme le dernier des classiques, d'autres comme le premier des romantiques, dans les deux cas avec de solides arguments. Les indécis l'assigneront à la charnière des deux catégories, mais comme l'avait observé Haydn, l'homme a plusieurs têtes, plusieurs cœurs, plusieurs âmes. Une échappatoire a permis qu'on le qualifiât simplement de moderne, en référence aux révolutions artistiques dont il sera le précurseur. S'extrayant d'une époque où

la musique se limite à sa fonction d'agrément, où elle tire sa beauté de l'observance de règles canoniques, Beethoven provoque la rupture en imposant un autre critère: non celui de la «joliesse» mais celui de la vérité. La finalité de sa quête est d'ordre philosophique: elle doit révéler l'homme à lui-même. Exactement ce que préconisait Neefe. Les 32 sonates seraient pièces de muséologie si elles n'avaient aujourd'hui le même impact qu'au temps de leur création.

Les mots ont tôt fait de trahir la musique. Compositeurs, interprètes, écrivains, critiques, se sont échinés à évoquer par des équivalents verbaux la matière de chacune des 32 sonates. Si l'on excepte quelques belles métaphores, que de trouvailles prosaïques qui eussent irrité le compositeur !

Avec chacun de nous, Beethoven noue un échange inédit, direct, intime, strictement personnel, qui se passe de toute médiation.

André Piguet

Mélodie Zhao

Pianiste suisse d'origine chinoise, Mélodie Zhao naît en Suisse le 7 septembre 1994. Sa grand-mère ballerine et chorégraphe lui donne ses premières leçons de piano, tandis que son grand-père chef d'orchestre l'initie à la théorie musicale et à la connaissance du répertoire. À 3 ans, elle commence l'apprentissage du piano à Pékin avec Jiaquan Chen, professeur au Conservatoire Central de Chine ; c'est alors que se forme sa détermination de toujours évoluer dans cet art. Six ans plus tard, elle entre au Conservatoire de Genève chez Mayumi Balet-Kameda. À 13 ans, elle entame ses études auprès de Pascal Devoyon à la Haute École de Musique de Genève, d'abord en Bachelor dont elle obtient le titre en deux ans, jusqu'au diplôme de Master soliste (avec distinction) qu'elle obtient à l'âge de 16 ans. Elle poursuit actuellement ses études avec Pascal Devoyon à Berlin. Depuis ses premiers pas dans la vie musicale, Mélodie Zhao bénéficie du coaching de son père violoniste-pédagogue, qui joue un rôle déterminant dans son évolution pianistique et artistique.

À 6 ans, Mélodie Zhao fait sa première apparition publique. À 10 ans, elle donne son premier récital solo et fait ses débuts de soliste avec orchestre. Depuis, elle collabore régulièrement avec de grands ensembles tels que l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Philharmonique de Shanghai, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre Symphonique de Chine, l'Orchestre du Ballet National de Chine, l'Orchestre de Chambre de Zurich, l'Orchestre de l'Opéra National de Lituanie et l'Orchestre Symphonique russe de Belgorod. Dès l'âge de 12 ans, elle s'engage dans une carrière de concertiste, invitée par des festivals et séries de concerts tels que les Concerts de la Tonhalle, les

Sommets musicaux de Gstaad, le Zermatt Festival, Migros-Classics Tours, Bratislava Music Festival, Budapest Festival, Davos Festival et Zurich Festival.

Son premier disque avec les 24 Études de Chopin paraît alors qu'elle n'a que 13 ans. En mai 2011, elle enregistre les 12 Études d'exécution transcendante de Liszt pour Claves Records. En 2014, la même maison de disque sort l'intégrale des 32 Sonates de Beethoven ; en 2015 paraîtront les deux premiers concertos de Tchaïkovski avec l'Orchestre de la Suisse Romande dirigé par Michail Jurowski.

Depuis 2009, Mélodie Zhao se produit souvent au Victoria Hall de Genève, en récital (27 Études de Chopin et 12 Études d'exécution transcendante de Liszt, concerts Amis OSR) et en soliste avec orchestre en janvier 2014, elle y donne un récital consacré aux sonates de Beethoven.

Mélodie Zhao élargit ses activités musicales notamment dans le domaine de la composition et de la direction d'orchestre. À 15 ans, elle écrit sa première pièce, une *Sonate* pour piano intitulée *Sources* inspirée d'un paysage aquatique chinois. Cette œuvre est créée en avril 2010 au Festival de Jinan (Chine). En 2013, elle se lance dans différents projets de composition, dont une commande orchestrale de l'Atelier de danse Rudra Béjart. Elle approfondit l'orchestration avec le compositeur suisse Jean-Claude Schlaepfer et travaille la direction d'orchestre avec Mischa Damev à Zurich et Yi Zhang à Pékin.

32 Klaviersonaten

In Beethovens Schaffen nimmt die Klaviermusik eine zentrale Stellung ein, in ihr äussert sich sein Ideenreichtum und Erfindergeist sehr persönlich und direkt. Das Klaviersonatenschaffen im Speziellen ist sehr umfangreich und erstreckt sich über fast vierzig Jahre von 1783 bis 1822. Es umfasst drei Werke ohne, und zweiunddreissig Werke mit Opuszahl und steht im Mittelpunkt von Beethovens musikalischem Kosmos, ein unerschöpfliches Feld für Experimente und Neuerungen. Anknüpfend an die Klaviersonaten von Haydn und Mozart entwickelte er in kürzester Zeit einen eigenen, unverwechselbaren Stil, bei dem formal stark weiter greifende Ideen mit der Erschliessung neuer pianistischer Möglichkeiten einhergehen. Einen Bestandteil dieser rasanten Entwicklung bildeten auch die Fortschritte im Klavierbau, die Beethoven bis an die Grenzen ausreizte.

Beethovens Umgang mit der Sonatenform bezeichnet Theodor W. Adorno als subjektive Neuerzeugung einer objektiv bestehenden Form, eine Definition, die das Dilemma bei der Analyse von Beethovens Sonaten zeigt, in der die Subjektivität des Komponisten gegenüber dem überlieferten Regelwerk bewertet werden soll. Man kann nicht einfach den Vorschriften folgen, wie eine Klaviersonate idealtypisch zu sein habe, also viersätzig in der Abfolge Schnell, Langsam, Menuett/Scherzo, Finale. Joachim Kaiser kreierte

für seine umfassenden Umschreibung den Begriff des „Sonaten-Organismus“: „Die Versuchung ist gross, einen Idealtypus zu entwerfen, was ein (klassischer) Sonaten-Organismus sei: das schöne Bild vom in sich geschlossenen Werk, vom perfekten Beziehungszusammenhang, vom Bezugssystem, das keinen Rest kennt, höchstens einen Überschuss, der ja auch den Organismus auf seine Weise bestätigen würde.“ Dann folgert er: „Eine Beethoven-Sonate ist kein eindeutiger, einsinniger Organismus, sondern er wird dazu.“

Beethovens Klaviersonaten sind nicht mehr für den Hausgebrauch oder Gesellschaftsanlass gedacht, sondern mehrheitlich für die Aufführung im Konzertsaal, dementsprechend sind sie auch effektvoller, virtuoser und vielschichtiger. Welch zentralen Platz die Klaviersonate im Schaffen Beethovens einnimmt, zeigt, dass bereits das Opus 2 aus drei Klaviersonaten besteht, die in seltener Vollkommenheit gestaltet sind: Die Erste in der Tonart f-Moll mit hoher Energie und Leidenschaft, die lyrisch verspielte, abwechslungsreiche Zweite in A-Dur und die konzertante, virtuose dritte Sonate in D-Dur. Vorausgegangen waren 1783 in Bonn die drei Kurfürstensonaten des 12jährigen Ludwig, Talentproben eines bald sich Bahn brechenden Genies.

Sind die drei Sonaten Opus 2 in ihrer Art auch noch hörbar an Mozart und Haydn, dem sie gewidmet sind, orientiert, so geht die 1796/97 entstandene vierte Sonate Es-Dur op. 7 bereits weit darüber hinaus. Nicht nur die von Beethoven

in der Bezeichnung „Grande Sonate“ angedeutete Ausdehnung weist das Werk in neue Sphären, sondern auch inhaltlich wird eine neue Dimension erreicht. Ein Bekenntniswerk des 27jährigen von bemerkenswerter Tiefe, in welchem Kraft mit hoher Sensibilität, grosszügige Disposition mit feiner Detailarbeit verknüpft sind. Beethoven hatte sie wohl im Überschwang der Gefühle für Gräfin Babette von Keglewics komponiert, der das Werk auch gewidmet ist, weshalb Zeitgenossen die Sonate sinnigerweise mit dem Untertitel „Der Verliebte“ versehen haben.

Beethoven selber war ja Pianist und wurde für seine Improvisationskunst gerühmt, seinen unerschöpflichen Reichtum an Ideen, die Art des Ausdrucks, die Fülle des Anschlags, sein Legato, seine Kantilenen, die Härte des Spiels, die Expression und Temperament beinhalteten. Es sind Bezeichnungen, die er auch in seine Klavierpartituren zu übertragen suchte, bei denen genaueste Vortragsbezeichnungen und Artikulationen angegeben sind, ein Novum für die damalige Zeit. Auch das Klangvolumen steigert sich und wirkt zuweilen orchestral, wobei Stimmführungen auch schon mal an Streichquartette erinnern oder geradezu „vokale“ Passagen vorkommen können.

Das Gesamtwerk der Klaviersonaten sinnvoll in Entwicklungsabschnitte zu gliedern, scheint fast ein Ding der Unmöglichkeit, zu verschiedenen in Anspruch, Aussage und Wirkung sind sie, und umso herausfordernder ist der Anspruch

eines Interpreten, alle Werke gleichermaßen zu erfassen und zu spielen. Joachim Kaiser hat diese Beethovensche Qualität sehr pointiert als „geniale Unfähigkeit, sich zu wiederholen“ bezeichnet. Gleichwohl werden in der Literatur drei eher banal plakative Phasen unterschieden: Frühwerk, mittlere Phase und Spätzeit, eine Einteilung, die Franz Liszt so lapidar wie treffend mit den Worten „l'adolescent, l'homme, le dieu“ umschrieb. Eine Akzentuierung des Heroischen, Männlichen steckt in dieser Umschreibung, die einer Differenzierung bedarf. Einer vitalen, nach Entdeckung strebenden Musizierlust im Frühwerk folgt eine souveräne Kunst der Reife, um in ein radikales, alle Traditionen über Bord werfendes Spätwerk zu münden, das von vielen nicht verstanden wurde.

Bei Versuchen zur Gesamtschau des Klaviersonaten-Kosmos stösst man unweigerlich an Grenzen. Einmal hält Beethoven sich „brav“ an die Tradition der vorgeschriebenen Dreiergruppe von Sonaten, zusammengefasst unter einer Opuszahl, um dazwischen aber plötzlich eine einzige, grosse, wie einen erratischen Block, zu platzieren. Oft wählt er das Prinzip des Sonatenhauptsatzes zu Beginn, aber dann gibt es unverhofft einen Variationensatz. So wird die As-Dur-Sonate op. 26 mit Thema und fünf Variationen eröffnet, was nicht mehr in das Beurteilen nach Regelwerk passt. Einmal sind es die vorgeschriebenen vier Sätze, aber auch drei- und zweisätzliche Werke sind anzutreffen, sogar ein Sonatenpaar mit je zwei Sätzen,

subsumiert unter der Opuszahl 49, die als „Sonate facile“ bezeichnet und von Einigen gar als „minderwertig“ abgetan werden, weil sie zu leichtfüssig daherkommen und nach Czernys Aussage „nützlich für weniger fortgeschrittene Spieler“ seien. Dass neben solch „leichten Übungen“ auch Sonaten als „quasi una fantasia“ stehen, später in romantischer Überhöhung gar als „Mondschein-Sonate“ tituliert werden und tatsächlich einen beträchtlichen Innovationsansatz beinhalten, zeigt die Vielfalt und die Schwierigkeit, den Beethovenschen Kosmos zu bündeln und zu kategorisieren. Nicht umsonst hat Hans von Bülow, der am Anfang der Interpretationstradition der Neuzeit steht, Beethovens Sonaten als „Neues Testament“ bezeichnet, eine klavieristische Bibel ist das Kompendium allemal, wobei zwei grössere Zäsuren auszumachen sind.

Die erste datiert vom Sommer des Jahres 1802, den Beethoven in Heiligenstadt verbrachte, ein Ort, der traurige Berühmtheit erlangt hat, schrieb Beethoven dort doch sein erschütterndes Heiligenstädter Testament. Seine Ertaubung war so weit fortgeschritten, dass er voller Verzweiflung festhält, es sei ihm nicht mehr möglich, in der Natur eine Flöte oder einen singenden Hirten zu hören: „Es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben.“

Das zu dieser Zeit entstandene Werk aber lässt nichts von depressiver Stimmung oder Verzweiflung erkennen, wohl aber einen Prozess der Neuerung anderer Art. Von Czerny ist eine Bemerkung überliefert, die Beethoven gegenüber dem Geiger Wenzel Krumpholz geäussert haben soll: „Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.“

Eine Bemerkung, die Beethoven bald in seiner 3. Sinfonie „Eroica“ umsetzt und die sich auch auf die drei Klaviersonaten op. 31 auswirkte, die der Schweizer Verleger Hans Georg Nägeli bei Beethoven bestellt hatte und die dort 1803 im Erstdruck erschienen. Die Erweiterung des harmonisch-funktionalen Rahmens und das Ineinandergreifen der Formteile stehen etwa für diese neue Richtung, wie die „Sturm“-Sonate op. 31 Nr. 2 exemplarisch zeigt. Es sind Vorboten zweier grosser und berühmter Sonaten, der glanzvollen „Waldstein-Sonate“ C-Dur op. 53 und der leidenschaftlichen „Appassionata“ f-Moll op. 57, ein Seelendrama in der entstehungsgeschichtlichen Nachbarschaft zur 5. Sinfonie, allerdings mit tragischem Ausgang. Die Überlieferung eines Klavierschülers vermittelt uns einen Eindruck von der Arbeitsweise des Komponisten und der eruptiven Gewalt, mit der gerade diese Sonate entstanden war. Ferdinand Ries erzählt von einem Spaziergang, bei dem Beethoven das Thema des Finales eingefallen sei. Nach der Rückkehr „lief er, ohne den Hut abzunehmen an's Clavier. Ich setzte mich in eine

Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate.“

Nach diesen beiden Bekenntniswerken von fast sinfonischen Dimensionen bahnte sich eine zweite grössere Zäsur in Beethovens Klaviersonatenschaffen an. Einerseits widmete er sich in den Folgejahren vermehrt dem Sinfonischen, dazu schritten seine Gehörprobleme bis fast zur vollständigen Ertaubung voran, Beethoven wurde zunehmend in die Isolation getrieben. In seinem Tagebuch notierte er verzweifelt: „Das Alleinleben ist wie Gift für dich bey deinem gehörlosen Zustande!“

In dieser Zeit, ab 1815, schrieb er bis 1822 seine letzten fünf Sonaten, gerne als „grosse Monologe“ bezeichnet, wie das Paradebeispiel der Hammerklavier-Sonate B-Dur op. 106 zeigt, die mit einer Spieldauer von rund einer dreiviertel Stunde gewaltige Dimensionen erreicht. Beethoven ist in seinen letzten Werken kompromisslos und radikal, wie sein Spätchaffen insgesamt. Dies gilt etwa auch für die Verknüpfung von Adagio und Fuge im dritten Satz der As-Dur-Sonate op. 110 oder für die letzte Sonate c-Moll op. 111 mit ihrem breit angelegten zweiten und letzten Satz, den

Thomas Mann im Roman „Doktor Faustus“ zur musikphilosophischen Betrachtung inspirierte, nach dem Höhepunkt dieses riesenhaften Variationensatzes habe Beethoven einen Abschied von der Kunstform der Klaviersonate genommen: „Die Sonate, nicht diese nur, in c-Moll, sondern ... die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber [ist] hier zu Ende, ans Ende geführt.“

Der Pianist Edwin Fischer seinerseits, dessen Einspielung der Beethoven-Sonaten ein Meilenstein in der langen Rezeptionsgeschichte des gesamten Klaviersonatenwerkes darstellt, formulierte offener: „In diesen zwei Sätzen finden wir das Diesseits und das Jenseits versinnbildlicht.“ Für jeden Interpreten bildet es immer wieder von neuem Faszination und Herausforderung, der unendlichen Vielfalt in Charakter und Anspruch des Beethovenschen Klaviersonaten-Kosmos vom klassischen Anfang bis zum vieldiskutierten Ende mit adäquaten Interpretationen zu begegnen.

Verena Naegele
www.artes-projekte.ch

Mélo die Zhao

Mélo die Zhao, eine Schweizer Pianistin mit chinesischen Wurzeln, wird am 7. September 1994 in der Schweiz geboren. Ihre Großmutter, eine Balletttänzerin und Choreographin, erteilt ihr erste Klavierstunden, während ihr Großvater, ein Dirigent, sie in die Musiktheorie und ins Repertoire einführt. Im Alter von drei Jahren beginnt sie in Peking bei Jiaquan Chen, Lehrer an Chinas Zentralem Konservatorium, Klavierunterricht zu nehmen; in dieser Zeit beschließt sie, dass sie sich ganz dieser Kunst verschreiben will. Sechs Jahre später tritt sie am Genfer Konservatorium in die Klasse von Mayumi Balet-Kameda ein. Mit 13 Jahren beginnt sie bei Pascal Devoyon an der Musikhochschule in Genf zu studieren, wo sie zwei Jahre später den Bachelortitel erwirbt und mit 16 Jahren den Master als Solistin macht (mit Auszeichnung). Sie setzt ihr Studium gegenwärtig bei Pascal Devoyon in Berlin fort. Seit ihren ersten Schritten in der Welt der Musik wird Mélo die Zhao von ihrem Vater, einem Violinisten und Pädagogen, unterstützt und geleitet, und er spielt in ihrer künstlerischen Entwicklung als Pianistin eine entscheidende Rolle.

Mit 6 Jahren hat Mélo die Zhao ihren ersten öffentlichen Auftritt. Mit 10 gibt sie ihr erstes Solorecital und ihr Debüt als Solistin mit Orchester. Seither spielt sie regelmäßig mit großen Ensembles wie dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Shanghai Philharmonic Orchestra, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, den Chinesischen Philharmonikern, dem Orchester des Chinesischen Nationalballetts, dem Zürcher Kammerorchester, dem Orchester der Litauischen Nationaloper und dem russischen Sinfonieorchester von Belgorod. Schon mit 12 Jahren schlägt sie eine Solistenkarriere ein und gastiert bei verschiedenen Festivals und Konzertreihen, darunter die Konzerte der Tonhalle Zürich, die Sommets Musicaux de Gstaad, das Zermatt Festival, Migros-Classics Tours, Bratislava Music Festival, Budapest Festival und die Festivals von Davos und Zürich.

Ihre erste CD mit den 24 Etüden von Chopin erscheint, als sie 13 Jahre alt ist. Im Mai 2011 nimmt sie die 12 Transzendentale Etüden von Liszt unter dem Label Claves Records auf. 2014 bringt das gleiche Label eine Gesamtaufnahme von Beethovens 32 Klaviersonaten heraus; 2015 werden die zwei ersten Klavierkonzerte von Tschaikowsky mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Michail Jurowski erscheinen.

Seit 2009 tritt Mélodie Zhao häufig in der Victoria Hall in Genf auf, und zwar sowohl im Recital (27 Etüden von Chopin und 12 Transzendente Etüden von Liszt, Konzerte der Amis OSR) wie auch als Solistin mit Orchester. Im Januar 2014, gibt sie dort ein Recital mit den Beethoven-Sonaten.

Mélodie Zhao weitet ihre musikalischen Aktivitäten auch auf andere Bereiche aus, vor allem auf die Komposition und Orchesterleitung. Mit 15 Jahren schreibt sie ihr erstes Stück, eine *Klaviersonate* mit dem Titel *Sources* (Quellen), das von einer chinesischen Wasserlandschaft inspiriert ist. Das Werk wird im April 2010 am Festival in Jinan (China) uraufgeführt. 2013 nimmt sie verschiedene Kompositionsprojekte in Angriff, darunter ein Auftrag des Tanzateliers Rudra Béjart für ein Orchesterwerk. Sie bildet sich beim Schweizer Komponisten Jean-Claude Schlapfer in Orchestrierung weiter und studiert bei Mischa Demev in Zürich und Yi Zhang in Peking Dirigieren.

Übersetzung: Gabriela Zehnder

Ludwig van Beethoven and the 32 Gates of Thebes

“Who built seven-gated Thebes? / The books all list the names of kings. / Did the kings themselves drag all these stones? ... Caesar vanquished the Gauls. / Didn't he at least have a cook with him?”

Brecht's “Questions of a worker, reading” reflect a stance common in our age. Our storybook heroes have given way to movements and masses, cooks and stone-draggers. Those men of yore who, Moses-like, once seemed to part the waves of history, are now deemed instead to have been swept along by them. In the arts, too, we're told the Greats were never lonely stars in an empty firmament, but owed their lustre to cannibalizing lesser satellites around them. There is much to commend in this, as many so-called “minor masters” have thereby been uncovered who never deserved to be obscured. And yet there are times when we must relativize the relativists, for the sometime hero-worship once bestowed was not always undeserved. Beethoven inevitably comes to mind, for no other composer has so dominated the music world for so long. Nor could he have appeared at a more perfect moment. He successfully negotiated a path from late feudalism to early modernity, utilizing nascent technologies to disseminate his works across

the known world and ensure his fame. And his private life offered everything that a Hollywood publicist would die for – an abusive, alcoholic father, failed love affairs with titled women, a vicious custody battle for a suicidal nephew, and then of course his deafness: for many a sure outward sign of the inner prophet.

Of all Beethoven's works, it was his cycle of 32 piano sonatas that became the most defining aspect of his oeuvre. To be sure, there were never “32”; three juvenile sonatas survive from his youth in Bonn and there is a fragmentary sonata written before he moved to Vienna in 1792 to take lessons from Joseph Haydn. And the three small-scale “sonatas” (op. 49 Nos. 1 & 2, each in two movements, then op. 79 in three) are really “sonatinas”. But the “32” are those to which Beethoven assigned the title of sonata and an opus number. And 32 is such a perfect number, too: enough sonatas to offer us an unparalleled, chronological overview of his life, while not so many to be impossible to grasp (if a composer writes 104 symphonies like Haydn, or 600-odd songs like Schubert, the mind cannot cope with the sheer volume of them). The first sonatas (op. 2) were completed in 1795, the final two (opp. 110 and 111) in 1822, just five years before Beethoven's death. To no other genre was he so devoted throughout his creative life. These 32 sonatas also came to be seen less as a corpus than as a cycle. The fact that Beethoven was himself a pioneer of cyclical techniques and adept at imparting a

narrative quality to his music also encouraged the notion of his sonatas as a self-contained unit with its own dramatic trajectory.

Beethoven's earliest "official" sonatas, op. 2, make a firm declaration of intent. By the time of their publication in 1796 he had already embarked on his career as a piano virtuoso. Sonatas were not yet intended for public performance (the piano "recital" was an invention of Franz Liszt in the late 1830s), but Beethoven must have guessed his public would expect his first published works to offer some reflection of his brilliance. Indeed, the demands they make would test even gifted amateurs (see, for example, the last movement of op. 2 No. 3, not least the double trills in the right hand). The four-movement plan of these sonatas is also an expansion of the hitherto usual, three-movement layout of both Haydn and Mozart. The first sonata has a minuet as the third movement, but the ones thereafter adopt the scherzo (a form first introduced by Haydn in his string quartets). The order of: sonata form opening movement; slow movement; minuet or scherzo; then a fast final movement (usually a rondo) was common in the contemporary symphony and quartet, and became the norm for Beethoven's sonatas until the turn of the century. But his sense of drama also distinguishes him from his contemporaries – such as his trick of presenting an opening theme *piano* in the exposition, but *forte* in the recapitulation, turning what would

otherwise be a mere repeat into a triumphant culmination (see, for example, op. 2, No. 1 or op. 14, No. 1).

Beethoven's next Sonata, op. 7, appropriately entitled "Grande sonate" (1797), is on a scale similar to Haydn's longest symphonies (it takes nearly half an hour to perform). The first two sonatas of op. 10 (1797) and the two sonatas of op. 14 (1798-9) revert to a three-movement form (fast, slow, fast), and soon Beethoven is playing in far more ambitious ways with the order and type of his movements. The *Pathétique Sonata* op. 13 (1798) begins with a slow, dramatic passage that is no mere introduction but is later incorporated into the main movement itself; the so-called "Funeral March" Sonata op. 26 (1801), written at the same time as the First Symphony, begins with a slow variation movement and continues with a scherzo, then a funeral march "on the death of a hero" and finally a fast rondo (Chopin would later adapt the pattern of the last three movements for his Piano Sonata in B flat minor). The two Sonatas op. 27 (1801) are designated "Quasi una fantasia". The second of them – the "Moonlight", dedicated to the Countess Giulietta Guicciardi with whom Beethoven was in love – is quite unlike anything written before it, with its undulating, improvisatory opening textures accompanying a theme that is barely more than a dotted, repeated note. After a brief *allegretto* movement, we are plunged into a *presto* finale possessed of a ferocity arguably

without parallel until the music of Bartók a hundred years later. If we believe Beethoven's friend Anton Schindler, he even dabbled in a putative programme music with his Sonata op. 31 No. 2 in d minor (1802), supposedly a depiction in music of Shakespeare's *Tempest*. Be that as it may, it is formally fascinating, with rapidly alternating tempi in its first movement and even passages of operatic "recitative".

Beethoven now began experimenting with sonata form itself, placing his subsidiary themes in keys other than the traditional dominant. In the *Waldstein Sonata* op. 53 in C major, written in 1803-4 not long after the *Eroica Symphony*, the second theme in the opening movement is in the mediant, E major, and in the recapitulation returns in A major. The implications of these "secondary dominants" were considerable. By expanding the size of his sonata movements and venturing ever further from the traditional tonic-dominant axis, Beethoven set in motion a historic process that would in the end help to loosen the very bounds of tonality itself. At the same time, his thematic organization was becoming ever more rigorous. The first theme of the opening movement of the *Waldstein* is not really a "theme" at all, merely a motor rhythm punctuated by a brief, five-note melodic flourish over two octaves higher – and yet it is this little motive that generates all the themes of the movement. Beethoven had learnt thematic economy of means from

Haydn's quartets, but here he advances to a whole new level of motivic integration. This fact, too, would have historic consequences, for a similar technique would be central to the music dramas of Wagner half a century later.

The ten years after the *Waldstein* saw the composition of many of Beethoven's finest orchestral works (Symphonies 4 to 8, the last two piano concertos and the Violin Concerto) and his only opera, *Fidelio*, but just six piano sonatas (opp. 54, 57 – the *Appassionata* – then opp. 78, 79, 81a *Das Lebewohl*, and 90). Op. 78 (1809), in the unusual key of F sharp major, was cast in just two brief movements (as were op. 54 before it and op. 90 after it), and it was apparently one of Beethoven's own favourites among his sonatas. It was dedicated to Countess Thérèse von Brunswick, who along with her sister Josephine is one of several candidates for Beethoven's "Immortal beloved".

The sonatas opp. 101 through to 110, composed between 1816 and 1822, are generally grouped together as Beethoven's "late" sonatas. His urge to experiment remains undimmed. Works such as op. 101, for example, reflect his new delight in cyclical techniques (something that Schumann and Wagner would also further develop). And although he later wrote to his patron Prince Galitzin that "when feeling opens up a path to us, we must jettison all the rules", he was actually more fascinated by playing with "rules" than by their

abandonment, for his music now displays an increasing interest in “strict” compositional techniques such as fugue. Most of his larger-scale works of his final decade feature either full-blown fugues or fugal passages, and on occasion, as in his sonatas opp. 101, 106 (the *Hammerklavier*) and op. 111, he employs fugue in the development section. This tendency to a kind of constructivism is occasionally paired with astonishing virtuosity – as in the *Hammerklavier*, composed in 1817-1818, which in its significance and scope has justifiably been compared to the *Eroica*. Brilliant yet obscure, brash yet intimate, it was published in Vienna and London in 1819 even though there was almost no hope of finding anyone to play it (Czerny once remarked to Beethoven of a lady who had been practising it for a month but still could not play the opening bar).

Beethoven's last sonata, op. 111 in C, in two movements, has perhaps prompted more debate than any other of the sonatas. This is not least because of the role it played in Theodor Adorno's groundbreaking writings on the composer. Beethoven's sonatas had already been a determining factor in the birth of musicology in the 19th century, thanks to the formal analyses of A.B. Marx and the sketch studies of Nottebohm and Jahn. And now, thanks to Adorno, op. 111 became a major feature in the extensive 20th-century debate about “lateness” in art. He wrote of how Beethoven's late works “are full of decorative

chains of trills, cadences and fiorituras” and how “touched by death, the hand of the master sets free the masses of material that it had hitherto formed” (see, for example, the Arietta of op. 111, with its almost banal repetitions of tonics and dominants, and the long series of trills towards the end). However contentious Adorno's ideas, they found a fan in Thomas Mann, who used them for the long discussion of op. 111 in his novel *Doktor Faustus*.

By the 1930s and '40s, when Adorno and Mann were writing, Beethoven's sonatas – even the late, difficult ones – had long been a staple of the piano repertoire. The first edition of all 32 had been edited in the 1830s by Ignaz Moscheles in London. Subsequent editions appeared in Europe and the USA, with a veritable flood of them in Germany – along with a first Complete Edition of all his works – in the years leading up to Beethoven's 100th birthday in 1870. By an unhappy coincidence, this was also the time of German unification and resurgence under Bismarck. It is no mere hindsight to see a link between a *Gesamtdeutschland* and the notion of a *Gesamtausgabe* for its foremost composer, and Wagner was merely one of several commentators keen to draw parallels between the genius of Beethoven and German national revival.

The drama, passion and virtuosity of the “32” meant that they were also perfect for exposure in the public forum of the solo recital that

became so popular in the 19th century. Playing whole batches of them in a single concert even became a means of linking one's own musical machismo to the perceived heroism of the composer. When Hans von Bülow began his pioneering Beethoven evenings in 1867, it was on some level surely in compensation for a crisis of masculinity prompted by his wife's affair with Wagner. When private ignominy became public knowledge, von Bülow took a two-year sabbatical in Italy, making his comeback two years later, perhaps inevitably, with three big Beethoven evenings in Vienna. Although he never played all 32 sonatas in a single cycle, he frequently played all five late sonatas in sequence, and in New York in 1889 he performed 22 sonatas over 11 days.

Whether as a "heroic" testament to a composer battling adversity, as a marathon test of endurance, or a reflection of artistic endeavour of the early modern age, the 32 piano sonatas by Beethoven will always remain the greatest challenge to pianists – to their virtuosity, their range of emotional expression and their sense of structure, formal balance and colour. Surely not even the most die-hard relativist could argue with us: Caesar may have had many cooks, but we have only one Beethoven.

Chris Walton

Mélodie Zhao

Swiss pianist of Chinese origin, Mélodie Zhao was born in Switzerland on 7th September 1994. Her grand-mother, a ballet dancer and choreographer, gave her her first piano lessons, while her grandfather, a conductor, initiated her to music theory and repertoire. At the age of 3, she started learning the piano in Beijing with Jiaquan Chen, professor at the Central Conservatory of Music of China; her determination to become a pianist dates back to this period. Six years later, she entered the Geneva Conservatory under the instruction of Mayumi Kameda-Balet. At 13, she began her studies with Pascal Devoyon at the Geneva Music University, obtaining her Bachelor of Arts in two years, followed by a Master's Degree as soloist (with distinction), which she completed at the age of 16. She is currently continuing her studies with Pascal Devoyon in Berlin. Right from the start of her musical life, Mélodie has been coached by her father, both violinist and teacher, who plays a key role in her artistic and pianistic evolution.

At the age of 6, Mélodie Zhao made her first public appearance. At the age of 10, she gave her first solo recital as well as her debut performance as a soloist with an orchestra. She has since been collaborating with renowned orchestras such as the Orchestre de la Suisse Romande, Shanghai Philharmonic Orchestra, Lausanne Chamber Orchestra, China National Symphony Orchestra, National Ballet of China Symphony Orchestra, Zurich Chamber Orchestra, Lithuanian National Opera Orchestra and the Belgorod Russian Symphony Orchestra. From the age of 12, Mélodie has pursued her career as concert pianist, and has been invited by festivals and seasons such as the Tonhalle Concerts, Sommets Musicaux de Gstaad, Zermatt Festival, Migros-Classics Tours, Bratislava Music Festival, Budapest Festival, Davos Festival and Zurich Festival.

She was only 13 when her first CD was released, with Chopin's 24 Etudes. In May 2011, she recorded Liszt's 12 Transcendental Etudes for Claves Records. In 2014, the same firm is releasing Beethoven's complete Piano Sonatas; in 2015 Mélodie will record Tchaikovsky's first two Concertos with the Orchestre de la Suisse Romande, directed by Michail Jurowski.

Since 2009, Mélodie Zhao has often performed at the Victoria Hall in Geneva, in recitals (Chopin's 27 Etudes and Liszt's 12 Transcendental Etudes, concerts of the friends of the OSR), as well as a soloist with orchestra. In January 2014, she gave a recital dedicated to Beethoven's Sonatas.

Mélodie Zhao is developing and widening her musical activities, namely in the field of composition and orchestral conducting. At the age of 15, she composed her first piece, a piano Sonata called *Sources* inspired by a Chinese water landscape. This work was first performed in April 2010 at the Jinan Festival (China). In 2013, she launched into various composition projects, among which an orchestral commission for the Rudra Bejart School. She is further studying orchestration with Swiss composer Jean-Claude Schlaepfer and is working on orchestral conducting with Mischa Damev in Zurich and Yi Zhang in Beijing.

Translation: Isabelle Watson

Recorded at Studio Ernest Ansermet, RTS Geneva

July 2012	1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9
December 2013	6, 10, 14, 19, 20, 23
January 2013	11, 15, 17, 18, 21
April 2013	12, 13, 16, 22, 24, 25, 26, 27, 30
December 2013	28, 29, 31, 32

EXECUTIVE PRODUCER	Claves Records S.A., Patrick Peikert
RECORDING ENGINEER & EDITING	Image & Son, Jean-Claude Gaberel
ARTISTIC DIRECTION	Yuan Zhao, Pascal Devoyon
PIANO	Steinway & Sons (2013), Bösendorfer (July 2012)
PIANO TECHNICIAN	Francis Morin
PHOTOGRAPHS	Philippe Pache
DESIGN	Amethys

©© 2014 Claves Records SA, Pully (Switzerland)

With a generous contribution
of Me Olivier Verrey

Coproduction with Radio
Télévision Suisse – Espace 2

With the support
of Fondation Wilsdorf



Special thanks to M^{me} Anne Marie de Weck, André Piguet, Serge Bednarczyk

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)**Complete Piano Sonatas**

CD 01	Sonates Nos. 1, 2 & 3	64:28
CD 02	Sonates Nos. 4, 5 & 6	57:28
CD 03	Sonates Nos. 7, 8 & 9	55:18
CD 04	Sonates Nos. 10, 11 & 12	59:16
CD 05	Sonates Nos. 13, 14 & 15	54:05
CD 06	Sonates Nos. 16, 17 & 18	68:07
CD 07	Sonates Nos. 19, 20, 21 & 22	51:00
CD 08	Sonates Nos. 23, 24, 25, 26 & 27	72:22
CD 09	Sonates Nos. 28 & 29	61:39
CD 10	Sonates Nos. 30, 31 & 32	62:19

MÉLODIE ZHAO *piano*

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

