

*claves*  
records

**B E E T H O V E N**

*Beethoven*

**The Complete Piano Sonatas  
On Period Instruments**

**Malcolm Bilson, Tom Beghin,  
David Breitman, Ursula Dütschler,  
Zvi Meniker, Bart van Oort, Andrew Willis**

# **B E E T H O V E N**

A stylized, handwritten signature of Ludwig van Beethoven in a cursive script, rendered in a light gray color. The signature is positioned below the bold, black, spaced-out letters of the name 'B E E T H O V E N'. The signature includes a prominent flourish at the end, resembling a double underline.

## **The Complete Piano Sonatas On Period Instruments**

**Malcolm Bilson, Tom Beghin,  
David Breitman, Ursula Dütschler,  
Zvi Meniker, Bart van Oort, Andrew Willis**



*Beethoven, 1818, August von Klöber*

**TABLE OF CONTENTS**  
**INHALTSVERZEICHNIS**  
**TABLES DES MATIÈRES**

The Instruments . . . . .	9
Thematic Index . . . . .	12
Introduction by Malcolm Bilson . . . . .	33
The Sonatas . . . . .	37
The Performers . . . . .	152
Production Details and Credits . . . . .	189
Die Instrumente . . . . .	10
Thematisches Verzeichnis . . . . .	12
Einführung von Malcolm Bilson . . . . .	69
Die Sonaten . . . . .	74
Die Ausführenden . . . . .	152
Impressum . . . . .	189
Les Instruments . . . . .	11
Index thématique . . . . .	12
Introduction par Malcolm Bilson . . . . .	111
Les Sonates . . . . .	116
Les Musiciens . . . . .	152
Impressum . . . . .	189



## **THE PERFORMERS**

Malcolm Bilson, USA

Tom Beghin, Belgium

David Breitman, Canada

Ursula Düschtler, Switzerland

Zvi Meniker, Israel

Bart van Oort, Holland

Andrew Willis, USA

## **THE INSTRUMENTS**

Paul McNulty, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Chris Maene No. 1, 1991, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Chris Maene No. 2, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Thomas and Barbara Wolf, 1990, after Johann Schantz, c. 1800, 5-octave

Rodney Regier, 1992, after Anton Walter, c. 1790, 5-octave

Salvatore Lagrassa, c. 1815, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 1993,  
6-octave

Gottlieb Hafner, c. 1835, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 1993,  
6<sub>1</sub>-octave

Johann Fritz, 1825, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 1991, 6<sub>1</sub>-octave

Rodney Regier, 1995, after Conrad Graf, ca. 1824, 6<sub>1</sub>-octave

## **DIE AUSFÜHRENDEN**

Malcolm Bilson, USA

Tom Beghin, Belgien

David Breitman, Kanada

Ursula Dütschler, Schweiz

Zvi Meniker, Israel

Bart van Oort, Holland

Andrew Willis, USA

## **DIE INSTRUMENTE**

Paul McNulty, 1996, nach Anton Walter, 1795, 5 Oktaven

Chris Maene Nr. 1, 1991, nach Anton Walter, 1795, 5 Oktaven

Chris Maene Nr. 2, 1996, nach Anton Walter, 1795, 5 Oktaven

Thomas und Barbara Wolf, 1990, nach Johann Schantz, ca. 1800, 5 Oktaven

Rodney Regier, 1992, nach Anton Walter, ca. 1790, 5 Oktaven

Salvatore Lagrassa, ca. 1815, restauriert von Edwin Beunk und Johan Wennink,  
1993, 6 Oktaven

Gottlieb Hafner, ca. 1835, restauriert von Edwin Beunk und Johan Wennink, 1993,  
6j Oktaven

Johann Fritz, 1825, restauriert von Edwin Beunk und Johan Wennink, 1991,  
6j Oktaven

Rodney Regier, 1995, nach Conrad Graf, ca. 1824, 6j Oktaven

## **LES MUSICIENS**

Malcolm Bilson, USA

Tom Beghin, Belgique

David Breitman, Canada

Ursula Dütschler, Suisse

Zvi Meniker, Israël

Bart van Oort, Pays-Bas

Andrew Willis, USA

## **LES INSTRUMENTS**

Paul McNulty, 1996, d'après Anton Walter, 1795, 5 octaves

Chris Maene n° 1, 1991, d'après Anton Walter, 1795, 5 octaves

Chris Maene n° 2, 1996, d'après Anton Walter, 1795, 5 octaves

Thomas et Barbara Wolf, 1990, d'après Johann Schantz, ca. 1800, 5 octaves

Rodney Regier, 1992, d'après Anton Walter, ca. 1790, 5 octaves

Salvatore Lagrassa, ca. 1815, restauré par Edwin Beunk et Johan Wennink, 1993,  
6 octaves

Gottlieb Hafner, ca. 1835, restauré par Edwin Beunk et Johan Wennink, 1993,  
6j octaves

Johann Fritz, 1825, restauré par Edwin Beunk et Johan Wennink, 1991, 6j octaves

Rodney Regier, 1995, d'après Conrad Graf, ca. 1824, 6j octaves



**CD1**  
71'45

**Sonata No. 1 in F Minor, Op. 2 No. 1**

**16'00**

composed 1795 - published 1796 - autograph lost

*Dedicated to Joseph Haydn*

**Malcolm Bilson - McNulty-Walter**



**a** Allegro

3'29

**b** Adagio

4'34

**c** Menuetto: Allegretto

3'38

**d** Prestissimo

4'19

**Sonata No. 2 in A Major, Op. 2 No. 2**

**28'35**

composed 1795 - published 1796 - autograph lost

*Dedicated to Joseph Haydn*

**Tom Beghin - Maene-Walter No. 2**



**e** Allegro vivace

10'51

**f** Largo appassionato

7'03

**g** Scherzo: Allegretto

3'46

**h** Rondo: Grazioso

6'55

**Sonata No. 3 in C Major, Op. 2 No. 3**

26'50

composed 1795 - published 1797 - autograph lost

*Dedicated to Joseph Haydn*

**David Breitman - Maene-Walter No. 1**



**i** Allegro con brio

10'20

**j** Adagio

7'31

**k** Scherzo: Allegro

3'26

**l** Allegro assai

5'33

**CD2**  
63'07

**Sonata No. 4 in E-Flat Major, Op. 7**

28'06

**Der Verliebte**

composed 1796/97 - published 1797 - autograph lost

*Dedicated to Gräfin Babette von Keglevics*

**Malcolm Bilson - Wolf-Schantz**



**a** Allegro molto e con brio

8'30

**b** Largo, con gran espressione

7'32

**c** Allegro

5'02

**d** Rondo: Poco allegretto e grazioso

7'02

**Sonata No. 5 in C Minor, Op. 10 No. 1**

17'55

composed 1796/98 - published 1798 - autograph lost

*Dedicated to Gräfin Anna Margarete von Browne*

**Bart van Oort - Maene-Walter No. 1**

**Allegro molto e con brio**

Opus 10 Nr. 1



**e** Allegro molto e con brio

8'30

**f** Adagio molto

8'22

**g** Finale: Prestissimo

4'03

**Sonata No. 6 in F Major, Op. 10 No. 2**

16'48

composed 1796/98 - published 1798 - autograph lost

*Dedicated to Gräfin Anna Margarete von Browne*

**Ursula Dütschler - McNulty-Walter**

**Allegro**

Opus 10 Nr. 2



**h** Allegro

8'37

**i** Allegretto

3'53

**j** Presto

4'18

CD3  
72'08

### Sonata No. 7 in D Major, Op. 10 No. 3

22'50

composed 1796/98 - published 1798 - autograph lost

*Dedicated to Gräfin Anna Margarete von Browne*

**Malcolm Bilson - Wolf-Schantz**

Opus 10 Nr. 3



**a** Presto

7'08

**b** Largo e mesto

8'40

**c** Menuetto: Allegro

2'40

**d** Rondo: Allegro

4'22

### Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13

18'24

*Pathétique*

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost

*Dedicated to Fürst Carl von Lichnowsky*

**Tom Beghin - Maene-Walter No. 2**

Opus 13 (Pathétique)



**e** Grave - Allegro molto e con brio

8'47

**f** Adagio cantabile

4'49

**g** Rondo: Allegro

4'48

**Sonata No. 9 in E Major, Op. 14 No. 1**

13'57

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost

*Dedicated to Baronin Josefa von Braun*

**Bart van Oort - Wolf-Schantz**



**h** Allegro

6'22

**i** Allegretto

4'13

**j** Rondo: Allegro comodo

3'22

**Sonata No. 10 in G Major, Op. 14 No. 2**

16'27

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost

*Dedicated to Baronin Josefa von Braun*

**Ursula Dütschler - Maene-Walter No. 2**



**k** Allegro

7'46

**l** Andante

4'55

**m** Scherzo: Allegro assai

3'45

CD4  
77<sup>19</sup>

### Sonata No. 11 in B-Flat Major, Op. 22

26'50

composed 1799/1800 - published 1802 - autograph lost

*Dedicated to Gräfin Anna Margarete von Browne*

**Zvi Meniker - Regier-Walter**



**a** Allegro con brio

7'49

**b** Adagio con molta espressione

9'03

**c** Menuetto

3'14

**d** Rondo: Allegretto

6'44

### Sonata No. 12 in A-Flat Major, Op. 26

20'04

composed 1800/01 - published 1802 - autograph extant

*Dedicated to Fürst Carl von Lichnowsky*

**Andrew Willis - McNulty-Walter**



**e** Andante con Variazioni

7'16

**f** Scherzo: Allegro molto

3'01

**g** Marcia funebre: Maestoso andante

6'33

**h** Allegro

3'14

**Sonata No. 13 (quasi una fantasia) in E-Flat Major, Op. 27 No. 1**

15'40

composed 1800/01 - published 1802 - autograph lost

*Dedicated to Fürstin Josephine von Liechtenstein*

**Ursula Dütschler - Regier-Walter**



i Andante - Allegro - Andante

5'02

j Allegro molto e vivace

2'03

k Adagio con espressione

2'49

l Allegro vivace

5'46

**Sonata No. 14 (quasi una fantasia) in C-Sharp Minor, Op. 27 No. 2**

14'11

**Mondschein**

composed 1801 - published 1802 - autograph extant

*Dedicated to Gräfin Giulietta Guicciardi*

**Malcolm Bilson - Wolf-Schantz**



m Adagio sostenuto

5'04

n Allegretto

1'56

o Presto agitato

7'11

CD5  
69'13

**Sonata No. 15 in D Major, Op. 28**

22'14

**Pastorale**

composed 1801 - published 1802 - autograph extant

*Dedicated to Joseph Edlem von Sonnenfels*

**David Breitman - McNulty-Walter**



- |  |      |
|--|------|
| <b>a</b> Allegro                       | 9'00 |
| <b>b</b> Andante                       | 6'21 |
| <b>c</b> Scherzo: Allegro vivace       | 2'05 |
| <b>d</b> Rondo: Allegro, ma non troppo | 4'48 |

**Sonata No. 16 in G Major, Op. 31 No. 1**

23'44

composed 1801/02 - published 1803 - autograph lost

**Ursula Dütchler - McNulty-Walter**



- |                            |       |
|----------------------------|-------|
| <b>e</b> Allegro vivace    | 7'05  |
| <b>f</b> Adagio grazioso   | 10'00 |
| <b>g</b> Rondo: Allegretto | 6'39  |



**Sonata No. 17 in D Minor, Op. 31 No. 2**

22'55

**Der Sturm**

composed 1801/02 - published 1803 - autograph lost

**Malcolm Bilson - Maene-Walter No. 2**



**h** Largo - Allegro

8'19

**i** Adagio

7'18

**j** Allegretto

7'18

**CD6**  
75'10

**Sonata No. 18 in E-Flat Major, Op. 31 No. 3**

23'53

composed 1801/02 - published 1804 - autograph lost

**Zvi Meniker - McNulty-Walter**



**a** Allegro

9'06

**b** Scherzo: Allegretto vivace

6'16

**c** Menuetto: Moderato e grazioso

3'49

**d** Presto con fuoco

4'42

**Sonata No. 19 in G Minor, Op. 49 No. 1**

composed 1798 - published 1805 - autograph lost

**Zvi Meniker - Regier-Walter**



**9'15**

**e** Andante

5'18

**f** Rondo: Allegro

3'57

**Sonata No. 20 in G Major, Op. 49 No. 2**

composed 1796 - published 1805 - autograph lost

**Andrew Willis - McNulty-Walter**



**8'05**

**g** Allegro, ma non troppo

4'49

**h** Tempo di Menuetto

3'16

**Sonata No. 21 in C Major, Op. 53**

24'15

**Waldstein**

composed 1803/04 - published 1805 - autograph extant

*Dedicated to Graf Ferdinand von Waldstein*

**Bart van Oort - Lagrassa**



**i** Allegro con brio

10'20

**j** Introduzione: Adagio molto

4'23

**k** Rondo: Allegretto moderato - Prestissimo

9'32

**Andante in F Major, WoO 57**

9'00

**Andante favori**

composed 1803/04 - published 1805 - autograph lost

**Andrew Willis - Regier-Walter**



**l** Andante grazioso con moto

9'00

CD7  
74'30

**Sonata No. 22 in F Major, Op. 54**  
composed 1804 - published 1806 - autograph lost  
**Andrew Willis - Regier-Graf**

11'41



- a Tempo d'un Menuetto
- b Allegretto

5'15  
6'26

**Sonata No. 23 in F Minor, Op. 57**  
**Appassionata**  
composed 1803/05 - published 1807 - autograph extant  
*Dedicated to Graf Franz von Brunsvik*  
**Zvi Meniker - Lagrassa**

24'50



- c Allegro assai
- d Andante con moto
- e Allegro, ma non troppo

10'37  
5'30  
8'43

**Sonata No. 24 in F-Sharp Major, Op. 78**

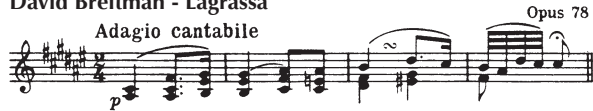
10'25

*Thérèse*

composed 1809 - published 1810 - autograph extant

*Dedicated to Gräfin Therese von Brunsvik*

**David Breitman - Lagrassa**



**f** Adagio cantabile - Allegro, ma non troppo

7'20

**g** Allegro vivace

3'05

**Sonata No. 25 in G Major, Op. 79**

9'48

composed 1809 - published 1810 - autograph extant

**Tom Beghin - Lagrassa**



**h** Presto alla tedesca

5'10

**i** Andante

2'21

**j** Vivace

2'17

**Sonata No. 26 in E-Flat Major, Op. 81a**

17'04

**Das Lebewohl**

composed 1809/10 - published 1811 - autograph only of the first movement extant  
*Dedicated to Erzherzog Rudolph von Österreich*

**Bart van Oort - Lagrassa**

*Das Lebewohl*  
Adagio  
*p espress.*  
Opus 81a

*Das Lebewohl / Les Adieux / The Farewell*

**k** Adagio - Allegro

7'04

*Abwesenheit / L'Absence / The Absence*

**l** Andante espressivo

3'58

*Menuetto: Das Wiedersehen / Le Retour / The Reunion*

**m** Vivacissimamente

6'02

**CD8**  
8005

**Sonata No. 27 in E Minor, Op. 90**

14'39

composed 1814 - published 1815 - autograph extant  
*Dedicated to Graf Moritz von Lichnowsky*

**Tom Beghin - Fritz**

*Mit Lebhaftigkeit*  
Opus 90

**a** Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck

6'19

**b** Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen

8'20

### Sonata No. 28 in A Major, Op. 101

20'17

composed 1813/16 - published 1817 - autograph extant

*Dedicated to Freiin Dorothea von Ertmann*

**Malcolm Bilson - Hafner**



**c** Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung

(Allegro, ma non troppo)

3'36

**d** Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla Marcia)

5'59

**e** Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto) -

Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro)

10'42

### Sonata No. 29 in B-Flat Major, Op. 106

44'50

**Hammerklavier**

composed 1817/18 - published 1819 - autograph lost

*Dedicated to Erzherzog Rudolph von Österreich*

**Andrew Willis - Hafner**

Opus 106 (Hammerklavier)



**f** Allegro

11'34

**g** Scherzo: Assai vivace - Presto

2'36

**h** Adagio sostenuto

18'05

**i** Largo - Fuga - Allegro risoluto

12'35

**Sonata No. 30 in E Major, Op. 109**

composed 1820 - published 1821 - autograph extant

*Dedicated to Maximiliane Brentano***Malcolm Bilson - Fritz****18'16**
**a** Vivace, ma non troppo - Adagio espressivo

3'44

**b** Prestissimo

2'33

**c** Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo)

11'59

**Sonata No. 31 in A-flat Major, Op. 110**

composed 1820/22 - published 1822 - autograph extant

**David Breitman - Regier-Graf****17'57**
**d** Moderato cantabile, molto espressivo

6'07

**e** Allegro molto

2'05

**f** Adagio, ma non troppo - Arioso dolente - Fuga: Allegro, ma non troppo - L'istesso tempo di Arioso - L'inversione della Fuga

9'45



**Sonata No. 32 in C Minor, Op. 111**

25'38

composed 1821/22 - published 1823 - autograph extant

*Dedicated to Erzherzog Rudolph von Österreich*

**Tom Beghin - Fritz**



**g** Maestoso - Allegro con brio ed appassionato

9'04

**h** Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile

16'34

**CD10**  
43'10

**The Bonn [Kurfürsten] Sonatas**

**Sonata in E-flat Major, WoO 47 No. 1**

13'47

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

*Dedicated to Kurfürst Maximilian Friedrich*

**Zvi Meniker - McNulty-Walter**



**a** Allegro cantabile

5'04

**b** Andante

5'21

**c** Rondo: Vivace

3'22

### Sonata in F Minor, WoO 47 No. 2

11'00

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

*Dedicated to Kurfürst Maximilian Friedrich*

**David Breitman - McNulty-Walter**



**d** Larghetto maestoso - Allegro assai

3'42

**e** Andante

3'52

**f** Presto

3'26

### Sonata in D Major, WoO 47 No. 3

18'01

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

*Dedicated to Kurfürst Maximilian Friedrich*

**Ursula Dütchler - McNulty-Walter**



**g** Allegro

7'36

**h** Menuetto sostenuto - Variazioni I-VI

6'47

**i** Scherzando, Allegro ma non troppo

3'38







The thirty-two Beethoven piano sonatas represent the single most important group of works for any pianist. It is no exaggeration to say that piano recitals will more likely feature one of these works than one from any other group of pieces.

In 1994 I and six of my former students performed the entire series in concert on period pianos; to our knowledge the first time in history this had been done as a unit. Through a generous gift by an anonymous donor, a friend of the Cornell University Department of Music, we are now able to present the series on these discs.

This is one of the few recorded sets to include the three so-called Bonn Sonatas, written in the composer's early teens. While not of the remarkable quality of even Beethoven's earliest published works, they are sonatas by him and should, we felt, be included in such a complete set. Likewise the *Andante Favori*, originally intended as the second movement to Opus 53, has been included here.

Now many of the world's most serious and significant pianists (Schnabel, Serkin, Brendel, Goode, etc.) have devoted a great deal of thoughtful study to the Beethoven sonatas; in general, performance of this music represents a level of erudition and deep contemplation probably unequaled by the works of any other mainstream composer. Serious pianists, such as those mentioned above, study every aspect of these works in minute detail; virtually everything is taken into account *except* those instruments which inspired Beethoven, and which he had in mind when he composed. Instruments, in the plural – because in the 27 years during which these works came into being changes in Viennese piano construction were dramatic, from the 5-octave Walter type known to Mozart, through the somewhat heavier and more resonant six-octave pianos, to the six-and-one-half-octave Graf-type Beethoven had when he composed the last five sonatas – now more than twice the weight of Mozart's Walter!

The first 16 sonatas, up to Opus 31/1 inclusive, were written for a five-octave instrument, and Beethoven is known to have preferred the fortepianos of Anton Walter over those of other makers. Most of these works, and all three Bonn [Kurfürsten] sonatas will be heard here on copies of pianos by Walter. Interestingly, the early sonatas can forfeit much of their crispness when played on a 1825 Graf, and the later sonatas (even those passages from them that can be played on the 5-octave instrument) lose a great deal in richness

and early 19th-century sentiment when played on a Walter. We know that Beethoven was actually never completely deaf; he seems to have understood full well what his pianos were capable of doing and was clearly inspired by them (cf. G. Ealy “Of Ear Trumpets and a Resonance Plate: Early Hearing Aids and Beethoven’s Hearing Perception”, *19th Century Music*, Spring 1994). It is well documented that he was very interested in pianos, much more so than Haydn, Mozart or Schubert, and had strong preferences and dislikes in regard to type of piano and particular maker.

Nine fortepianos were used for these recordings; some of them copies, some restored originals. Notably absent from our recordings are English instruments. In 1817 Beethoven received a Broadwood piano as a present from England; it was a magnificent gift, and he was very proud of it. Indeed, the mention of the name Broadwood has become associated more closely with Beethoven than with any other composer. Yet it is clear that Beethoven was never very happy with that instrument, and maintained a firm allegiance to the Viennese instruments he knew (cf. W. S. Newman, “Beethoven and the Piano” in *Beethoven on Beethoven*, W. W. Norton, New York, 1988).

**N**ow the French say *c’est le ton qui fait la musique*, but in the case of Beethoven one might rather assert that it’s the *gesture* that *through the sound* makes the music. These earlier instruments can suggest very different gestures from those professed by the modern piano, and can lead the player down quite different paths of expression. The study of Beethoven’s manuscripts and the first editions of his works may well be of great importance when approaching his music, yet one’s interpretation of those sources can change dramatically when the touch and timbre of the contemporary instrument are in one’s ears and under one’s fingers.

On all the pianos Beethoven would have known, for example, the decay of tone is much more rapid than on a modern piano; as a result such important expressive devices as the *sforzando* take on new purpose. Indeed, the modern piano, with its rich, slowly developing tone, has no real *sforzando* at all as Beethoven would have recognized it – it has only loud notes. Fresh concepts of *sforzandi*, connecting slurs, balance between bass and treble and

of course pedal usage (hugely different on pianos with different lengths of resonance) can lead to quite new idioms.

These performances are not meant in any way to be considered more authentic or more original (or any other mores) than the best performances on modern pianos. Nor do we claim better end results than what is often heard on the later instrument by sensitive artists who feel deeply about these works. My colleagues and I have worked together and exchanged ideas, but what you will hear on these discs represents personal decisions and individual interpretations on the part of each player; there is no “party line.” Much of what we do is fresh speculation, for example in the use of the pedal. It is well documented that Beethoven pedaled often and heavily, far more than is indicated by the few marks in his scores. I might take a long pedal Zvi Meniker would reject; Meniker might try one that Andrew Willis would simply not find workable.

Another aspect worked out differently by the various players is the use of ornaments and variants. On the one hand it is known that Beethoven elaborated his own performances, and indeed there are many written-out variants by Beethoven in certain of the slow movements; on the other hand he criticized Czerny and others for too excessive ornamentation. In our performances some of the players will vary repeats more than others, occasionally even changing the actual text. That the several performers have quite independent points of view will become still clearer from reading the program notes that follow; each was written by the player of that particular work.

We would like to consider these performances as a first step toward a fresh evaluation of this repertoire, one that might open up new paths of thought and suggest untried expressive possibilities in the interpretation of these signal works.

Malcolm Bilson





### **Sonata No. 1 in F Minor, Op. 2 No. 1**

composed 1795 - published 1796 - autograph lost

Malcolm Bilson – McNulty-Walter

The three sonatas of Opus 2 (as the three Trios of Opus 1) are in four movements, a form usually reserved for quartets and symphonies— “concert” works. Trios and sonatas were considered to be *Hausmusik*, and Beethoven seems clearly to state in his very first published sets that his sonatas and trios are just as important as those more publicly oriented genres. All three of these sonatas show strong spiritual and psychological ties with their later counterparts in the same key: the present F minor sonata with Opus 57, the A major sonata with Opus 101 and the C major sonata with Opus 53.

Indeed, this work is often referred to as the “little Appassionata,” an affinity most apparent in the troubled first and especially the fiery last movement. The second movement, a lyrical *Adagio*, a simple flowing Italianate type, touching and tender, is of a genre rarely to be encountered in Beethoven’s later sonatas.

### **Sonata No. 2 in A Major, Op. 2 No. 2**

composed 1795 - published 1796 - autograph lost

Tom Beghin – Maene-Walter No. 2

Donald F. Tovey (1944) has called the first movement (*Allegro vivace*) “epoch-making in the history of sonata-expositions.” His excitement concerned the passage in E minor which starts off the second group of the exposition. The minor key is not so special in itself (it is the dominant minor of A major); unusual however is the fact that just at this crucial structural point in the course of the exposition, instead of “illustrating [the new] key, [the passage] continues with a series of startling modulations.”

At the point where the second movement (*Largo appassionato*) could end as a perfectly balanced ABA+coda, the opening phrase bursts in in D minor instead of the original D major. The listener is hereby forced to alter his expectation of the overall form. But in which

way? Is the D minor outburst a real return of the theme or is it part of an ongoing 'episode' as in a rondo? A heavenly varied return of the theme confirms the latter interpretation. The 'real' coda still has to follow.

The third movement (*Scherzo: Allegretto*) picks up the thread of the first movement. In the latter a head motive 'a-e' was presented as short bare octaves, answered by a leap and diatonically filled up 'e-a'. Now, in the *Scherzo*, the right hand playfully arpeggiates the head motive 'a-e' while the left hand teasingly echoes its ending note.

In the last movement (*Rondo: Grazioso*) left and right hands unite forces and spread out the motive 'a-e' over the entire keyboard, from the very bottom to the very top.

### **Sonata No. 3 in C Major, Op. 2 No. 3**

composed 1795 - published 1797 - autograph lost

David Breitman – Maene-Walter No. 1

Beethoven's Op. 2, No. 3 came to occupy a special place in my repertoire as a result of my research on the use of the damper pedal in Beethoven. Modern-style, nearly continuous pedaling was probably unknown in the late eighteenth century. Instead, the pedals were considered "registers," like the different ranks of an organ, and were used to create special effects.

Although there are no pedal indications in Beethoven's early sonatas, I have been able to identify the kinds of passages likely to have been pedaled by comparison with markings in the later works and by examples in other sources. In this sonata, Beethoven uses the contrast of pedaled and unpedaled textures to reinforce the structure. Listen, for example, to how the extravagant virtuoso gestures, amplified by the pedal register, seem to sweep away the chaste opening bars of the piece. This striking opposition of sonorities is also used in the slow movement, but there the pedal creates a dreamy, floating atmosphere. The *Scherzo* and *Trio* are contrasted in every dimension: major versus minor, duplet versus triplet, scales versus arpeggios, and unpedaled versus pedaled. The sprightly last movement is virtually unpedaled throughout.

### **Sonata No. 4 in E-Flat Major, Op. 7, *Der Verliebte***

composed 1796/97 - published 1797 - autograph lost

Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

This work is conceived on a grand scale, and is half again as long as most of Beethoven's sonatas; only Op. 106 exceeds it in length. Carl Czerny describes it as "written in a very passionate state; it must be presented in a similar manner, especially the first movement." This is doubtless correct, and there is much brilliant and rather difficult writing in both the first and last movements. Nevertheless, in the nineteenth century the work acquired the nickname "Der Verliebte" (the one in love), and is a rare mixture of brilliance and virtuosity, profound pathos (in the second movement), and sentimental lyricism (as in the last movement) of a type rarely to be encountered in such admixture in Beethoven's piano sonatas. In a curious way, when the last chords fade away into *pianissimo* we are left with a feeling of touching tenderness hardly expected at the beginning of the sonata.

### **Sonata No. 5 in C Minor, Op. 10 No. 1**

composed 1796/98 - published 1798 - autograph lost

Bart van Oort – Maene-Walter No. 1

Beethoven was becoming increasingly well-known as a pianist in Vienna between 1795 and 1800, during which time he composed the three sonatas of Opus 10. In a review of these works in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* the critic felt that Beethoven had gone too far in his striving for originality, "wildly piling up ideas and grouping them in a somewhat bizarre manner..." This sonata has often been called the "Little Pathétique;" it shares the common key of C minor with that work, a key that for Beethoven seems to have meant an intensification of the drama inherent in the sonata principle.

The sonata Op. 10, No. 1 is one of the most virtuosic of Beethoven's early works. The little used marking *Prestissimo* in the last movement shows the young Beethoven as a stunning virtuoso, who took his audiences by storm.

**Sonata No. 6 in F Major, Op. 10 No. 2**

composed 1796/98 - published 1798 - autograph lost

Ursula Dütschler – McNulty-Walter

In this sonata one clearly feels Haydn's presence – there is a kind of fantasy which at times seems almost improvised and is very attractive in its freshness of invention, harmonic freedom and surprising modulations. The character changes from youthful joy, sparkling humor and rhythmic variation (first movement) to the unexpected seriousness of the *Allergretto* (which has the gravity of the missing genuine slow movement) and turns into a quick romp (the *Presto* finale) full of witty details and amusing impertinence.



### **Sonata No. 7 in D Major, Op. 10 No. 3**

composed 1796/98 - published 1798 - autograph lost

Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

One of Beethoven's most obviously monothematic works is based, throughout the four movements, almost entirely on the four descending notes heard right at the beginning of the opening *Presto*. From this four-note pattern Beethoven creates a most varied tableau. The first movement has drive and urgency, sharp *sforzandi* and running passages in a kind of breathless rush. The second movement *Largo e mesto* is probably the most profound slow movement in all the early sonatas; brooding melancholy alternates with passionate outbursts. This gives way to a sunny and gentle *Minuet*, with a brief, peasant-like *Trio*. The finale is formally the most unusual of the four movements; fragments enter timidly, hardly daring to let themselves be heard. One thing is tried, then another, but nothing ever seems able to develop quite fully, and the movement ends with a wispy scalar passage up and down the keyboard, simply vanishing into thin air.

### **Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13, *Pathétique***

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost

Tom Beghin – Maene-Walter No. 2

To what extent does the word *pathétique* cover this work's content? In his essay "On the Pathetic" (1793) Friedrich Schiller asserted, in total agreement with contemporary German aesthetics, that "the pathetic can only be aesthetic insofar as it is sublime." Suffering may only be depicted if this is followed by a representation of moral resistance to it. This sonata can be interpreted from this perspective.

The introduction (*Grave*) sounds ominous. Although the thick and low C-minor chord is in theory a consonance, it must have sounded as an overwhelming dissonance to the ears of a contemporary listener. The extreme passion, which will soon overflow the *Allegro di molto e con brio*, is kept under control in the *Grave* by the dotted rhythm pulse of a

majestic French Overture. One particular motive proves important; it is presented in the fourth bar under a long slur: e-flat – d – e natural – f. The two e's contradict each other: the first (e-flat) wants to go down; the second (e natural) wants to go up. Also the theme of the *Allegro* is marked by this conflict; the two e's (flat and natural) now stand next to each other in outright syncopation.

The melody of the *Adagio cantabile*, note-for-note harmonized in A-flat major, functions as a 'catharsis.' Two episodes, in F minor and A-flat minor respectively, threaten but do not break the movement's solemn tone. Hereafter the third movement (*Rondo: Allegro*) is able to transform the uncontrolled passion of the first movement into positive energy. It contains some references to old material, such as the consoling fifth-progressions and the key of A-flat major from the previous, slow movement.

### **Sonata No. 9 in E Major, Op. 14 No. 1**

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost

Bart van Oort – Wolf-Schantz

Opus 14 is Beethoven's first opus for which the title page no longer mentions the harpsichord, but specifies "Pour le Piano-Forte" only. Yet it seems clear that Beethoven was a completely indoctrinated pianist at a much earlier stage. A review of his improvising from 1791, just before he left for Vienna, is already full of praise for his treatment of the piano-forte and his totally new style of playing, and by 1796 his piano technique had already set new standards and the power of his imagination and expressivity were being highly praised. Beethoven was the most famous pianist in Vienna, almost without rival.

The Sonata Opus 14, No 1 is the product of a combination of those new techniques and the special features of the Viennese five-octave fortepiano of the time. According to Beethoven's pupil Czerny, Beethoven characterized Mozart's style (using the same type of instrument) as very refined, but too non-legato [kurz gehackt]. Beethoven seems to have been the first important pianist to introduce legato playing as a basic touch.



Sonata in C Minor, Op. 13, Pathétique, title page of the first edition



### **Sonata No. 10 in G Major, Op. 14 No. 2**

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost

Ursula Dütchler – Maene-Walter No. 2

Czerny calls this one of the most charming and soothing pieces, always to be executed with delicacy and sweet expression while at the same time remaining lively. The intimate and modest character of the sonata shows an easy-going and cheerful Beethoven who still keeps to the styles of Mozart and Haydn. The entire sonata can be seen as a dialogue between a lover and his beloved, with the pleading and rejecting principles coming out very clearly in the first movement. The second is a simple march with variations, and in the third movement we are caught in a swirling and playful mood with turbulent scales and fragmentary ideas abandoned mid-stream.

### **Sonata No. 11 in B-Flat Major, Op. 22**

composed 1799/1800 - published 1802 - autograph lost

Zvi Meniker – Regier-Walter

The perfection of form, the ingenious development of motives, the clear characterization and the careful balancing of the four movements make this one of the most interesting and rewarding of Beethoven's sonatas. Beethoven himself is reputed to have said, "Diese Sonate hat sich gewaschen" [This sonata takes the cake!].

In my performance, I use the great range of timbres offered by the fortepiano's damper mechanism to create some special dreamy effects in the tender passages of the first movement. These effects are even more striking in the *Adagio*, where my pedaling is based on the harmony changes in the left hand, allowing the non-harmonic notes of the top voice to blur. Such pedaling is based on Beethoven's own remark that "sustained notes in the bass produce a good effect, since with such notes the bass lasts longer than the treble," and is very important for achieving the *molta espressione* called for by the composer.

### **Sonata No. 12 in A-Flat Major, Op. 26**

composed 1800/01 - published 1802 - autograph extant

Andrew Willis – McNulty-Walter

The proper classical sonata in four movements neither opens with a theme and variations, nor places a *Scherzo* second, nor calls upon a funeral march to serve as the slow movement. By breaking with convention in these ways, this work represents a watershed in the development of Beethoven's sonata-writing style. In pianistic terms, however, there is relatively little change. Full chordal textures in the middle range, melodic octave doublings, lingering pedaled codas which evaporate in the low register, expressive *sforzandi* at all dynamic levels, syncopated full chords: all these traits link this work to earlier sonatas.

The fortepiano's clear bass is generously exploited by the *Scherzo's* running counterpoint, which plunges from the highest register to the lowest, dwelling there for many measures. The finale shares material with the funeral march, particularly the repeated melodic e-flats and the tremolos swelling to chordal outbursts, yet every trace of somberness is banished. Perhaps influenced by John Baptist Cramer, Beethoven introduces the voluble *perpetuum mobile* that was to become one of his favorite finale styles.

### **Sonata No. 13 (quasi una fantasia) in E-Flat Major, Op. 27 No. 1**

composed 1800/01 - published 1802 - autograph lost

Ursula Düttschler – Regier-Walter

This sonata is even more a fantasy than the other of this set, all four movements being connected in one continuous flow. It is full of ideas with a most unusual layout ranging from the simplicity of the intimate opening bars to the intense vitality of the concluding *Allegro*, with freedom of invention and restful moments in between.

The delicate and lyrical *Andante* is paired with an *Allegro*, a contrasting and fanciful intermezzo. The *Scherzo* creates tension with its insistent arpeggios, and the *Adagio* is characterized by profound pathos and intense introspection. It links directly to the finale, full of



*Sonata in C-Sharp Minor, Op. 27 No. 2, 1st movement*

joyful energy and never-ending jest. After a brief glance back at the expressive *Adagio*, the sonata ends with a quick and incisive *Presto*.

**Sonata No. 14 (quasi una fantasia) in C-Sharp Minor, Op. 27 No. 2**  
***Mondschein (Moonlight)***

composed 1801 - published 1802 - autograph extant  
Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

The epithet “quasi una fantasia” appended to both of these works shows the composer’s intention to move gradually away from the conventional three- or four-movement type of sonata to a freer kind of composition from the point of view of both form and content. Indeed, as the sonatas progress after 1800, the “fantasy-sonata” will almost become the rule (especially remarkable in the late works).

At the beginning of the famous first movement we find Beethoven’s marking *Sempre pianissimo e senza sordino* [pianissimo throughout and with raised dampers]. Yet the words *cresc.* and *dim.* appear in the autograph, as well as hairpin swells, and two dynamics: *piano* and *pianissimo*. Beethoven’s words might have two distinct meanings: *sempre pianissimo* could refer to the celeste stop, or even a shift pedal, which Beethoven is known to have admired. *Senza sordino* might mean that this is the first piece to require the pedaled sound throughout, albeit with changes, or it could indeed mean that the pedal should not be changed for the duration of the movement.

In this recording I will play the entire movement with dampers raised and the *moderator* engaged. I have never done this in a public concert, as one must play very softly in order to make the blurring gentle and sensuous. Beethoven’s sonatas were, however, not conceived with public concerts in mind, hence this version seems appropriate for performance in a small room, or for the intimate sound of recording. Please don’t turn the volume up too loud...

### **Sonata No. 15 in D Major, Op. 28, *Pastorale***

composed 1801 - published 1802 - autograph extant

David Breitman – McNulty-Walter

The nickname “Pastoral” for Beethoven’s Op. 28 was added by the Hamburg publisher August Crazz, and it is apt. Together with a few other works such as the “Spring” sonata for piano and violin, this piece shows a side of the composer often overshadowed by more dramatic works from this period such as the “Tempest” sonata, Op. 31, No. 2. The key scheme (all four movements share a single tonic) avoids contrast, and even the four tempi give the impression of converging on a gentle, moderate speed. Drone type basses (a pastoral characteristic) unite the first and last movements, and the rhythms of rustic dances are never far from the music’s surface. Czerny describes the second movement as a simple story, or ballad, and reports that it was a favorite of the composer, who played it often for his own enjoyment. Beethoven must still have thought highly of it in 1820, when he contributed an abridged version of this movement and the final rondo to an anthology published by Starke.

### **Sonata No. 16 in G Major, Op. 31 No. 1**

composed 1801/02 - published 1803 - autograph lost

Ursula Dütchler – McNulty-Walter

1802 was the year of the “Heiligenstadt Testament” in which Beethoven expressed his despair about his impending deafness. It was also the beginning of a new phase in his creative life in which his compositions become somewhat bolder and more dramatic.

The first movement is characterized by Czerny as “full of energy, capricious and wittily vivacious.” This is shown right away in the beginning with a “limping” between the right and left hands yielding unexpected and comic moments throughout the whole movement. The *Adagio grazioso* is an expansive lyric aria with rich ornamentation. Czerny suggests the *Romance* and *Notturmo* elements which manifest themselves through the guitar-like ac-

companion in the recapitulation. The finale starts with a melodic and expressive theme and surprises at every turn with its grand scale, lyrical passages, dark harmonic sounds and often bravura keyboard style.

**Sonata No. 17 in D Minor, Op. 31 No. 2, *Der Sturm (The Tempest)***

composed 1801/02 - published 1803 - autograph lost

Malcolm Bilson – Maene-Walter No. 2

The “Tempest” is the darkest and most impressionistic of all the sonatas up to this point. It is Beethoven's first composition altogether in the key of D minor, a key reserved by Mozart for some of his most dramatic works. All three movements are in sonata form, and the dark brooding of the first movement and the veiled dance rhythm of the third are separated by the somewhat uneasy peace of the slow movement, with its nervous bass rumblings and its floating melodies in the upper voice. Nothing is resolved; everything dissolves and evaporates into thin air, in a wash of pianistic color.

Czerny states that Beethoven used long pedals in his performance of this work that are not marked in the score, and I will pedal here far more than is usually heard.

**Sonata No. 18 in E-Flat Major, Op. 31 No. 3**

composed 1801/02 - published 1804 - autograph lost

Zvi Meniker – McNulty-Walter

Czerny correctly calls this sonata “more speech than painting,” and, indeed, one could hardly note a greater contrast to the Romantic mood of the preceding “Tempest” sonata in D minor, Op. 31, No. 2. The bizarre humor and quirky turns of the imagination increase through the first two movements (most remarkable in its humor is the 2/4 *Scherzo*), take a short respite in the *Menuet*, and resume with great force in the fiery finale. However, the scope of the sonata (it is the last four-movement sonata Beethoven will write, with the

exception of the “Hammerklavier,” Op. 106) and the formal unity (all movements except the *Menuet* are written in sonata form) make this a forward-looking and adventurous work.

### **Sonata No. 19 in G Minor, Op. 49 No. 1**

composed 1798 - published 1805 - autograph lost

Zvi Meniker – Regier-Walter

This sonata or “sonate facile,” is, as Czerny tells us, “useful for less accomplished players.” Although technically rather easy, and written in a very “Classical” manner, the depth of expression it asks of the performer (especially in the first movement) is far from negligible. Artur Schnabel’s dictum about Mozart’s piano sonatas could well apply here: “Too easy for children, too difficult for professional pianists!”

### **Sonata No. 20 in G Major, Op. 49 No. 2**

composed 1796 - published 1805 - autograph lost

Andrew Willis – McNulty-Walter

Although Anton Kuerti dismisses this “easy” two-movement sonata as “inferior to many of the simple student sonatinas written by composers like Kuhlau and Clementi,” it is hard to see wherein its inferiority is presumed to lie. There is subtlety in the sharing of a melodic gesture by the two themes of the first movement, and Beethoven liked the *Minuet* tune well enough to recycle it in his Septet, Op. 20. Though the work lacks overall dramatic contrast – the only dynamic indication is *pp* preceding the reprises of the minuet – it would be odd to seek drama in a “sonata facile” designed for the young player. It is sufficient simply to enjoy this modest, graceful piece as a pleasant respite from more serious affairs.



Photograph by Kip Brundage



### **Sonata No. 21 in C Major, Op. 53, Waldstein**

composed 1803/04 - published 1805 - autograph extant

Bart van Oort – Lagrassa

The composing of his 3rd Symphony, the “Eroica,” was Beethoven’s main occupation during the summer of 1803. Yet it was not the only work of this period that appears to reflect extra-musical ideas or heroism; a similar spirit is found in the present sonata, composed almost immediately after the symphony and dedicated to Beethoven’s patron Count Waldstein. In this work Beethoven continues his dealing with structure on a larger scale. Initially he included a fully fleshed out *Andante* between the broad first movement and the spacious rondo; he subsequently substituted the present *Adagio* as a more profound introduction to the finale. (The *Andante* now exists as an independent piece, and has become known as the *Andante FAVORI*, heard also on this disc.)

The opening of the first and last movements of the Waldstein sonata present two of the best arguments for the use of a fortepiano in Beethoven’s music. Beethoven would never demand techniques that his instrument could not handle, nor a sound that it could not produce. The clear attack of the leather-covered hammers, the rapid decay of tone and quick damping, all so crucial to any good piano of around 1800, gave Beethoven the tools to conceive an opening theme which consists almost solely of motor rhythm in the lower registers of the instrument. And as with the opening of the first movement, the finale steals in with a pastoral theme, again *pianissimo*. Beethoven’s pedal indication here creates a misty effect (blurring harmonies; more easily and less obtrusively created on an early nineteenth century piano than on the later instrument) which may have been responsible for the sonata’s earlier nickname, “L’Aurore.” Finally, the octave glissandos in the brilliant *prestissimo* coda of this movement are easily realizable on a contemporary instrument with its far shallower key dip and lighter touch.

### **Andante in F Major, WoO 57, *Andante favori***

composed 1803/04 - published 1805 - autograph lost

Andrew Willis – Regier-Walter

Originally conceived as the middle movement of Op. 53, the “Waldstein” sonata, the “*Andante favori*” is a varied-reprise rondo with a lengthy coda in which the composer unleashes his fantasy. It is the bass rather than the melody which is varied, but once octaves signal the advent of the coda, unforeseen directions are explored, and the theme itself returns as if newly improvised.

Whether Beethoven chose wisely in withdrawing this movement from its sonata setting is something the listener can choose to test by substituting it for the *Adagio molto* introduction which took its place; but one would be hard pressed to name another middle movement with as much ability to stand successfully on its own. Perhaps that is sufficient justification for Beethoven’s decision, and for including it here.

### **Sonata No. 22 in F Major, Op. 54**

composed 1804 - published 1806 - autograph lost

Andrew Willis – Regier-Graf

This work tends to be eclipsed by its neighbors, Opp. 53 and 57, two of the grandest of all sonatas. But Beethoven puts the sonata genre to many uses, and if he feels inclined to assemble a sonata movement by juxtaposing two “bagatelles” – a minuet and a sort of skittish octave romp – why shouldn’t he? Capricious elements abound here: the ever frillier ornamentation of the minuet theme eventually slips into pure fantasy, dissolving in a chain of trills, and the unexpected hammering of repeated chords which curtly dismisses the octave theme returns in the coda to resolve the entire movement.

The perpetual motion finale is also unorthodox. Its ascending major scale subject flirts with triviality by advancing promptly to the dominant, but a sudden shift to A major introduces complication. From this point on, descending chromatic basses, dramatic dynamic con-

trasts, outrageously extended sequences, oblique modulations and sleight-of-hand register shifts all create a kaleidoscopic surface under which the running sixteenth-notes never falter. Beethoven celebrates the successful execution of this tour de force by dashing to the finish at top speed.



Sonata in F Minor, Op. 57, *Appassionata*, 1st movement

**Sonata No. 23 in F Minor, Op. 57, *Appassionata***

composed 1803/05 - published 1807 - autograph extant

Zvi Meniker – Lagrassa

This sonata needs little introduction. Czerny tells us that “Beethoven himself considered this his greatest Sonata before Op. 106, and certainly it must even now [i.e., after the ‘Hammerklavier’] be regarded as the most complete development of a powerful and colossal idea.” “Power” seems, indeed, to be Czerny’s catchword for this sonata: the “physical and mental powers... must be here displayed in a two-fold degree”; and in the finale, “the movement and power first continually increase on the repetition of the second part and towards the conclusion, and the *Presto* winds up the Sonata with all the power which can be elicited from the Pianoforte, by employing all its means.”

These means are described by Czerny himself: special fingerings, use of the *una corda* pedal in soft passages and the judicious use of the damper pedal – little in the middle movement, more in the outer ones. I use the damper pedal here as much for creating special effects as for sustaining and connecting the notes. The contrast between pedaled and non-pedaled sound (more pronounced on an early piano than on the modern piano) is exploited by Beethoven throughout this sonata, most especially in the finale, where he indicates precisely when to release the pedal to create dramatic silences just before the recapitulation.

**Sonata No. 24 in F-Sharp Major, Op. 78, *Thérèse***

composed 1809 - published 1810 - autograph extant

David Breitman – Lagrassa

According to Eric Blom, Beethoven had a special affection for Op. 78. This is revealing, since this sonata has none of the earth-shaking, monumental qualities that form our traditional image of Beethoven. It is practically a miniature (taking less than ten minutes to play), and the few clouds that threaten the music’s sunny character never last long. After a

brief introduction (just a few chords announcing the unusual key of F-sharp major) we get a beautiful, expansive melody, and the movement remains lyrical throughout. (The attentive listener who knows this sonata may be surprised in mm. 16–17, where I follow the text of the autograph and first edition. Most pianists follow the reading in subsequent editions, where this passage has been adjusted to conform to the recapitulation.)

The second movement is the kind of high-spirited, tongue-in-cheek music that we know from many of Beethoven's scherzo-like movements. Filled with quirky interruptions and other surprises, it barely gets going before it's all over.

### **Sonata No. 25 in G Major, Op. 79**

composed 1809 - published 1810 - autograph extant

Tom Beghin – Lagrassa

Since Adolf Bernhard Marx (1859) characterized the abundant falling thirds in the first movement as “cuckoo-like”, Op. 79 has received the nickname of the “cuckoo” sonata [Kuckuckssonate]. The term ‘sonatina’ or small and easy sonata was suggested by Beethoven himself.

Each of the three movements has its specific style. The first (*Presto alla tedesca*) is a fast German dance in triple meter. (Two later examples of German dances are the bagatelle à l'Allemande of Op. 119 and the *alla danza tedesca* – incidentally with the same opening figure as Op. 79 but turned upside down – of the String Quartet Op. 130). The metrical flow of the four-bar phrases is wonderfully varied: the opening phrases accentuate their second and fourth measures, the overlapping next phrase breaks itself up into single measures, for a while there is seemingly no weight at all, and so forth.

The *Andante*, in G minor with a middle section in E-flat major, is a *barcarolle avant la lettre*. It has the character of a ‘song without words’; a right hand duet ‘sings’ the melody in parallel sixths and thirds in the outer sections while a soloist carries the melody in the middle section. The finale (*Vivace*) is a rondo, again in G major with episodes in E minor

and F major. The bass of its theme, a simple descending line accompanying pairs of rising thirds in the melody, would make a perfect 'ground bass.' Each varied recurrence of the theme sounds ravishingly familiar.

**Sonata No. 26 in E-Flat Major, Op. 81a, *Das Lebewohl (Les Adieux)***

composed 1809/10 - published 1811 - autograph only of the first movement extant

Bart van Oort – Lagrassa

The summer of 1809 was a rather wretched time for Beethoven. On May 12th, the two-month French occupation of Vienna began. Communication with the outside world was greatly restricted, and Beethoven spent some weeks making abstracts from theoretical works as part of a course of instruction that he was preparing for Archduke Rudolph. Rudolph, who had fled with the court before the occupation, was one of the most devoted of Beethoven's patrons, and his pupil from 1803 until Beethoven's death. Beethoven and Rudolph may be said to have been genuine friends, in a relationship that was characterized by true warmth and respect. Before the French invasion Beethoven dedicated his Fifth Piano Concerto to him, and now, while Rudolph was away, he expressed his feelings of friendship and concern in the present work. The programmatic appellation *Lebewohl* is by Beethoven; indeed the syllables "Le-be wohl!" are spelled out over the first three notes of the first movement, portraying a rustic posthorn farewell call. The three movements depict his farewell ("Das Lebewohl") to Rudolph on his departure from Vienna on May 4, 1809, his sadness at Rudolph's absence ("Abwesenheit") and his rejoicing at seeing him again ("Wiedersehen") on his return on January 30, 1810. Beethoven even intended the dates to be included in the printed work.

The coda of the "farewell" movement gives the distinct impression of something receding in the distance. Yet Beethoven's own definition of programmatic music in regard to the "Pastoral" Symphony in particular was "more feeling than painting"; this remains the most apt description of this entire sonata.



## Sonata No. 27 in E Minor, Op. 90

composed 1814 - published 1815 - autograph extant

Tom Beghin – Fritz

Count Moritz von Lichnowsky, to whom this sonata was dedicated, assumed that the piece bore some specific programmatic intentions. On being asked what these might be Beethoven replied that “he had wanted to portray a love affair of the Count’s in music and that if the Count wished to adopt titles, the first movement could be called Battle Of Head Against Heart and the second one Conversation With The Beloved” [er habe ihm seine Liebesgeschichte in Musik setzen wollen und wünsche er Ueberschriften, so möge er über den ersten Satz schreiben: Kampf zwischen Kopf und Herz, und über den zweiten: Conversation mit der Geliebten.] (Anton Schindler, 1840). Count Lichnowsky’s love affair with singer-actress Josefa Stummer led to the birth of a daughter in 1814 but had to remain secret until the death of the Count’s wife in 1817.

Hartmut Krones (1988) has analyzed the sonata along the lines of this extra-musical program. As to the opening of the first movement, marked “with liveliness and always with sensitivity and expression”, he points to the prevailing iambic rhythm, the numerous breath pauses and the steadily rising line as symbols of the ‘head,’ which struggles against the heart. In contrast a descent follows, with sighing third-figures and a Phrygian cadence, implying the tender feelings of the ‘heart.’ The transition from the first movement’s development to its recapitulation is quite extraordinary. First, the motive g–f-sharp–e–d-sharp–e (a *circulatio* around e), is imitated and augmented by both hands; then, somewhere during this process, d-sharp and e are eliminated; three notes (g–f-sharp–e) remain instead of five. Their repetition accumulates new energy for a fresh iambic start of the theme. When the opening theme recurs, as an afterthought, at the end of the first movement, all shreds of the conflict between head and heart have been removed; instead, love is now allowed free play. The E major mode of the second movement, a rondo marked “not too fast and performed in a very singing manner”, continues in the new, conciliatory tone. One could wish this melodious ‘conversation with the beloved’ would never come to an end.



### **Sonata No. 28 in A Major, Op. 101**

composed 1813/16 - published 1817 - autograph extant  
Malcolm Bilson – Hafner

This work is the first of the last five great sonatas and bears close formal resemblance to the E-flat major sonata “quasi una fantasia” of Opus 27/1: a dreamy, fragmented, almost incoherent opening movement followed by a strongly rhythmic *Scherzo* (the persistent dotted sixteenth rhythms here seem to have inspired Schumann in many of his works). A slow *Introduzione* (recalling, just at the last moment, the opening of the first movement) leads to the last movement – here the main sonata movement of the work: rhythmic, humorous, at times even raucous, with a difficult and often awkward fugato development section culminating, *fortissimo*, in a series of sharply accented chords crashing down to the bottom of the keyboard.

Humor and wit are the key words here, with strong accents and playful frolic, yet interspersed at times with touching lyrical sections hardly suspected at the outset of the work.

### **Sonata No. 29 in B-Flat Major, Op. 106, *Hammerklavier***

composed 1817/18 - published 1819 - autograph lost  
Andrew Willis – Hafner

“The ripe fruit of earlier blossoms,” to quote Czerny’s metaphor for this sonata, the “Grosse Sonate für das Hammerklavier” sums up the potential of the classical four-movement sonata on an incomparably grand scale. Beethoven grasps every resource of the most modern pianos of his day, painting with broad strokes. After opening with a full chordal *fortissimo*, he delights in the capacity of the new instrument to blend the high and low registers and to oppose *forte* and *piano*, pedaled and unpedaled sonorities throughout the first two movements. The *Adagio sostenuto*, however, reveals an altogether different instrument, capable of murmuring “passionately and with much feeling” in the shadowy voice of a single string or of singing “with great expression,” though still softly, in the fuller tones of three strings.

As often in Beethoven's later sonatas, the finale departs radically from the normal precedent, here taking the form of a prodigious fugue. Since fugue is more a procedure than a form, there is no familiar structure by which to anticipate the unfolding of events. Rather, Beethoven's imagination roves freely from key to key, combining, inverting, and overlapping his subjects through every register of the instrument. The listener is swept from moment to moment in a stream-of-consciousness experience whose complexity saturates the ear.

### **Sonata No. 30 in E Major, Op. 109**

composed 1820 - published 1821 - autograph extant

Malcolm Bilson – Fritz

This is once again clearly a Fantasy Sonata; after two prelude-like movements the main movement begins, longer than the first two together. The first movement alternates between two highly contrasting motives in different tempi; there is no overlapping; the two figures simply oppose each other. The second movement is a wild and explosive *Scherzo*, the bass line of which becomes a haunting theme of its own in the middle of the movement. The third, main movement is a set of variations on a simple lyrical theme in E major; each variation is a character piece on the basic harmony. (N.B. In bar 7 of Variation 4 I continue the right up into the top octave, rather than jumping down in mid-stream as is given in all modern editions. The first edition, Schlesinger, has 8va clearly printed, and it had always seemed strange to me that Beethoven would skip down an octave just at this point.) The final variation returns us to the theme and there is a gradual expansion to a kind of apotheosis over continuous trills which seems as close to ecstatic as music can become, gradually growing quiet and leading back to a final statement of the theme in the coda. Beethoven's ultimate performance direction is to depress the pedal, for which he indicates no release.

### **Sonata No. 31 in A-flat Major, Op. 110**

composed 1820/22 - published 1822 - autograph extant

David Breitman – Regier-Graf

Like other late sonatas and quartets, the movements of Op. 110 are tightly bound into a single structure. The first two present a pair of opposites: the first tender and hopeful, filled with rising melodic lines; the second forceful, even defiant, and made up almost exclusively of falling figures. The final movement, highly original in structure, is built out of another kind of contrast. After an introductory recitative, we have the first appearance of the “Klagender Gesang” (“Song of Lament”), a melody of excruciating expressivity accompanied by throbbing chords. This is followed by a fugue whose subject sounds confident and life-affirming – the very opposite of the Klagender Gesang in both form and substance. Now the lament returns, transposed downward one half-step, even more desperate than before, and then the fugue reappears (with its subject first inverted, then compressed). This leads directly to the triumphant coda, which, with its ever-expanding space between the hands has always reminded me of a great balloon lifting away from the earth, and, like the finale of the Ninth Symphony, conveying Beethoven’s jubilant, enthusiastically optimistic faith in humanity.

### **Sonata No. 32 in C Minor, Op. 111**

composed 1821/22 - published 1823 - autograph extant

Tom Beghin – Fritz

Authors, performers and listeners have stressed the spiritual, transcendental or sublime quality of Op.111. The effect is based on the contrast that underlies the sonata, namely one between a tumultuous first movement in C minor and a serene second movement in C major. (Op. 90, also in two movements, had a similar shift from E minor to E major. There, however, the second movement was ‘conciliatory’ rather than ‘contrasting.’)

The *Maestoso* – introduction paints a horrific scene of diminished chords, trills, dotted

rhythms and harmonic suspensions, out of which slowly an ascending tetrachord arises: g – a natural – b natural – c. This supplies the first building block of what will become the theme of the *Allegro con brio ed appassionato*. At the end of the first movement, by hammering out the same diminished seventh chords that opened the introduction, the pianist forces a breakthrough: if his gambit fails, he is doomed to surrender to the turmoil of C minor (represented by its subdominant F minor); if it succeeds, he will soon see the light of C major (revealed by F minor's dominant). At the third attempt, C major prevails. Finally, "the fog disappears, and we gain view of a world, in which Light is not resisted any longer" [Endlich flieht der Nebel, und wir gewinnen Ausblick in eine Welt, in der das Licht keinen Widerstand mehr findet] (Heinrich Schenker, 1921). C major, with its parallel A minor, will shine unchallenged by other keys throughout the second movement (*Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*). The single exception is a fantasy-like "dream" [Traum] (Schenker) in E-flat major starting at the golden section of the movement; the subsequent final return of the theme in C major sounds more sublime than ever. Rhythmically, through the course of the movement, the variations of the Arietta accumulate more and more notes within one and the same rhythmic pulse. It starts off with three notes per measure; Variation I triples them to nine; Variation II then has twelve; Variation III twenty-four; and Variation IV twenty-seven, which maximum is retained by the returning theme. What at first appeared to be a heightening of rhythmic activity becomes a dissolution of rhythm altogether. The trill in the coda takes the crucial step: there is no rhythm any more. Nor is there harmony. Main tone or neighbor tone, consonance or dissonance, tonic or dominant – all such polarities have dissolved. What remains is an impalpable "Milky Way of tones" [eine Milchstraße in Tönen] (Schenker).

## ***The Bonn [Kurfürsten] Sonatas***

### **Sonata in E-flat Major, WoO 47 No. 1**

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

Zvi Meniker – McNulty-Walter

The three “Bonn Sonatas” were dedicated to Maximilian Friedrich, Archbishop and Elector of Cologne and Beethoven’s first patron (both Beethoven’s father and grandfather were employed at the Elector’s Bonn court). Being a product of a twelve-year old, they are still mostly derivative, although signs of Beethoven’s later originality and spirit can be observed in the precision and abundance of dynamic markings, articulation instructions, and points of sudden drama within the Classical façade. In this first sonata, the formal elements are interesting: the first movement is seemingly in binary form, but contains a dramatic development-like passage in the second half; the second movement is in sonata form. Notable in the third movement is the frequent use of parallel octaves in the melody, a daring and rare device at the time.

### **Sonata in F Minor, WoO 47 No. 2**

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

David Breitman – McNulty-Walter

In this early work the stormy Beethoven of later minor-key works such as the Pathétique, Op. 13, is already evident. In fact the two pieces have much in common, beginning with the unusual structure of their opening movements, each with a slow introduction featuring heavy chords, which returns during the development section. The similarities continue in the second movement. Notice how the opening motive c–b-flat–e-flat of Op. 13 lies just below the surface of the F minor sonata’s (much more conventional) sequence c–a-flat–d-flat–b-flat–e-flat, each supported by the bass line a-flat–d-flat–c. These and other similarities suggest that Beethoven may have had the earlier work in mind when composing the

later one.

**Sonata in D Major, WoO 47 No. 3**

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

Ursula Dütschler – McNulty-Walter

Perhaps the most outstanding feature of the third Bonn sonata is its virtuosity. The first movement is in straightforward sonata form, the second is a fairly conventional set of variations; but the unusual and difficult figuration, including large leaps and very precisely marked articulation, are heralds of Beethoven's later brilliant and often eccentric writing. Altogether this work seems to owe more to Haydn's sonatas than do the two others.

The last movement especially is reminiscent of Haydn's rondo-form 2/4 finales; very original in form, it starts off sounding like a rondo, then turns out to have a long first part ending on the dominant, with a repeat, as in sonata form. The second part begins with what sounds very much like a short development; yet after what seems to be a recapitulation, another episode with completely new material follows; this leads back to the main subject and a coda, in rondo fashion, but the second part of the movement is still again repeated like in sonata form.

frühe mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu rein  
wohl dächte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mei  
ne Muse in den Stunden der Wehe zu: versuchs und sch  
Jahre — dacht ich — und wie würde mir da die Kutormier  
wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse  
Und darf ich's nun Erläuchtester! wohl ro  
nes Thrones Stufe zu legen? und darf ich hoffen, daß  
Gat: iblit wohl schenken werdest? — Ja: fanden de  
weisen Schützer, großmuthigen Beförderer, und aussprechendes  
Voll dieser ermunternden. Zuversicht mag ich es mit die

en Harmonien stimmte, gewann ich sie, und wie mirs oft  
nächstes Jahr erreicht; und seitdem flüsterte mir oft mei-  
ne einmal deiner Seele Harmonien nieder,! Hilf  
ich lassen? und was würden dazu die Männer in der Kunst  
sollt's — ich gehorchte, und schrieb.

agen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu. Sei:  
Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden  
och von jeder Wissenschaften und Künste in Dir ihren  
alent, unter Deiner holden Vaterspflege gedeihn —  
a jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm





A handwritten signature in black ink, reading 'L. v. Beethoven'. The script is fluid and cursive, with the first letters of 'L.', 'v.', and 'B.' being capitalized and prominent. The signature is centered at the top of the page.

Beethovens zweiunddreissig Klaviersonaten sind für Pianisten von Rang die bei weitem gewichtigste Werkfolge. Auf den Programmen von Klavierabenden steht mit grösserer Wahrscheinlichkeit ein Opus aus dieser Sammlung als aus irgendeinem anderen Werkzyklus.

Im Jahre 1994 haben wir – sechs meiner früheren Schüler und ich selbst – das gesamte Beethovensche Klaviersonatenopus auf historischen Instrumenten zur Aufführung gebracht; dieses Unternehmen dürfte wohl das erste seiner Art gewesen sein. Die grosszügige Spende eines anonymen Gönners, eines Freundes des Cornell University Department of Music, ermöglichte das Zustandekommen und das Erscheinen dieser Aufnahme.

Es handelt sich hier um eine der wenigen Gesamteinspielungen, welche auch die drei, von dem etwa dreizehnjährigen Beethoven komponierten sogenannten Bonner Sonaten berücksichtigt. Wenn diese letzteren auch qualitativ nicht ganz an Beethovens folgende Publikationen heranreichen, sind es doch aufschlussreiche Werke und sollten, wie wir meinen, in einer vollständigen Sammlung nicht fehlen. Auch wurde das ursprünglich als zweiter Satz von op. 53 gedachte *Andante favori* mitaufgenommen.

Viele der bedeutendsten Pianisten unseres Jahrhunderts (wie Schnabel, Serkin, Brendel, Goode und andere) haben dem Sonatenwerk Beethovens ein eingehendes Studium gewidmet. Ganz allgemein kann gesagt werden, dass die Ausführung dieser Musik ein so umfassendes Wissen und so tiefes geistiges Durchdringen voraussetzt wie kaum sonst irgendwelche Werke der grossen Komponisten. Ernsthafte Pianisten studieren jeden Aspekt dieser

Sonaten bis ins kleinste Detail; nur *eines* wird dabei meist nicht in Betracht gezogen: die Frage der Instrumente, die Beethoven inspirierten und mit deren Klangvorstellung er komponierte. Wir sagten Instrumente im Plural – denn im Verlauf der siebenundzwanzig Jahre, in denen diese Werke entstanden, gab es sehr einschneidende Veränderungen im Wiener Klavierbau: vom 5 Oktaven umfassenden Walter-Flügel, den Mozart noch benutzte, über die etwas gewichtigeren und resonanzstärkeren, auf 6 Oktaven erweiterten Instrumente vom Ende des 18. Jahrhunderts bis hin zum wuchtigen 6 1/2-Oktaven-Flügel vom Graf-Typus, der Beethoven zur Zeit der Komposition seiner letzten fünf Sonaten zur Verfügung stand, und der doppelt so schwer war wie Mozarts Walter-Flügel.

Die ersten sechzehn Sonaten, einschliesslich op. 31/1, sind für ein 5-Oktaven-Instrument geschrieben. Es ist bekannt, dass Beethoven die Walter'schen Hammerklaviere (Pianoforte) den Fabrikanten anderer Klavierbauer vorzog. Die meisten dieser Werke sowie auch die drei Bonner [Kurfürsten] Sonaten werden hier auf Kopien von Walter-Klavieren gespielt. Bezeichnenderweise können die frühen Sonaten etwas von ihrer Frische einbüßen, wenn sie auf einem Graf-Instrument aus dem Jahre 1825 gespielt werden, während andererseits spätere Sonaten (auch jene Stellen darin, die technisch auf einem 5-Oktaven-Instrument ausführbar wären) einen guten Teil ihrer Klangfülle und ihrer typischen "19. Jahrhundert"-Stimmung verlieren, wenn sie auf einem Walter-Flügel wiedergegeben werden. Wir wissen heute, dass Beethoven nie völlig taub gewesen ist. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er das Empfinden dafür bewahrt hatte, was seine Klaviere zu leisten imstande waren, und dass er durch diese inspiriert wurde (cf. G. Ealy, "Of Ear Trumpets and a Resonance Plate. Early Hearing Aids and Beethoven's Hearing Perception" [Über Hörrohre und Resonanzplatten: Frühe Hörhilfen und Beethovens Gehörwahrnehmung], *19th Century Music*, Frühjahr 1994). Wir wissen aus schriftlichen Quellen, welch lebhaftes Interesse Beethoven für Klaviere bezeugte – weit mehr als Haydn, Mozart oder Schubert – und wie kategorisch er gewisse Instrumententypen bzw. Klavierbauer bevorzugte oder ablehnte.

Für die vorliegende Einspielung standen neun verschiedene Hammerflügel zur Verfügung: einige davon sind Kopien alter Instrumente, andere restaurierte Originale. Nicht verwendet wurden dagegen Klaviere englischer Herkunft. Zwar hatte Beethoven 1817 von den Engländern einen Broadwood-Flügel geschenkt bekommen, ein prächtiges Instrument, auf das

er auch sehr stolz war. Tatsächlich wird ja der Name Broadwood viel enger mit Beethoven in Verbindung gebracht als mit irgendeinem anderen Komponisten. Fest steht jedoch, dass Beethoven mit diesem Instrument nie recht glücklich geworden ist und den Klavieren aus Wiener Manufakturen, soweit er sie kannte, die Treue hielt (cf. W.S. Newman, "Beethoven and the Piano", in *Beethoven on Beethoven*, W.W. Norton, New York, 1988).

**E**in französisches Sprichwort sagt, *c'est le ton qui fait la musique* [der Ton macht die Musik]; doch im Fall Beethovens sollte es richtiger heißen: der *Gestus* macht die Musik *durch den Ton*. Diese frühen Instrumente erfordern andere Gestus-Weisen als moderne Klaviere und veranlassen den Spieler, nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Das Studium von Beethovens Autographen und Erstaussgaben seiner Werke ist gewiss für das Verständnis seiner Musik von eminenter Bedeutung, doch kann sich die Interpretation solcher Quellen radikal ändern, sobald man den Klang und die Spielart historischer Instrumente im Ohr bzw. unter seinen Fingern hat.

Auf allen Klavieren, die zu Beethovens Zeit existierten, erfolgte beispielsweise die Dämpfung viel schneller als auf einem modernen Instrument. Daraus ergibt sich, dass so wichtige Vortragszeichen wie etwa das *sforzando* einen ganz anderen Sinn bekommen. Im Grunde besitzt das moderne Klavier mit seinem reichen, schwellenden Ton gar kein wirkliches *sforzando*, wie Beethoven es gewollt hätte – es hat nur lautere Töne. Neue *sforzandi*-Konzepte in Verbindung mit Ligaturen, Balance zwischen Bass und Diskant, und natürlich mit Pedalgebrauch (der je nach Resonanzbodenlänge unterschiedliche Wirkung hervorruft) können ungewohnte Idiome hervorbringen.

Aufführungen wie die hier gebotenen erheben keineswegs den Anspruch auf mehr Authentizität oder mehr Originaltreue (oder was sonst der "mehr" noch sein mögen) als die besten Interpretationen auf modernen Klavieren. Wir haben – meine Kollegen und ich – gemeinsame Arbeit gemacht und unsere Ideen ausgetauscht, doch zu hören ist die persönliche Auffassung der einzelnen Spieler; jeder von ihnen gibt seine ganz individuellen Versionen: so etwas wie eine "Generallinie" gibt es hier nicht. Vieles ist experimentell, z.B. die Verwendung des Pedals. Es wird berichtet, dass Beethoven oft und ausgiebig pedalisierte, weit mehr als in seinen Noten verzeichnet ist. Es kann sein, dass ich selbst ein langes Pedal halte, wo Zvi Meniker dies ablehnen würde, oder dass dieser auf eine Weise

pedalisiert, die Andrew Willis einfach unvertretbar erscheint.

Ein weiterer Aspekt sehr unterschiedlicher Auffassungen von seiten der einzelnen Spieler betrifft die Verzierungen und Varianten. Einerseits weiss man, dass Beethoven bei seinem eigenen Vortrag vieles hinzufügte; es gibt – in manchen langsamen Sätzen – zahlreiche von Beethoven selber ausgeschriebene Varianten. Andererseits übte er heftige Kritik an Czerny und anderen, wenn sie in ihrem Auszierungsseifer übertrieben. In der von uns gebotenen Fassung neigen manche Spieler dazu, bei Dacapo-Stellen mehr als andere zu variieren, wenn nicht sogar den geschriebenen Text zu ändern. Dass die einzelnen Pianisten in ihren Auffassungen ganz unabhängig voneinander sind, geht noch deutlicher aus den nachfolgenden Werkbeschreibungen hervor, die jeweils vom Interpreten der betreffenden Sonate verfasst wurden.

Wir denken, mit dieser Aufführung einen ersten Schritt zu einer Neubewertung dieses Repertoires getan zu haben, und hoffen, dass sie dem Verständnis neue Wege und bisher noch unversuchte Ausdrucksmöglichkeiten dieser monumentalen Schöpfungen erschliessen wird.

Malcolm Bilson



### **Sonata Nr. 1 in f-moll, op. 2 Nr. 1**

Komponiert 1795 - Veröffentlicht 1796 - Autograph nicht vorhanden  
Malcolm Bilson – McNulty-Walter

Die drei Sonaten op. 2 sind (wie auch die drei Trios op. 1) viersätzig, eine ansonsten den Quartetten und den Symphonien – also “Konzert”-Werken – vorbehaltene Form. Trios und Sonaten galten als *Hausmusik*, und Beethoven scheint mit diesen seinen ersten Veröffentlichungen klar zu verstehen zu geben, dass seinen Sonaten und Trios der gleiche Rang wie den mehr publikumsorientierten Gattungen zukomme. Jede dieser drei Sonaten weist starke geistig-psychologische Bezüge zu den später entstandenen, tonartlich gleichen Gegenstücken auf: die frühe f-moll-Sonate zu op. 57, die A-dur-Sonate zu op. 101 und die C-dur-Sonate zu op. 53.

Das hier besprochene Werk wird gelegentlich auch als die “kleine Appassionata” angesehen, eine Beziehung, die im heftig bewegten ersten und vor allem im feurigen letzten Satz besonders deutlich hervortritt. Der zweite Satz, ein lyrisches *Adagio*, ist von schlichtem, rührend-zartem italianisierendem Charakter, ein Typus, dem man in Beethovens späteren Sonaten nur selten wiederbegegnet.

### **Sonate Nr. 2 in A-dur, op. 2 Nr. 2**

Komponiert 1795 - Veröffentlicht 1796 - Autograph nicht vorhanden  
Tom Beghin – Maene-Walter Nr. 2

Donald F. Tovey (1944) nannte den ersten Satz *Allegro vivace* “epochemachend in der Geschichte der Sonatenexpositionen”. Das erregende Moment war für ihn die den Seitensatz einleitende Moll-Stelle. Das Besondere daran ist nicht eigentlich die Molltonart (B-moll ist die Molldominante von A-dur); ungewöhnlich ist dagegen die Tatsache, dass gerade an diesem, im Verlauf der Exposition strukturell so entscheidenden Punkt statt eines Themas, “das die neue Tonart ‘illustrieren’ sollte, die Musik mit einer Reihe modulierender Sequenzen weitergeführt wird.”



Da, wo der zweite Satz *Largo appassionato* nach der A-B-A + Coda-Formel hätte enden können, bricht plötzlich das Eingangsmotiv dieses Satzes ungestüm nochmals herein, nun aber in d-moll statt des ursprünglichen D-dur. Hierdurch muss sich der Hörer in seiner Formervwartung gänzlich umorientieren. Doch in welcher Weise? Ist der d-moll-Einbruch eine echte Wiederkehr des Themas oder gehört er zu einer weiteren Episode, etwa in der Art eines *Rondos*? Eine himmlisch schöne, variierte Reprise des Themas spricht für die zweite



Deutung. Für die 'wirkliche' *Coda* ist nun der Weg freigegeben.

Der dritte Satz *Scherzo: Allegro* nimmt den Faden des ersten Satzes wieder auf. Während in diesem das Kopfmotiv A–E sich in reinen Oktaven präsentierte, mit dem diatonisch auskomponierten Sprung E–A als Antwort, arpeggiert im *Scherzo* die rechte Hand spielerisch das nun aufsteigende Kopfmotiv, worauf die linke Hand jeweils mit dem Echo von dessen Endnote nachspottend einfällt.

Im letzten Satz *Rondo: Grazioso* erweitern beide Hände mit vereinten Kräften das Motiv A–E über nahezu die ganze Klaviatur, vom tiefsten Bass bis in die höchsten Sphären des Diskants.

### **Sonate Nr. 3 in C-dur, op. 2 Nr. 3**

Komponiert 1795 - Veröffentlichung 1797 - Autograph nicht vorhanden

David Breitman – Maene-Walter Nr. 1

Beethovens op. 2 Nr. 3 nimmt in meinem Repertoire einen besonderen Platz ein, und zwar aufgrund meiner Nachforschungen über den Gebrauch des Fortepedals bei Beethoven. Das mehr oder weniger durchgehende Pedalisieren, wie es für den modernen Klavierstil so charakteristisch ist, war dem späten achtzehnten Jahrhundert noch fremd. Pedale hatten 'Register'-Funktion – den Orgelstimmen vergleichbar – zum Erzeugen bestimmter Effekte. Obwohl in Beethovens frühen Sonaten kein Pedal vorgeschrieben ist, war es mir – durch Vergleiche mit den Angaben in seinen späteren Werken und nach Heranziehen anderer Quellen – trotzdem möglich geworden, die zu pedalisierenden Stellen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu identifizieren. In dieser Sonate verwendet Beethoven die Kontraste zwischen pedalisierten und unpedalisierten Klangbildern zur Verdeutlichung der Struktur. Man versuche zum Beispiel herauszuhören wie das Einsetzen der kraftvoll virtuoson Musikgesten die schlichten Anfangstakte des Stückes geradezu hinwegfegt. Ähnliche Klanggegensätze herrschen auch im zweiten Satz, wo allerdings das Pedal eine schwebend-träumerische Stimmung hervorzurufen hat. Das *Scherzo* und sein *Trio* sind in jeder Beziehung kontrastiert: Dur gegen Moll, Duolen gegen Triolen, Skalen gegen Arpeggien

und pedallose gegen pedalisierte Passagen. Der sprühend lebendige letzte Satz verzichtet durchgehend auf Pedalisierung.

### **Sonate Nr. 4 in Es-dur, op. 7, *Der Verliebte***

Komponiert 1796/97 - Veröffentlicht 1797 - Autograph nicht vorhanden  
Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

Diese “Grande Sonate” ist ein grossangelegtes Werk, um die Hälfte länger als die meisten anderen Klaviersonaten Beethovens; nur op. 106 (“Hammerklavier”) übertrifft sie noch an Länge. Carl Czerny berichtet, dass “Beethoven die Sonate in einem leidenschaftlichen Gemütszustand schrieb”; er fügt hinzu, so müsse sie auch gespielt werden, insbesondere der erste Satz. Dies entspricht zweifellos den Tatsachen, wie auch der brillante und technisch recht schwierige Klaviersatz im Eröffnung-*Allegro* und im *Rondo-Finale* bezeugen. Nichtsdestoweniger erhielt das Werk im neunzehnten Jahrhundert den Beinamen “Der Verliebte”; in ihm verbinden sich Brillanz und Virtuosität, profundes Pathos (im zweiten Satz) und gefühlvolle Lyrik (im letzten Satz), wie man sie in solcher Zusammensetzung in Beethovens Klaviersonaten nur selten findet. Und wenn am Schluss der letzte Akkord *pianissimo* verklingt, bleibt in uns ein Gefühl inniger Zartheit zurück, etwas worauf wir am Beginn der Sonate wohl kaum gefasst waren.

### **Sonate Nr. 5 in c-moll, op. 10 Nr. 1**

Komponiert 1796/98 - Veröffentlicht 1798 - Autograph nicht vorhanden  
Bart van Oort – Maene-Walter Nr. 1

In den Jahren 1795 bis 1800 nahm Beethovens Ruf als Pianist beim Wiener Publikum immer mehr zu; in diese Zeit fällt die Komposition der drei Sonaten op. 10, von denen die Kritik in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vermerkte, Beethoven sei in seinem Streben nach Originalität zu weit gegangen, indem er Einfälle wild aufeinander häufe und

sie in befremdlicher Weise zusammenfüge. Diese Sonate wurde gelegentlich auch als die "kleine Pathétique" bezeichnet; sie steht in derselben Tonart, c-moll, wie ihre grössere Schwester, jener Tonart, die für Beethoven das der Sonate gemässe dramatische Element schlechthin zu bedeuten schien.

Die Sonate op. 10, Nr. 1 gehört zu den virtuosesten unter Beethovens Frühwerken. Die selten gebrauchte Tempobezeichnung *Prestissimo* für den letzten Satz zeigt den jungen Beethoven als blendenden Virtuosen, der sein Publikum im Sturm zu erobern wusste.

### **Sonate Nr. 6 in F-dur, op. 10 Nr. 2**

Komponiert 1796/98 - Veröffentlicht 1798 - Autograph nicht vorhanden

Ursula Dütschler – McNulty-Walter

In dieser Sonate spürt man noch deutlich Haydns Geist – es ist etwas von einer Phantasie an ihr, da und dort fast an Improvisation grenzend. Sie ist attraktiv in der Frische ihrer Einfälle, harmonischen Freiheiten und überraschenden Modulationen. Der Charakter wechselt von jugendlicher Freude, funkeln dem Humor und rhythmischer Variation (im ersten Satz) zu dem unerwartet ernsthaften Ton des *Allegretto* (das eben dadurch das Fehlen eines langsamen Satzes wettmacht), bis dann im *Presto* des *Finales* wieder sprühender Witz und spielerischer Übermut den Ton angeben.

### **Sonate Nr. 7 in D-dur, op. 10 Nr. 3**

Komponiert 1796/98 - Veröffentlicht 1798 - Autograph nicht vorhanden

Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

Wenige Werke Beethovens sind so offenkundig monothematisch angelegt wie diese Sonate: ihre vier Sätze gründen alle fast zur Gänze auf den vier absteigenden Noten vom Anfang des Eröffnungs-*Presto*. Von diesem Vier-Noten-Schema ausgehend, entwickelt Beethoven ein gemein farbenreiches Tongemälde. Der erste Satz ist schwungvoll drängend, scharfe

*sforzandi* alternieren mit atemberaubend dahineilenden Läufen. Der zweite Satz, *Largo e mesto*, gehört wohl zum Tiefsten, was Beethoven an langsamen Sätzen seiner frühen Sonaten geschaffen hat: grüblerische Schwermut wechselt hier mit Ausbrüchen von Leidenschaft. Der tragische Ton dieses *Largo* geht fast bruchlos in ein sonniges, sanft-beschwingtes *Menuetto* über, dessen *Trio* ländliche Züge trägt.

Das Finale ist unter allen vier Sätzen das ungewöhnlichste: Zu Beginn Motivsplitter, die zögernd einsetzen, als fürchteten sie, sich gänzlich preiszugeben. Es herrscht ein beständiges Suchen und Ausprobieren, wobei kein Element sich voll zu entwickeln vermag. Der Satz endet in leisen chromatischen Skalen und gebrochenen Akkorden die Klaviatur auf und ab, bis zum zart verhauchenden Schlussston.

### **Sonate Nr. 8 in c-moll, op. 13, *Pathétique***

Komponiert 1798/99 - Veröffentlicht 1799 - Autograph nicht vorhanden

Tom Beghin – Maene-Walter Nr. 2

Inwieweit trifft die Bezeichnung *pathétique* auf den Gehalt dieses Werkes zu? In seinem philosophischen Essay "Über das Pathetische" (1793) behauptete Friedrich Schiller, über diesen Punkt in völliger Übereinstimmung mit der zeitgenössischen deutschen Aesthetik: "Das Pathetische kann nur aesthetisch sein, insofern es erhaben ist." Die Darstellung des Leidens ist dann gerechtfertigt, wenn der moralische Widerstand, das Ankämpfen gegen das Leiden miteinbegriffen ist. Die Sonate op. 13 kann durchaus in dieser Perspektive interpretiert werden.

Die Einleitung *Grave* kündigt Unheil an. Wenn auch der lastende, tiefe c-moll-Akkord theoretisch als Konsonanz gilt, muss er doch in den Ohren eines damaligen Zuhörers wie eine ungeheure Dissonanz geklungen haben. Die heftige Leidenschaft, die sich bald darauf im *Allegro di molto e con brio* überschäumend kundgeben wird, ist im *Grave* gebändigt durch den punktiert pulsierenden Rhythmus nach Art einer majestätischen französischen Ouvertüre. Ein besonderes Motiv erweist sich als wichtig; es taucht im vierten Takt unter einem weiten Bindebogen auf: Es–D–E–F. Die beiden E stehen zueinander im Widerspruch: das



*Beethoven, 1802,  
Christian Hornemann*

erste (Es) tendiert nach unten, das zweite (aufgelöste E) nach oben. Auch das Thema des *Allegro* wird von diesem Konflikt beherrscht: hier stehen die beiden E (Es und E) synkopiert nebeneinander.

Die Melodie des *Adagio cantabile*, Note für Note in As-dur harmonisiert, wirkt als 'Katharsis'. Zwei Episoden – in f-moll und es-moll – bringen vorübergehend Bedrohung, ohne allerdings den feierlichen Ton des Satzes zu brechen. Dem darauffolgenden dritten Satz *Rondo: Allegro* gelingt es, die ungebändigte Leidenschaft des ersten Satzes in positive Energie umzuwandeln. Er enthält einige Bezüge auf bereits verwendetes Material, so etwa das tröstliche Quinten-Fortschreiten und die Übernahme von As-dur aus dem vorangehenden langsamen Satz.

### **Sonate Nr. 9 in E-dur, op. 14 Nr. 1**

Komponiert 1798/99 - Veröffentlicht 1799 - Autograph nicht vorhanden

Bart van Oort – Wolf-Schantz

Op. 14 ist die erste Opuszahl auf deren Titelseite nicht mehr das Cembalo erscheint, sondern ausdrücklich "Pour le Piano-forte" verlangt wird. Es darf jedoch als gesichert gelten, dass Beethoven schon vor diesem Zeitpunkt ein wirklicher 'Pianist' gewesen ist. Eine Zeitungskritik aus dem Jahre 1791, kurz bevor Beethoven Wien für einige Zeit verliess, ist schon des Lobes voll für dessen Behandlungsweise des Hammerflügels und für seinen ganz neuartigen Stil des Klavierspiels. Schon 1796 hatte seine Klaviertechnik neue Normen gesetzt, und seine Vorstellungs- und Ausdruckskraft wurden allgemein hoch gerühmt. Beethoven war zum grössten damals bekannten Pianisten aufgestiegen; er hatte so gut wie keinen Rivalen.

Die Sonate op. 14, Nr. 1, ist aus einer Verschmelzung dieser neuen Techniken mit den charakteristischen Merkmalen des damaligen Wiener 5-Okaven-Pianofortes hervorgegangen. Wie Carl Czerny, Beethovens Schüler, berichtet, fand dieser Mozarts Klavierstil (beim Gebrauch des gleichen Instrumententypus) sehr verfeinert, aber zu sehr "gehackt und kurz abgestossen". Beethoven scheint der erste Pianist von Rang gewesen zu sein, der das Le-

gatospiel als Basisanschlag zur Regel machte.

### **Sonate Nr. 10 in G-dur, op. 14 Nr. 2**

Komponiert 1798/99 - Veröffentlicht 1799 - Autograph nicht vorhanden

Ursula Dütschler – Maene-Walter Nr. 2

Czerny nennt diese Sonate eines der charmantesten und gelöstesten Stücke, das mit Empfindung und sanftem Ausdruck gespielt werden und dabei trotzdem lebhaft bleiben müsse. Der intime und schlichte Charakter dieser Sonate lässt an einen leichtlebigen und heiteren Beethoven denken, der noch Haydns und Mozarts Stilmerkmalen verpflichtet ist. Diese Sonate mag in ihrer Gesamtheit als ein Dialog zwischen dem Liebenden und der Geliebten angesehen werden, in dem das eine Prinzip das bittende und das andere das widerstrebende wäre, was vor allem im ersten Satz sehr deutlich hervortritt. Der zweite Satz ist ein einfaches Marschthema mit Variationen, und im dritten Satz werden wir in einem Wirbel spielerischer Überraschungseffekte mitgerissen, mit turbulenten Passagen und Fragment bleibenden Einfällen, die mitten im schönsten Vollzug aufgegeben werden.

### **Sonate Nr. 11 in B-dur, op. 22**

Komponiert 1799/1800 - Veröffentlicht 1802 - Autograph nicht vorhanden

Zvi Meniker – Regier-Walter

Vollendete Form, einfallsreiche Durchführung der Motive, klar umrissene Charakteristik und sorgfältige Ausgewogenheit der vier Sätze machen dieses Werk zu einer der interessantesten und lohnendsten Sonaten Beethovens, der sie seinen Verlegern mit dem berühmt gewordenen Satz empfahl: „...Die hat sich gewaschen!“

Bei meinem Vortrag nutze ich die umfassende Klangpalette, welche die Dämpfermechanik des Hammerflügels bietet, um in den zarten Stellen des ersten Satzes gewisse Traumeffekte zu erzielen. Diese Effekte sind im *Adagio* noch frappierender, wo mein Pedalgebrauch die

harmonischen Veränderungen der linken Hand berücksichtigt, wodurch die nicht harmonischen Noten verschwimmend herauskommen. Diese Art des Pedalisierens gründet sich auf Beethovens eigene Bemerkung, dass "gehaltene Bassnoten gute Wirkung erzeugen, da mit solchen Noten der Bass länger klingt als der Diskant." Auch ist sie sehr wichtig zur Erzielung der vom Komponisten vorgeschriebenen *molta espressione*.

### **Sonate Nr. 12 in As-dur, op. 26**

Komponiert 1800/01 - Veröffentlicht 1802 - Autograph vorhanden

Andrew Willis – McNulty-Walter

Die klassische viersätzigige Sonatenform eröffnet nicht mit einem Thema mit Variationen; führt nicht als zweiten Teil ein *Scherzo* ein, und schon gar nicht als dritten Satz eine *Marcia funebre* (Trauermarsch). Durch seinen Bruch mit den herkömmlichen Formen bildet dieses Werk eine 'Wasserscheide' in der Entwicklung von Beethovens Sonatenstil. Was das rein Pianistische betrifft, gibt es allerdings wenig Veränderung: volle Akkordklänge in den Mittelstimmen, melodische Oktavverdoppelungen, *Codas* mit verweilendem Orgelpunkt, in tiefer Tonlage leise verklingend, expressive *sforzandi* in allen dynamischen Bereichen, synkopierte Vollakkorde: alle diese Züge verbinden dieses Werk mit früheren Sonaten.

Der helle Bass des Hammerflügels wird in den kontrapunktischen Läufen des *Scherzo* reichlich verwendet, wo diese vom äussersten Diskant bis ins tiefe Register hinabtauchen, um viele Takte lang dort zu verweilen. Im *Finale* wird Material aus dem "Trauermarsch" wiederverwertet, insbesondere das immerzu wiederkehrende Es und die anschwellenden, in kraftvolle Akkorde ausbrechenden Tremolo-Figuren; doch wird alle Düsternis vermieden. Beethoven führt hier – vielleicht beeinflusst durch Johann (John) Baptist Cramer – erstmalig das Schema des schnellfüssig dahintrippelnden *perpetuum mobile* ein, in der Folgezeit eine seiner beliebtesten *Finale*-Formeln.



### **Sonate Nr. 13 (quasi una fantasia) in Es-dur, op. 27 Nr. 1**

Komponiert 1800/01 - Veröffentlicht 1802 - Autograph nicht vorhanden

Ursula Dütschler – Regier-Walter

Diese Sonate ist in noch stärkerem Masse eine "Phantasie" als die folgende, zweite dieser Gruppe, indem hier alle vier Sätze in kontinuierlichem Fluss untereinander verbunden sind. Sie enthält eine Fülle von Einfällen in höchst ungewöhnlicher Anlage, die von der Schlichtheit der schwerelos-intimen Eingangstakte bis zur energiegeladenen Vitalität des *Allegro-Finales* reicht, über Passagen freier Erfindung und ruhevoller Momente.

Das entspannte lyrische *Andante* geht in ein *Allegro* als kontrastierendes und phantasievolles Intermezzo über. Der scherzoartige zweite Satz mit seinen durchgehend gebrochenen Akkorden schafft Spannung, und das *Adagio con espressione* ist in seiner pathetischen Anlage ganz nach innen gekehrt. Es geht unvermittelt in das *Finale* über, ein fröhlich-kraftvolles Stück von nicht endenwollender Spasshaftigkeit. Nach einem kurzen Rückblick auf das expressive *Adagio* schliesst die Sonate mit einer lebhaften, scharf profilierten *Presto-Coda*.

### **Sonate Nr. 14 (quasi una fantasia) in cis-moll, op. 27 Nr. 2, *Mondschein***

Komponiert 1801 - Veröffentlicht 1802 - Autograph vorhanden

Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

Das Epithet "quasi una fantasia", das beiden Werken dieser Opuszahl anhängt, verrät die Absicht des Komponisten, allmählich von dem drei- bzw. viersätzigen Sonatentypus loszukommen und zu einer in Form und Gehalt freieren Kompositionsweise vorzustossen. Tatsächlich wird ja im Werdegang der Beethovenschen Sonate nach 1800 die "Phantasie"-Sonate fast zur Regel (vor allem in den Spätwerken).

Zu Beginn des berühmten ersten Satzes finden wir Beethovens Vorschreibung *sempre pp e senza sordino* [durchwegs pianissimo und mit angehobenem Dämpfer]. Ausser den dynamischen Angaben *piano* und *pianissimo* tauchen im Autograph noch die Vortragsbezeichnungen *crescendo* und *diminuendo* sowie deren stellvertretende Zeichen (< und >) auf.



*Sonata in D Major, Op. 28, 1st movement*

Damit kann Beethoven zweierlei gemeint haben: entweder das Moderator-Pedal oder die Verschiebung, die er, wie man weiss, sehr schätzte; *senza sordino* würde dann bedeuten, dass dies das erste durchgehend (wenn auch mit kleinen Wechselln) zu pedalisierende Stück ist; oder es ist gemeint, dass das Pedal für die ganze Dauer des Satzes nicht verändert werden soll.

In der vorliegenden Aufnahme spiele ich den ganzen Satz mit angehobenem Dämpfer und eingeschaltetem Moderator, da man hier sehr leise spielen muss, um das verschwimmende Klangbild zart und sinnlich zu gestalten. In meinen öffentlichen Konzerten vor einem grösseren Publikumskreis habe ich das nie so gehalten. Die hier gebotene Version scheint mir durchaus zum Vortrag in kleinerem Rahmen bzw. für den intimen Klang einer Studioaufnahme geeignet. Es wäre angezeigt, bei der Wiedergabe die Lautstärke nicht zu forcieren.

### **Sonate Nr. 15 in D-dur, op. 28, Pastorale**

Komponiert 1801 - Veröffentlicht 1802 - Autograph vorhanden

David Breitman – McNulty-Walter

Die Bezeichnung „Pastorale“ für Beethovens op. 28, zurückgehend auf den Hamburger Verleger August Cranz, ist nicht unpassend. Zusammen mit einigen anderen Werken, wie der „Frühlings“-Sonate für Klavier und Violine, zeigt dieses Stück eine von dramatischeren Werken derselben Periode oft überschattete Seite des Komponisten, so etwa von der Sonate op. 31 Nr. 2 („Der Sturm“). Das Schema der Tonarten (alle vier Sätze kreisen um dieselbe Tonika) vermeidet Kontraste, und auch die vier Tempobezeichnungen scheinen sich eher auf ein mittleres Mass zu einigen. Orgelpunktartige Bässe (charakteristisch für pastorale Musik) verknüpfen den ersten und den letzten Satz, und die Rhythmen ländlicher Tanzweisen drängen überall an die Oberfläche der Musik. In Czernys Deutung ist der zweite Satz eine schlichte Erzählung oder Ballade; er berichtet, dass es ein Lieblingsstück des Komponisten gewesen sei, der es – zu seinem eigenen Vergnügen – gern und oft gespielt habe. Noch 1820 muss Beethoven es hochgeschätzt haben, als er eine gekürzte Fassung dieses Satzes und des *Rondo-Finales* für eine von Friedrich Starke herausgegebene Antho-

logie (Pianoforte-Schule) besorgte.

### **Sonate Nr. 16 in G-dur, op. 31 Nr. 1**

Komponiert 1801/02 - Veröffentlicht 1803 - Autograph nicht vorhanden  
Ursula Dütschler – McNulty-Walter

1802 war das Jahr des „Heiligenstädter Testaments“, Ausdruck seiner wachsenden Besorgnis wegen drohender völliger Ertaubung. Es bildete auch den Beginn einer neuen Phase in seinem Schaffen: Seine Kompositionen wurden von nun an immer kühner und dramatischer.

Der erste Satz ist nach Czernys Urteil „voll Energie, kapriziös und witzig lebhaft“. Dies erhellt schon am Anfang aus dem rhythmischen „Hinken“ zwischen linker und rechter Hand, was zu unvermuteten und komischen Situationen im Verlauf des ganzen Satzes führt. Das *Adagio grazioso* ist eine weitgespannte, lyrisch gestimmte Arie mit reichlichem Verzierungswerk. Czerny entdeckt darin romanzen- und nocturnohafte Elemente, insbesondere in der gitarrenartigen Begleitung bei der Reprise des Hauptthemas. Das *Finale* setzt mit einem melodiös-ausdrucksvollen Thema ein und überrascht bei jeder neuen Wende mit seinen wachsenden Dimensionen, lyrischen Passagen, mit dunkler Harmonik und klavieristischer Bravour.

### **Sonate Nr. 17 in d-moll, op. 31 Nr. 2, *Der Sturm***

Komponiert 1801/02 - Veröffentlicht 1803 - Autograph nicht vorhanden  
Malcolm Bilson – Maene-Walter Nr. 2

Die sogenannte „Sturm“-Sonate ist die düsterste und impressionistischste aller bis dahin entstandenen Klaviersonaten. Sie ist Beethovens erste d-moll-Komposition überhaupt, eine Tonart, die Mozart einigen seiner dramatischsten Werke vorbehalten hatte. Alle drei Sätze haben Sonatenform; die düster-grüblerische Stimmung des ersten und das Verhüllt-Tän-

zerische des dritten Satzes sind durch einen langsamen Satz getrennt, in welchem nervös-grollende Bassfiguren und schwebend-melodische Motive in der Oberstimme dem 'Frieden' dieses Stückes etwas Unbehagliches verleihen. Hier wird nichts gelöst: Alles vergeht und verhaucht in dünne Luft, in verfließende pianistische Klangfarben.

Czerny berichtet, dass Beethoven bei seinem eigenen Vortrag dieses Werkes mit viel Pedal gespielt habe, auch dort, wo es in der Partitur nicht eingezeichnet ist. Ich selbst pedalisieren hier weitaus mehr als man üblicherweise hört.

### **Sonate Nr. 18 in Es-dur, op. 31 Nr. 3**

Komponiert 1801/02 - Veröffentlicht 1804 - Autograph nicht vorhanden

Zvi Meniker – McNulty-Walter

Czerny sagt mit Recht von dieser Sonate, sie sei "mehr Rede als Malerei", und man kann sich in der Tat keinen grösseren Kontrast denken zur Stimmung der vorausgehenden d-moll-"Sturm"-Sonate, op. 31/2. Bizarrer Humor und witzig-mutwilliges Umschlagen der Einfälle nehmen im Zuge der beiden ersten Sätze ständig zu (bemerkenswert ist in seinem Humor vor allem das 2/4-Takt-Scherzo); nach einer kurzen 'Atempause' im *Menuetto* geht es im feurigen *Finale – Presto con fuoco* – mit ganzer Kraft von neuem los. Doch weisen die Anlage des Werks (es ist – mit Ausnahme der "Hammerklavier"-Sonate op. 106 – Beethovens letzte viersätzigige Sonate) und seine formale Geschlossenheit (alle Sätze ausser dem *Menuetto* haben Sonatenform) bereits voraus auf noch kühnere Unternehmungen.

### **Sonate Nr. 19 in g-moll, op. 49 Nr. 1**

Komponiert 1798 - Veröffentlicht 1805 - Autograph nicht vorhanden  
Zvi Meniker – Regier-Walter

Diese “Leichte Sonate” [Sonate facile] ist, nach Czernys Rat, “nützlich für weniger fortgeschrittene Spieler”. Obwohl technisch relativ leicht und in sehr ‘klassischem’ Stil verfasst, ist doch die Ausdruckstiefe, welche sie – insbesondere im ersten Satz – vom Interpreten verlangt, gar nicht gering zu veranschlagen. Artur Schnabels Ausspruch über Mozarts Klaviersonaten könnte auch für dieses Werk gelten: Zu leicht für Kinder, zu schwierig für Berufspianisten.”

### **Sonate Nr. 20 in G-dur, op. 49 Nr. 2**

Komponiert 1796 - Veröffentlicht 1805 - Autograph nicht vorhanden  
Andrew Willis – McNulty-Walter

Obwohl Anton Kuerti diese zweisätzige “Leichte Sonate” als “minderwertig im Vergleich zu vielen anderen einfachen Schülersonatinen” abtut, wie Kuhlau und Clementi solche geschrieben haben, ist nicht einzusehen, worin die behauptete Minderwertigkeit bestehen sollte. Es liegt Subtilität in der Weise, wie die beiden Themen des ersten Satzes sich in den melodischen Gestus teilen; und Beethoven fand das *Tempo di Menuetto* interessant genug, um es in seinem Septett op. 20 wiederzuverwerten. Zwar fehlen dem Werk besondere dramatische Kontraste – die einzige dynamische Vorschreibung ist das *pp* vor der dritten Wiederkehr des *Menuett*-Themas –, doch wer suchte schon Dramatik in einer für angehende junge Klavierspieler bestimmten “leichten Sonate”? Es genügt, an dem schlichten, anmutigen Stück sein Vergnügen zu finden, sozusagen als willkommenes Ausschspannen vor Inangriffnahme ernsthafterer Aufgaben.



### Sonate Nr. 21 in C-dur, op. 53, Waldstein

Komponiert 1803/04 - Veröffentlicht 1805 - Autograph vorhanden

Bart van Oort – Lagrassa

Die Kompositionsarbeit an seiner III. Symphonie, "Eroica", war während des Sommers 1803 Beethovens Hauptanliegen; doch bildete diese nicht das einzige Werk dieser Periode, das aussermusikalische Ideen oder die Kunde von heroischen Taten zum Ausdruck brachte; eine solche Geisteshaltung findet man auch in der hier besprochenen, fast unmittelbar nach der Symphonie entstandenen, dem Grafen von Waldstein – Beethovens Gönner – gewidmeten Sonate. In diesem Werk setzte sich Beethoven weiterhin und in grösserem Umfang mit Strukturproblemen auseinander. Ein ursprünglich zwischen dem grossangelegten ersten Satz und dem weiträumig entwickelten *Rondo* vorgesehenes *Andante* wurde von Beethoven herausgenommen und durch ein *Adagio* ersetzt, eine mysteriös-tiefgründige Überleitung zum *Finale*. (Dieses *Andante* existiert jetzt als selbstständiges Werk, bekannt unter dem Titel *Andante favori*, das auch auf CD Nr. 6 anzuhören ist.)

Die Anfänge des ersten und des letzten Satzes der "Waldstein"-Sonate bieten zwei der überzeugendsten Argumente zugunsten des Hammerflügels beim Vortrag Beethovenscher Klaviermusik. Beethoven verlangte nie vom Spieler die Anwendung von Techniken, die auf seinem Instrument nicht ausführbar gewesen wären, noch einen Klavierklang, den dieses nicht hätte hervorbringen können. Der helle Anschlag beleederter Hämmer, das schnelle Verklingen des Tons und die rasche Dämpfung – alles wesentliche Eigenschaften eines guten Klaviers der Bauart um 1800 – lieferten Beethoven das nötige Werkzeug, um ein Eingangsthema zu erfinden, das fast ausschliesslich aus motorischen Rhythmen in den tiefen Lagen des Instruments besteht. Und wie der Beginn des ersten Satzes, setzt auch das *Finale* fast unvermerkt mit einem pastoralen Thema ein, ebenfalls im *pianissimo*. Beethovens Pedalvorschrift erzeugt hier eine nebelhafte Wirkung (ineinanderverfliessende Harmonien, die leichter und weniger aufdringlich auf einem Klavier aus dem frühen 19. Jahrhundert zu erzielen sind als auf später gebauten Instrumenten), eine Klangwirkung, die vielleicht mitanlassgebend war zu dem der Sonate früher gegebenen Beinamen "L'Aurore". Schliesslich lassen sich auch die Oktavenglissandi in der brillanten *Prestissimo*-Coda die-



ses Satzes auf einem historischen Instrument – mit seinem geringeren Tastentiefgang und seinem leichteren Anschlag – mit grösserer Leichtigkeit ausführen.

### **Andante in F-dur, WoO 57, *Andante favori***

Komponiert 1803/04 - Veröffentlicht 1805 - Autograph nicht vorhanden

Andrew Willis – Regier-Walter

Ursprünglich als Mittelsatz der “Waldstein“-Sonate op. 53 vorgesehen, ist dieses Stück ein *Rondo* mit vielfach veränderten Refrains und einer ausgedehnten *Coda*, in welcher der Komponist seiner Phantasie freien Lauf lässt. Verändert werden eher die Bassfiguren als die Melodie; sobald aber Oktavengänge das Bevorstehen der *Coda* ankündigen, werden noch unvorhergesehene Entwicklungsmöglichkeiten ausgelotet, ehe das Hauptthema wie neu improvisiert wiederkehrt.

Ob Beethoven recht getan hat, dieses Stück aus dem Ganzen der Sonate herauszunehmen, mag der Hörer gegebenenfalls für sich selbst beurteilen, etwa indem er es an die Stelle der *Adagio molto*-Einleitung setzt, deren Platz es ursprünglich eingenommen hatte. Es würde aber schwerfallen, einen anderen der Mittelsätze zu nennen, der ebenso geeignet erschiene, gesondert und für sich selbst dazustehen.

### **Sonate Nr. 22 in F-dur, op. 54**

Komponiert 1804 - Veröffentlicht 1806 - Autograph nicht vorhanden

Andrew Willis – Regier-Graf

Dieses Werk hätte Tendenz, im Schatten seiner beiden Nachbarn zu stehen, Opus 53 und Opus 57, zwei der grössten unter allen Sonaten unseres Komponisten. Aber Beethoven macht von dem Sonatenschema in vielfältigster Weise Gebrauch, und wenn er mal Lust hat, einen Sonatensatz aus zwei “Bagatellen“ zusammenzufügen – einem *Menuett* und einer Art übermütigen Oktavengepolters – warum sollte er sich diesen Spass versagen?

Launiges gibt es hier in Menge: so gehen etwa die immer krauseren Verzierungen des *Menuett*-Themas schliesslich in ein blosses Spiel der Phantasie über, sich in eine Kette von Trillern auflösend; und das unerwartete Gehämmer wiederholter Akkorde, welches den Oktavengängen barsch Einhalt gebietet, kehrt in der *Coda* wieder, den ganzen Satz im *decrecendo* auflösend.

Das *perpetuum mobile-Finale* ist nicht weniger unorthodox als das vorausgehende Stück. Sein in gebrochenen Dur-Akkorden zur Dominante aufsteigendes Thema ist nicht ganz frei von Trivialität; doch kompliziert ein plötzliches Überwechseln zu A-dur das Musikgeschehen. Von da an folgen die verschiedensten Ereignisse in bunter Reihe aufeinander: chromatisch absteigende Bassfiguren, dramatische Dynamikkontraste, weithin ausgedehnte Sequenzen, oft nur angedeutete Modulationen und taschenspielerisch getarnte Tonlängerrückungen – all dies schafft eine kaleidoskopische Oberfläche, unter der die Sechzehntel-Strömung unermüdlich dahineilt. Beethoven krönt das Gelingen seines kompositorischen ‘Kraftaktes’, indem er die *Coda* in rasantem Tempo dem Satzende zustürmen lässt.

### **Sonate Nr. 23 in f-moll, op. 57, *Appassionata***

Komponiert 1803/05 - Veröffentlicht 1807 - Autograph vorhanden

Zvi Meniker – Lagrassa

Diese Sonate bedarf kaum einer Einführung. Czerny sagt uns, dass “Beethoven diese Sonate für seine grösste hielt” vor der Entstehung von Opus 106, und sie müsse “auch jetzt noch [d.h. nach der “Hammerklavier”-Sonate] als die vollkommenste Verwirklichung einer kraftvollen und kolossalen Idee” angesehen werden. “Kraft” scheint ja tatsächlich Czernys Schlüsselwort für diese Sonate zu sein: die “physischen und die geistigen Kräfte...müssen hier gleichermassen entfaltet werden”; und das *Finale* betreffend: “Bewegung und Kraft nehmen bei der Wiederholung des zweiten Teils und gegen den Schluss hin zuerst kontinuierlich zu, und das *Presto* beendet die Sonate mit der ganzen Kraft, die aus dem Pianoforte bei Einsatz aller Mittel herauszuholen ist”.

Diese “Mittel” werden von Czerny selbst im einzelnen beschrieben: besonderer Finger-

satz, Benutzung des *una corda*-Pedals (Verschiebung) in den leisen Stellen und wohl-dosierter Einsatz des Fortepedals: wenig im Mittelsatz, reichlicher in den Aussensätzen. Ich verwende hier das Fortepedal sowohl zur Erzielung besonderer Klangeffekte als auch zum Aushalten und Verbinden von Noten. Der Kontrast zwischen pedalisiertem und nicht pedalisiertem Ton (auf den frühen Instrumenten stärker als auf modernen) wird von Beethoven die ganze Sonate hindurch genutzt, insbesondere aber im *Finale*, wo er genau angibt, wann das Pedal aufzuheben ist, um unmittelbar vor dem Einsetzen der Reprise dramatisch erfüllte Stille zu schaffen.

### **Sonate Nr. 24 in Fis-dur, op. 78, *Thérèse***

Komponiert 1809 - Veröffentlicht 1810 - Autograph vorhanden  
David Breitman – Lagrassa

Wie Eric Blom berichtet, empfand Beethoven eine besondere Zuneigung zu seinem Opus 78. Dies ist sehr aufschlussreich: besitzt doch diese Sonate keine der 'erderschütternden', ins Monumentale gesteigerten Eigenschaften, die unser traditionelles Beethoven-Bild geprägt haben. Das Werk ist beinahe eine 'Miniatur' (von kaum 10 Minuten Spieldauer), und die paar Wolken, die den sonnigen Charakter der Musik trüben, sind schnell vorüber. Nach einer kurzen *Adagio*-Einleitung (nur wenige Akkordschritte, welche die ungewöhnliche Tonart Fis-dur ankündigen) erschliesst sich uns eine schöne, weitausholende Melodie, und der Satz bleibt durchgehend lyrisch. (Der aufmerksame Hörer, welcher diese Sonate eingehender kennt, mag in den Takten 16/17 überrascht sein, wo ich mich dem Text des Autographs und der Originalausgabe anschliesse; in späteren Ausgaben, denen die meisten Pianisten folgen, wurde diese Stelle der entsprechenden Version in der Reprise angeglichen.) Die Musik des zweiten Satzes ist von jenem vergnügt-ironischen Charakter, wie wir ihn aus zahlreichen scherzoartigen Sätzen Beethovens kennen. Voll witziger Unterbrechungen und anderer Überraschungen kommt alles so richtig in Gang, kurz bevor der Satz zu Ende geht.



## Sonate Nr. 25 in G-dur, op. 79

Komponiert 1809 - Veröffentlicht 1810 - Autograph vorhanden

Tom Beghin – Lagrassa

Seit Adolf Bernhard Marx (1859) die zahlreichen absteigenden Terzschritte im ersten Satz als "kuckucksartig" charakterisiert hatte, wird das Opus 79 oft mit dem Beinamen "Kuckucks"-Sonate versehen. Die weitere Bezeichnung "Sonatine", also kleine und leichte Sonate, stammt von Beethoven selber.



Jeder der drei Sätze besitzt seinen ganz spezifischen Stil. Der erste, *Presto alla tedesca*, ist ein schneller, dreizeitiger Deutscher Tanz. (Zwei spätere Beispiele derselben Gattung sind die Bagatelle “à l’Allemande” aus dem Opus 119 und das “Alla danza tedesca” aus dem Streichquartett op. 130, letzteres allerdings mit umgekehrter Eröffnungsfigur.) Der metrische Fluss der Viertakterphrasen wird wunderbar variiert: in der Eröffnungssphrase liegt der Ton auf dem zweiten und vierten Takt, während die nächste, unmittelbar daraus hervorgehende Phrase sich selbst in einzelne Takte aufspaltet, so dass einige Augenblicke lang Schwerelosigkeit zu herrschen scheint – und so fort...

Das *Andante* – in g-moll mit einem Mittelabschnitt in Es-dur – ist eine *barcarolle avant la lettre*, eine Art von ‘Lied ohne Worte’. In den Aussenpartien ‘singt’ die rechte Hand die Melodie in einem Duett paralleler Sexten- und Terzengänge, während im Mittelabschnitt die Melodie solistisch erklingt.

Das *Finale, Vivace*, ist ein Rondo, wieder in G-dur, mit e-moll- und F-dur-Episoden. Die absteigende Bassbegleitung des in Terzintervallen aufsteigenden, melodiebildenden Themas könnte einen perfekten “ground bass” abgeben. Jeder variierte Wiederauftritt des Themas wirkt wie die beglückende Begegnung mit vertrautem Klangmaterial.

### **Sonate Nr. 26 in Es-dur, op. 81a, *Das Lebewohl***

Komponiert 1809/10 - Veröffentlicht 1811 - Autograph nur vom ersten Satz vorhanden  
Bart van Oort – Lagrassa

Der Sommer 1809 war für Beethoven eine schlimme Zeit. Am 12. Mai besetzten die Franzosen für zwei Monate die Hauptstadt Wien. Die Verbindung mit der Aussenwelt war grösstenteils unterbunden, und Beethoven brachte einige Wochen damit zu, Abschriften aus musiktheoretischen Werken für den Unterricht Erzherzog Rudolphs zu verfertigen, der zusammen mit der Kaiserlichen Familie vor der drohenden Besetzung aus Wien geflohen war. Rudolph war einer der hingebungsvollsten Gönner Beethovens und von 1803 an bis zum Tode sein Schüler. Beide waren einander in wirklicher Freundschaft mit Herzlichkeit und gegenseitigem Respekt verbunden. Vor dem Einfall der napoleonischen Truppen hatte Beethoven das 5. Klavierkonzert seinem Schirmherrn gewidmet, und nun, da Rudolph

abwesend war, drückte er seine freundschaftlichen Gefühle und seine Betrübnis in seinem Sonatenwerk aus. Die Programmüberschrift *Das Lebewohl* ist von Beethovens eigener Hand eingetragen: Die ersten drei Noten des ersten Satzes, ein Hornmotiv als Symbol des Scheidens, sind mit den Silben "Le-be wohl" überschrieben. Die drei Sätze schildern Beethovens Empfindungen: das Abschiednehmen ("Das Lebewohl") bei der Abreise Erzherzog Rudolphs von Wien am 4. Mai 1809; seine Betrübnis während der Trennungszeit ("Abwesenheit") und die überschäumende Freude, den Freund bei seiner Rückkehr am 30. Januar 1810 wiederzufinden ("Das Wiedersehen"). Beethoven wünschte sogar, die Daten der Abreise und der Rückkehr sollten in der gedruckten Ausgabe erscheinen. Die *Coda* des "Lebewohl"-Satzes vermittelt deutlich den Eindruck von etwas in der Ferne Verklingendem. Doch Beethovens eigene Definition programmatischer Musik lautet, wenn auch bezogen auf die "Pastorale"-Symphonie: "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei." Mit diesem Wort ist auch die "Lebewohl"-Sonate in ihrer Gesamtheit treffend charakterisiert.

### **Sonate Nr. 27 in e-moll, op. 90**

Komponiert 1814 - Veröffentlicht 1815 - Autograph vorhanden

Tom Beghin – Fritz

Graf Moritz von Lichnowsky, dem diese Sonate gewidmet ist, vermutete in dem Stück programmhafte Intentionen. Beethoven, dahingehend befragt, soll – nach Schindler (1840) – dem Widmungsträger erklärt haben, er habe ihm "seinen Liebesroman in Musik setzen wollen – und wünsche er Überschriften, so möge er über den ersten Satz schreiben: 'Kampf zwischen Kopf und Herz', und über den zweiten: 'Conversation mit der Geliebten'. Graf Lichnowskys Liebesaffäre mit der Sängerin und Schauspielerin Josefa Stummer zeitigte 1814 die Geburt einer Tochter; der Sachverhalt wurde jedoch bis zum Tod der Gemahlin des Grafen im Jahre 1817 geheimgehalten.

Hartmut Krones (1988) hat diese Sonate analysiert, indem er versuchte dieses aussermusikalische Programm miteinzubeziehen. Bezüglich der Eingangstakte – nach Beethovens Angaben *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck zu spielen* – hebt

er jambischen Rhythmus hervor sowie die zahlreichen Atempausen und die durchwegs aufsteigende Linie als Symbole des "Kopfes", der mit dem Herzen im Kampf liegt. Als Kontrast folgt dann eine absteigende Bewegung mit seufzenden Terzenfiguren und einer phrygischen Kadenz: Ausdruck der zärtlichen Gefühle des Herzens. Im ersten Satz ist der Übergang von der Durchführung zur Reprise von ganz aussergewöhnlicher Art: Zunächst wird die Endfigur G-Fis-E-Dis-E (eine Doppelschlagfigur um E) von beiden Händen aufgenommen und vergrössert; dann werden, im weiteren Verlauf des Prozesses, Dis und E eliminiert – von fünf Noten bleiben nur noch drei übrig (G-Fis-E). Ihre Wiederholung schafft die nötige Energie für den jambischen Neubeginn des Themas. Und wenn am Ende des ersten Satzes das Thema wie im Nachhall noch einmal aufklingt, ist jede Spur von "Kampf zwischen Kopf und Herz" daraus verschwunden. Dafür hat nun die Liebe freies Spiel. Das E-dur des zweiten Satzes, eines *Rondos* mit der Überschrift *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen*, beginnt sofort in diesem neuen, versöhnlichen Ton. Man wünschte fast, die "Conversation mit der Geliebten" möchte kein Ende nehmen.

### **Sonate Nr. 28 in A-dur, op. 101**

Komponiert 1813/16 - Veröffentlicht 1817 - Autograph vorhanden

Malcolm Bilson – Hafner

Dieses Werk ist die erste der letzten fünf grossen Sonaten; es besitzt formale Ähnlichkeit mit der Es-dur-Sonate "quasi una fantasia", op. 27/1: Auf einen träumerischen, teilstückhaften, fast zusammenhanglosen Eröffnungssatz folgt ein sehr heftig rhythmisiertes *Scherzo* (die durchgehend punktierten Sechzehntel-Rhythmen scheinen bei vielen Werken Schumanns Pate gestanden zu haben). Eine langsame Introduction, an deren Ende die Anfangstakte des Eröffnungssatzes zitiert werden, leitet zum *Finale* über, das hier den Hauptsatz bildet: rhythmisch, humorvoll, stellenweise geradezu ruppig, in einer technisch schwierigen und oft misslichen Fugato-Durchführung gipfelnd, mit viel *fortissimo* und einer Serie scharf akzentuierter Akkorde, die bis in die tiefsten Lagen der Klaviatur niederstürzen.

Humor und Witz sind hier die Schlüsselworte, mit starken Akzenten und spielerischer



Fröhlichkeit, doch stellenweise von lyrischen Abschnitten durchzogen, die man zu Anfang des Werkes wohl kaum erwartet hätte.

**Sonate Nr. 29 in B-dur, op. 106, Hammerklavier**

Komponiert 1817/18 - Veröffentlicht 1819 - Autograph nicht vorhanden

Andrew Willis – Hafner

“Die reife Frucht früher Blüten” nennt Czerny diese Sonate, die “Grosse Sonate für das Hammerklavier”, und seine Metapher fasst das ganze Potential der klassischen viersätzigen Sonate zusammen, allerdings in einem mit nichts zu vergleichenden Ausmass. Beethoven nutzt in diesem, mit breiten Strichen hingelegten Gemälde alle Möglichkeiten welche das modernste Klavier seiner Epoche zu bieten hatte. Nach einer Eröffnung in vollen *fortissimo*-Akkorden kostet er die Fähigkeit des neuen Instruments aus, hohe und tiefe Lagen zu mischen sowie auch *forte* und *piano*, pedalisierten und pedallosten Klavierklang in den beiden ersten Sätzen einander gegenüberzustellen. Das *Adagio sostenuto* lässt freilich auf ein Instrument ganz anderer Art schliessen, dem man einen “leidenschaftlichen und mit viel Empfindung” im schattenhaften *una corda*-Bereich vorgetragenen Ton oder aber ein singbares, wenn auch mildes *con grand’espressione* im *tre corde*-Bereich abgewinnen kann. Wie oft in Beethovens späten Sonaten, hebt sich das *Finale* in radikaler Weise von der vorausgehenden Normalsituation ab, und zwar hier in Form einer grossangelegten Fuge. Da die Fuge mehr eine Verfahrens- als eine Formfrage ist, gibt es eigentlich kein Struktur-schema, welches die Entwicklung der Ereignisse voraussagen liesse. Es ist eher so, dass Beethovens Phantasie frei von einer Tonart zur anderen schweift und dabei seine Themen durch alle Register des Instruments kombiniert, umkehrt und sich überschneiden lässt. Der Zuhörer wird von Abschnitt zu Abschnitt mitgerissen im Erleben eines bewusst gestalteten Dahinströmens, dessen Komplexität das Ohr mit seinem Klang erfüllt.

**Sonate Nr. 30 in E-dur, op. 109**

Komponiert 1820 - Veröffentlicht 1821 - Autograph vorhanden

Malcolm Bilson – Fritz



Wieder handelt es sich hier um eine Phantasie-Sonate; zwei Sätze mit Praeludien-Charakter führen zum dritten Satz hin, der an Länge die Summe der beiden vorausgehenden übertrifft. Der erste Satz alteriert zwischen zwei stark kontrastierenden Motiven von unterschiedlichen Tempi; es gibt kein Ineinandergreifen: die beiden Figuren stehen Übergangslos gegeneinander. Der zweite Satz ist ein furios-explosives *Scherzo*, dessen Basslinie im Mittelabschnitt des Satzes ständig wiederkehrt.

Der dritte Satz, der die Hauptaussage enthält, ist eine Variationenreihe über ein schlichtes lyrisches Thema in E-dur; jede Variation ist ein in der Basisharmonie verbleibendes Charakterstück. (NB: In Takt 7 der Variation IV gehe ich zur höheren Oktave weiter, statt in die Mittellage niederzusteigen, wie das in allen modernen Ausgaben notiert ist. Schlesingers Erstausgabe druckte ganz klar 8<sup>va</sup>, und es schien mir schon immer sonderbar, dass Beethoven gerade an einer solchen Stelle um eine Oktave tiefer gesprungen wäre.) Die letzte Variation führt uns in einer nahezu ekstatischen Steigerung zu einer Art von Apotheose über durchgehaltenen Trillern in der *Coda* zum Ausgangsthema zurück. Beethovens letztes Vortragszeichen ist hier das Aufheben des bis dahin durchzuhaltenden Pedals.

### **Sonate Nr. 31 in As-dur, op. 110**

Komponiert 1820/22 - Veröffentlicht 1822 - Autograph vorhanden  
David Breitman – Regier-Graf

Wie in anderen späten Sonaten und Quartetten Beethovens sind auch hier die einzelnen Sätze der Sonate op. 110 strukturell miteinander verknüpft. Die beiden ersten bilden ein Gegensatzpaar: zärtlich und hoffnungsvoll der erste mit seinen aufsteigenden melodischen Linien; der zweite dagegen kraftvoll-trotzig, mit fast durchwegs absteigenden Figuren. Der letzte Satz, durchaus eigenständig in seinem Aufbau, beruht auf Kontrasten anderer Art. Nach einem einleitenden Rezitativ erklingt der erste "klagende Gesang" *Arioso dolente* voll qualvollen Ausdrucks, begleitet von pulsierenden Akkorden.

Darauf folgt eine Fuge, deren Thema zuversichtlich und lebensbejahend aufklingt – nach Form und Gehalt das gerade Gegenteil des "klagenden Gesangs". Die Klage kehrt, um

einen Halbton tiefer, wieder und erweist sich noch verzweifelter als vorher, worauf die Fuge von neuem einsetzt, zunächst mit umgekehrtem, dann mit zusammengedrücktem Thema. Dies leitet unmittelbar in die triumphale *Coda* über, die – mit ihrer räumlichen Ausdehnung zwischen den beiden Händen – in mir immer das Bild eines Ballons erweckt hat, der sich über die Erde erhebt und, wie das *Finale* der 9. Symphonie, Beethovens frohlockenden, begeistert optimistischen Glauben an die Menschheit und die Menschlichkeit dokumentiert.

### **Sonate Nr. 32 in c-moll, op. 111**

Komponiert 1821/22 - Veröffentlicht 1823 - Autograph vorhanden

Tom Beghin – Fritz

Autoren, ausführende Künstler und Zuhörer haben immer wieder auf die geistigen, transzendenten oder erhabenen Eigenschaften der Sonate op. 111 hingewiesen. Die tiefgreifende Wirkung beruht auf dem Kontrast, welcher diesem Werk zugrundeliegt, namentlich jenem zwischen dem Aufruhr des ersten Satzes in c-moll und dem ruhig-heiteren zweiten Satz in C-dur. (Die gleichfalls zweisätzige Sonate op. 90 weist eine vergleichbare Rückung von B-moll nach E-dur auf; allerdings wirkt hier der zweite Satz eher 'versöhnend' als 'kontrastierend'.)

Die *Maestoso*-Einleitung enthüllt eine schreckensvolle Szene verminderter Septakkorde, Triller, punktierter Rhythmen und harmonischer Vorhalte: daraus zeichnet sich langsam ein aufsteigendes Tetrachord (Viertongruppe) ab: G–A–H–C. Dieses liefert den ersten der Baublöcke zu dem wenig später artikulierten Thema des *Allegro con brio ed appassionato*. Am Ende des ersten Satzes forciert der Pianist einen Durchbruch – durch Heraushämmern der gleichen verminderten Septakkorde, die auch den Einleitungsteil eröffnet hatten: Wenn sein Wagnis fehlschlägt, wird er zum Gefangenen des weiterhin herrschenden c-moll-Auf-ruhrs (repräsentiert durch die Subdominante f-moll); gelingt ihm aber der Streich, dann öffnet sich ihm der Lichtblick auf C-dur (über die Dominante von f-moll). Beim dritten Anlauf trägt C-dur den Sieg davon. "Endlich flieht der Nebel, und wir gewinnen Ausblick in eine

Welt, in der das Licht keinen Widerstand mehr findet" (Heinrich Schenker, 1921). C-dur – und seine Paralleltonart a-moll – strahlen, unangefochten durch andere Tonarten, ihren hellen Schein über den ganzen zweiten Satz aus *Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*. Die einzige Ausnahme bildet der phantasieartige "Traum" (nach Schenker) in Es-dur ab der Trennstelle des "goldenen Schnitts" in diesem Satz. Die folgende letzte Wiederkehr des C-dur-Themas klingt erhabener noch als zuvor. Rhythmisch betrachtet, vervielfacht sich in den aufeinanderfolgenden Variationen der Arietta die Anzahl der Noten, während das Pulsieren des Grundrhythmus gleichbleibt. Im Thema selbst haben wir pro Takt drei Noten; Var. I verdreifacht sie auf neun; Var. II hat deren zwölf; Var. III vierundzwanzig und Var. IV siebenundzwanzig, die bei der Rückkehr des Themas beibehaltene höchste Anzahl. Was zunächst so aussah wie eine Intensivierung rhythmischer Aktivität, wird zu einer Auflösung des Rhythmus überhaupt. Mit dem Triller im ersten Teil der *Coda* ist der entscheidende Schritt getan: von da an herrscht kein Rhythmus mehr, noch irgendeine Harmonik. Hauptton oder Nebenton, Konsonanz oder Dissonanz, Tonika oder Dominante – alle Polaritäten solcher Art sind aufgehoben. Was bleibt, ist eine nicht erfassbare "Milchstrasse in Tönen" (Schenker).

### ***Die Bonner [Kurfürsten] Sonaten***



### **Sonate in Es-dur, WoO 47 Nr. 1**

Komponiert 1782/83 - Veröffentlicht 1783 - Autograph nicht vorhanden  
Zvi Meniker – McNulty-Walter

Die drei "Bonner Sonaten" waren Maximilian Friedrich, dem Kurfürsten und Erzbischof von Köln, Beethovens erstem Schirmherrn, gewidmet (Beethovens Vater und Grossvater waren in Diensten des Kurfürstlichen Hofes in Bonn gestanden). Diese drei Sonaten, Werke eines erst zwölfjährigen Knabens, lehnen sich noch stark an Vorbilder an, wenn sich auch schon Anzeichen von Originalität und Geist der späteren Werke Beethovens darin ankündigen: Präzision und reichlicher Gebrauch dynamischer Vortragszeichen, Angaben zu Anschlag und Phrasierung sowie dramatische Höhepunkte innerhalb eines ansonsten noch klassischen Schemas. Interessant sind hauptsächlich formale Elemente in dieser ersten Sonate: Der erste Satz ist zweiteilig, enthält aber einen dramatischen durchführungsartigen Abschnitt im zweiten Teil; der zweite Satz hat Sonatenform. Bemerkenswert ist im dritten Satz der häufige Gebrauch paralleler Oktaven in der Mittelstimme, eine für die damalige Zeit kühne und seltene Setzweise.

### **Sonate in f-moll, WoO 47 Nr. 2**

Komponiert 1782/83 - Veröffentlicht 1783 - Autograph nicht vorhanden  
David Breitman – McNulty-Walter

In diesem Frühwerk kündigt sich bereits unverkennbar der ungestüme Beethoven späterer Moll-Werke an, so etwa der *Sonate Pathétique*, op. 13. Die beiden Stücke haben vieles gemeinsam, u.a. die ungewöhnliche Struktur ihrer Eröffnungssätze: in beiden findet man eine durch lastende Akkorde charakterisierte Einleitung, die in der Durchführung wiederkehrt. Die Ähnlichkeiten gehen auch im zweiten Satz weiter. Bemerkenswert ist, wie das Eingangsmotiv von Opus 13, C–B–Es, sich unter der Oberfläche der viel konventionelleren Tonfolge C–As–Des–B–Es verbirgt, beide Motive von der Basslinie As–Des–C begleitet. Derlei Bezüge legen die Vermutung nahe, dass Beethoven bei der Komposition des späte-

ren Werks das frühere im Geiste präsent hatte.

### **Sonate in D-dur, WoO 47 Nr. 3**

Komponiert 1782/83 - Veröffentlicht 1783 - Autograph nicht vorhanden

Ursula Dütschler – McNulty-Walter

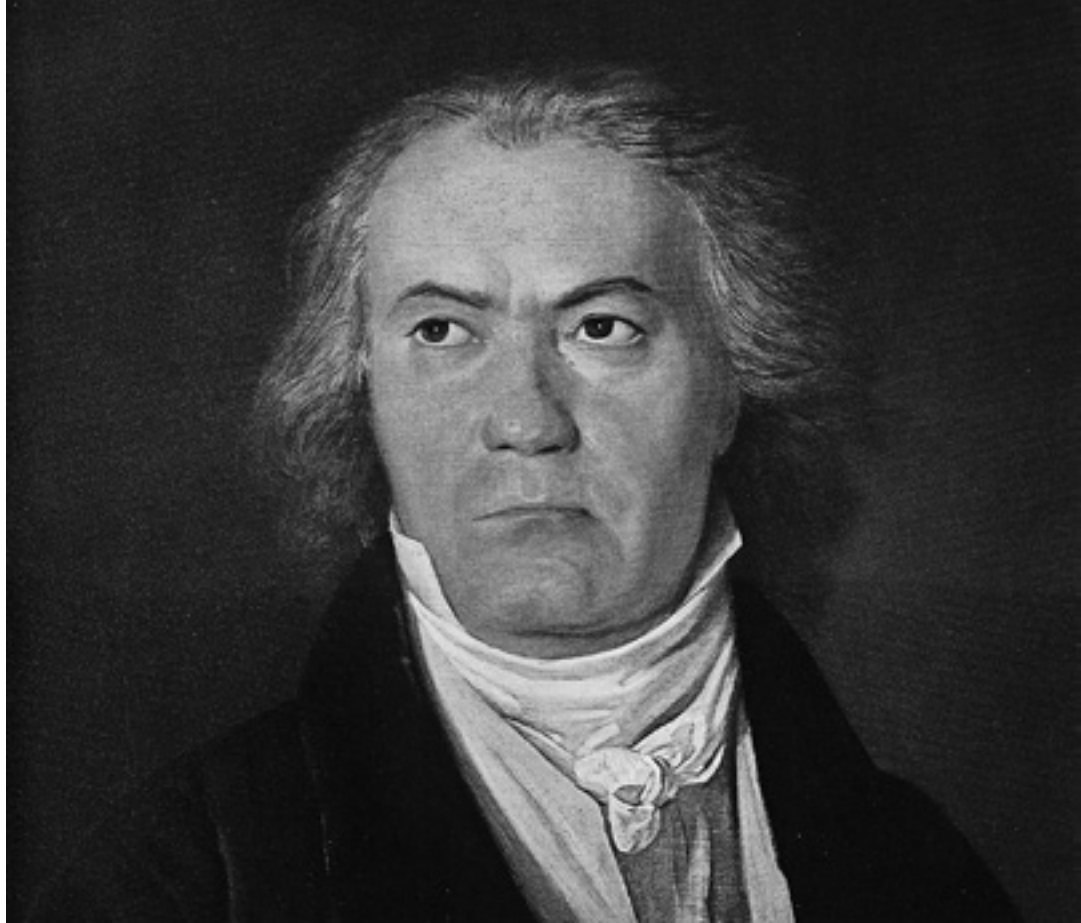
Der wohl hervorstechendste Zug der dritten "Bonner Sonate" ist die Virtuosität. Der erste Satz ist in strenger Sonatenform gebaut, der zweite eine ziemlich konventionelle Variationenserie; doch die ungewöhnliche und diffizile Gestaltung mit ihren weiten Sprüngen und präzisen Artikulationsvorschreibungen künden schon von Beethovens späterer, oft so exzentrischer Kompositionsweise. Allgemein lässt dieses Werk mehr als die beiden anderen dieser Reihe an Haydns Sonaten denken.

Insbesondere der letzte Satz erinnert an eines von Haydns *2/4-Rondo-Finale*: höchst originell in seiner Formgebung, beginnt es wie ein *Rondo*; eine lange Schlusspassage des ersten Teils endet auf der Dominante mit einer Reprise wie in der Sonatenform. Der zweite Teil beginnt mit einer Art von kurzer Durchführung; doch folgt danach in einer Scheinreprise eine weitere Episode mit ganz neuem Motivmaterial; dies führt zum Hauptthema zurück mit anschließender *Coda* in *Rondo*-Art; wobei der zweite Teil des Satzes wie in Sonatenform nochmals wiederholt wird.



33  
Es ist allerdings die ich mich für  
Wissenschaftlich halte und welche  
ich nicht nicht die geringste  
Anzahl, mein Herz und  
von der die Zerstörung  
Grundlagen zu erschaffen  
ohne Bedenken mich daß  
Zustand zu sein, sind auch  
von jenen zu jenen in der  
bevorzugt, und die den  
über ~~den~~ der Zerstörung  
von unmöglich ist, zu  
Gleichheit  
Es für die Zerstörung

Freundlich, herzlich, I ordere  
ich, ein inwendig Hirt über mich,  
Bis zu dem Ende, und nun so  
mein Name wenn ich die Zeit  
es vollendet, fällt ganz  
zu mir in dem Hirtentum,  
mit 6 Jahren ein willige  
Annehmung wie zu dem Hirtentum  
mein ganzes Hirt zu werden,  
bleibe ich ein Wanderer  
habe ich jetzt Wanderer das  
mit einem freierem  
nicht mehr so fällt nun  
das ergötzt mich in dem  
ein Leben zu leben will



A handwritten signature in black ink, reading 'L. van Beethoven'. The signature is written in a cursive, flowing style with a large, decorative flourish at the end.

Les trente-deux Sonates pour piano de Beethoven représentent, pour tout pianiste, la série d'œuvres la plus importante de la littérature pianistique. Sur un programme de récital, il est plus probable de trouver un opus de cette série que de n'importe quel autre cycle.

En 1994, j'ai interprété en compagnie de six de mes anciens étudiants, en salle da concert, l'intégrale de ces Sonates sur des instruments d'époque; ce fut, à notre connaissance, la première réalisation de ce genre. Grâce aux dons généreux d'un mécène anonyme, proche du Cornell University Department of Music, nous sommes en mesure aujourd'hui de vous présenter, sur ces disques, l'enregistrement de la série complète.

D'ailleurs, il s'agit là d'une des rares gravures incluant les trois Sonates dites "de Bonn", écrites par le compositeur à l'âge de douze ans environ. Si elles n'atteignent pas à la qualité remarquable des premières Sonates publiées, elles sont néanmoins de Beethoven: c'est pourquoi nous pensons qu'elles doivent faire partie de cette collection, de même que l'*Andante favori*, originairement prévu comme deuxième mouvement de l'opus 53.

De nombreux pianistes parmi les plus sérieux et les plus prestigieux de notre époque (Schnabel, Serkin, Brendel, Goode etc.) ont consacré des études très approfondies aux Sonates de Beethoven. De toute manière, une exécution adéquate de cette musique suppose un niveau d'érudition et de réflexion supérieures par rapport aux œuvres de tout

autre compositeur représentatif, de quelque courant qu'il soit. Des pianistes sérieux – tels que ceux mentionnés plus haut – ont considéré tous les aspects de ces œuvres, jusqu'aux moindres détails, tous sauf celui des instruments ayant pu inspirer Beethoven, et en fonction desquels il composait. Nous disions: instruments, au pluriel, parce qu'au cours des vingt-sept années durant lesquelles ces œuvres ont vu le jour, des changements spectaculaires dans la construction des pianos viennois sont intervenus: du type "Walter" à cinq octaves, connu de Mozart, en passant par l'instrument à six octaves, plus lourd et d'une résonance plus forte, jusqu'au type "Graf" à six octaves et demie, utilisé par Beethoven lors de la composition de ses cinq dernières Sonates – ce dernier pesant deux fois plus que le "Walter" de Mozart.

Les seize premières Sonates, y compris op. 31, furent conçues pour un instrument à cinq octaves, et nous savons que Beethoven préférait les pianos-forte d'Anton Walter à ceux d'autres fabricants. La plupart de ces œuvres ainsi que les trois Sonates dites "de Bonn" sont ici interprétées sur des copies de pianos Walter. Fait frappant: les premières Sonates, jouées sur un Graf de 1825, perdent passablement de leur fraîcheur, alors que les Sonates plus tardives (même dans les passages techniquement jouables sur un instrument à cinq octaves) perdent une partie de leur richesse et de leur 'atmosphère XIX<sup>ème</sup> siècle' lorsqu'elles sont exécutées sur un piano Walter. Comme nous le savons maintenant, Beethoven n'a jamais été totalement sourd; il semblerait qu'il eut gardé une notion très précise de ce que ses pianos étaient capables de produire et qu'il en fut sûrement inspiré (Cf. G. Ealy, "Of Ear Trumpets and a Resonance Plate: Early Hearing Aids and Beethoven's Hearing Perception" [Des cornets acoustiques et une plaque à résonance: les premiers moyens de correction auditive et la perception auditive de Beethoven]; *19th Century Music*, Spring 1994).

Neuf pianos-forte ont été utilisés pour ces enregistrements: certains sont des copies, d'autres des originaux restaurés. On remarquera l'absence d'instruments anglais dans nos enregistrements. En 1817, Beethoven reçut, en cadeau de l'Angleterre, un piano Broadwood; ce fut un don magnifique, et il en fut très fier. En effet, la mention du nom de Broadwood est plus étroitement associée avec Beethoven qu'avec n'importe quel autre compositeur. Pourtant, il est établi que Beethoven n'a jamais été très heureux avec cet instrument et qu'il

est resté fidèle aux instruments viennois qu'il a connus (Cf. W.S. Newman, "Beethoven and the Piano", dans: *Beethoven on Beethoven*, W.W. Norton, New York, 1988).

**S**i l'on dit généralement: *C'est le ton qui fait la musique*, on constate que dans le cas de Beethoven c'est plutôt le geste qui, à travers le ton, fait la musique. Les instruments de cette époque peuvent suggérer des gestes totalement différents de ceux pratiqués sur un piano moderne, et conduire le pianiste sur de tout autres chemins d'expression. Certes, l'étude des manuscrits et des premières éditions de ses œuvres est d'une importance capitale dans l'approche de sa musique, mais l'appréciation de ces sources peut être changée de manière spectaculaire dès lors que le musicien fait connaissance avec le toucher et le timbre d'un instrument contemporain du compositeur.

Sur tous les pianos que Beethoven ait pu connaître, le son s'évanouit beaucoup plus rapidement que sur un instrument moderne; il s'en suit que certains signes d'interprétation très important, par exemple le *sforzando*, revêtent un sens nouveau. En fait, le piano moderne, possédant un son plus riche au développement plus lent, est incapable de produire un vrai *sforzando* tel que Beethoven l'aurait reconnu – il ne donne que des sons *forts*, plus bruyants. De nouvelles conceptions de *sforzandos*, alliant ligatures, pondération des basses et des aigus et, naturellement, usage de la pédale (très différent entre pianos avec table d'harmonie à longueurs différentes) peuvent mener vers des idiomes musicaux tout à fait nouveaux.

Les interprétations données sur ces disques ne se veulent en aucun cas plus authentiques ou plus originelles (ou encore d'autres 'plus...') que les meilleures exécutions produites sur des pianos modernes. Nous ne réclamons pas non plus de meilleurs résultats par rapports à ceux obtenus sur des instruments ultérieurs, présentés par des artistes sensibles, ayant une compréhension profonde de ces œuvres. Nous avons, mes collègues et moi-même, travaillé ensemble et échangé nos idées; mais ce que vous allez entendre sur ces disques, est le résultat de choix personnels et d'interprétations individuelles de chacun des sept pianistes: il n'existe pas de 'pensée unique'. Beaucoup de nos innovations proviennent d'une approche spéculative nouvelle, par exemple l'usage de la pédale. Nous savons par des documents que Beethoven pédalisait abondamment et de manière appuyée, bien davantage que ne le prescrivent les quelques signes dans ses partitions. Il se peut que j'utilise

une longue pédale que Zvi Meniker rejetterait; et Meniker en emploierait une que Andrew Willis jugerait simplement inapplicable.

Un autre aspect, envisagé différemment par les différents interprètes, est l'usage des ornements et des variantes. D'une part, nous savons que Beethoven élaborait ses propres prestations, et il existe, dans ses textes, un certain nombre de variantes écrites 'en toutes lettres' par Beethoven, notamment dans plusieurs mouvements lents; d'autre part, le compositeur adressa des critiques à Czerny et d'autres pour excès d'ornementation. Dans notre enregistrement, certains joueurs varient les reprises davantage que d'autres, jusqu'à en changer le texte original. Le fait que plusieurs de nos artistes ont des points de vue tout à fait indépendants, découlera encore plus clairement de la lecture des textes suivants: chacun d'eux est rédigé par le pianiste qui présente l'œuvre.

Nous considérons ces exécutions comme un pas en direction d'une évaluation nouvelle de ce répertoire, capable d'ouvrir des chemins nouveaux de la pensée et de suggérer des possibilités expressives inexplorées dans l'interprétation de ces œuvres capitales.

Malcolm Bilson





### **Sonate n° 1 en fa mineur, op. 2 n° 1**

composée en 1795 - publiée en 1796 - autographe inconnu  
Malcolm Bilson – McNulty-Walter

Les trois Sonates op. 2 (comme les trois Trios op. 1) sont à quatre mouvements, forme généralement réservée aux quatuors et symphonies, donc aux œuvres 'de concert'. Trios et sonates étant considérés comme Hausmusik [musique pratiquée à la maison, en cercle d'amis], Beethoven semble vouloir dire que ses sonates et trios étaient aussi importants que les genres destinés à un public nombreux. Ces trois Sonates montrent un fort lien avec leurs pendants, écrites plus tard dans la même tonalité: celle en fa mineur, présentée ici, avec l'opus 57, la Sonate en la majeur avec l'opus 101 et la Sonate en ut majeur avec l'opus 53. Cette œuvre, souvent appelée la "petite Appassionata", manifeste une affinité dans le premier mouvement, fortement agité, et spécialement dans la fougue de son finale. Le deuxième mouvement, un *Adagio* lyrique, d'une fluidité italianisante, appartient à un genre rarement rencontré dans les Sonates ultérieures de Beethoven.

### **Sonate n° 2 en la majeur, op. 2 n° 2**

composée en 1795 - publiée en 1796 - autographe inconnu  
Tom Beghin – Maene-Walter n° 2

Donald F. Tovey (1944) a qualifié le premier mouvement, *Allegro vivace*, de "faisant date dans l'histoire des expositions de sonate". L'élément excitant fut pour lui le passage en mi mineur, introduisant le second thème. Sa particularité réside moins dans le mode mineur (la dominante en mineur de la majeur) que dans le fait que précisément à ce point, structurellement crucial dans le cours de l'exposition, la musique – au lieu de présenter un thème pour 'illustrer' la nouvelle tonalité – se poursuit en une série de séquences modulantes. A l'endroit où le deuxième mouvement, *Largo appassionato*, pourrait se terminer par la formule traditionnelle A-B-A+coda, le motif initial fait brutalement irruption, en ré mineur au lieu du ré majeur originel, obligeant l'auditeur à modifier son idée formelle. Mais dans

quel sens? Le ré mineur est-il un véritable retour au thème ou bien fait-il partie d'un autre 'épisode', à la manière d'un rondo? Une reprise variée, d'une beauté divine, confirme la seconde interprétation. La 'véritable' coda est encore à venir.

Le troisième mouvement, *Scherzo: Allegretto*, reprend le fil du premier. Dans ce dernier, le motif initial, la-mi, se présentait sous forme de brèves octaves dépouillées avec comme réponse un saut mi-la, lié par une gamme diatonique descendante. Maintenant, dans le *Scherzo*, la main droite formule le motif du début en arpèges enjoués, la main gauche faisant écho, moqueur, respectivement sur la note terminale.

Dans le dernier mouvement, *Rondo: Grazioso*, les deux mains unissent leurs forces pour étendre le motif la-mi sur tout le clavier, du grave le plus profond jusqu'à l'extrême aigu.

### **Sonate n° 3 en do majeur, op. 2 n° 3**

composée en 1795 - publiée en 1797 - autographe inconnu

David Breitman – Maene-Walter n° 1

L'opus 2 n° 3 a conquis une place particulière dans mon répertoire grâce à mes recherches sur l'usage de la pédale forte chez Beethoven. La manière moderne d'utiliser cette pédale tout au long de la pièce, fut probablement inconnue vers la fin du dix-huitième siècle. Les pédales étaient plutôt considérées comme des "registres" à l'instar des jeux d'orgue et servaient à créer des effets spéciaux.

Bien que dans les premières Sonates de Beethoven il n'y ait pas d'indications de pédale, j'ai été en mesure – par recoupement avec les indications dans des œuvres plus tardives et par des exemples trouvés dans d'autres sources – d'identifier le genre de passages susceptibles à être joué avec pédale. Dans cette Sonate, Beethoven joue sur le contraste de textures avec et sans pédale pour renforcer la structure. Essayez, par exemple, de vous rendre compte comme les gestes vigoureux et virtuoses, amplifiés par la pédale forte 'balaient' littéralement les quelques sobres mesures d'entrée de la pièce. Une pareille opposition de sonorités règne également dans le mouvement lent, où au contraire la pédale crée une atmosphère rêveuse, comme suspendue. Le *Scherzo* et le *Trio* sont contrastés à tous points de

vue: majeur contre mineur, rythme binaire contre ternaire, gammes contre arpèges, pédale contre sans pédale. Le dernier mouvement, vif et plein d'allant, se passe complètement de l'usage de la pédale.

### **Sonate n° 4 en mi bémol majeur, op. 7**

#### ***L'Amoureuse***

composée en 1796/97 - publiée en 1797 - autographe inconnu  
Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

C'est une œuvre de grande envergure ("Grande Sonate") mesurant une fois et demi la longueur de la plupart des Sonates de Beethoven; seule l'opus 106 ("Hammerklavier") la



Carl Czerny

dépasse en longueur. Czerny nous dit que Beethoven l'a écrite "dans un état d'esprit passionné" et qu'elle doit être présentée avec la même ardeur. C'est sans doute juste: l'écriture de cette œuvre est très brillante et techniquement assez difficile, surtout dans le premier et le dernier mouvement. D'ailleurs, au XIX<sup>ème</sup> siècle l'œuvre a reçu le sobriquet "L'Amoureuse"; elle est un mélange remarquable de brillance et virtuosité, de pathos profond (au deuxième mouvement) et de lyrisme sentimental (par exemple dans la finale), d'un genre rarement rencontré dans une telle combinaison dans les Sonates de; Beethoven. Et quand l'accord final s'évanouit au *pianissimo*, il reste en nous un sentiment de tendresse émue que les débuts de cette Sonate ne laissaient guère prévoir.

### **Sonate n° 5 en do mineur, op. 10 n° 1**

composée en 1796/98 - publiée en 1798 - autographe inconnu

Bart van Oort – Maene-Walter n° 1

La réputation de Beethoven en tant que pianiste allait croissante dans la Vienne des années 1795 à 1800; pendant cette période, il composa les trois Sonates de l'opus 10. Dans un compte-rendu à propos de ces œuvres, paru dans la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, le critique reprocha à Beethoven d'être allé trop loin dans sa recherche d'originalité, "entassant pêle-mêle des idées pour ensuite les assembler de manière bizarre..." Cette Sonate a souvent été appelée "Petite Pathétique", partageant avec l'autre la tonalité d'ut mineur, pour Beethoven probablement un moyen d'intensification du caractère dramatique, inhérent au principe même de la sonate.

La Sonate op. 10 n° 1 est l'une des plus virtuoses parmi les premières œuvres de Beethoven. L'indication du dernier mouvement, *Prestissimo*, rarement utilisée, montre à quel point le jeune Beethoven fut un virtuose éblouissant du piano, prenant son public d'assaut.

### **Sonate n° 6 en fa majeur, op. 10 n° 2**

composée en 1796/98 - publiée en 1798 - autographe inconnu

Ursula Dütschler – McNulty-Walter

Dans cette Sonate, on sent clairement l'esprit de Haydn – un air de fantaisie, par moment presque improvisé, attachant dans sa fraîcheur de l'invention, des libertés harmoniques et des modulations surprenantes. Le caractère change de la joie juvénile, de l'humour étincelant et de variations rythmiques (au premier mouvement) au sérieux inattendu de l'*Allergretto* (remplaçant la gravité d'un véritable mouvement lent inexistant), avant que dans le *Presto* final la drôlerie pétillante et une impertinence amusante ne prennent le dessus.

### **Sonate n° 7 en ré majeur, op. 10 n° 3**

composée en 1796/98 - publiée en 1798 - autographe inconnu  
Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

Peu d'œuvres de Beethoven ont une structure aussi rigoureusement monothématique que cette Sonate: ses quatre mouvements sont basés presque exclusivement sur les quatre notes descendantes du *Presto* initial. Partant de ce schéma de quatre notes, Beethoven crée un tableau sonore extraordinairement varié. Le premier mouvement, d'une avance implacable, est marqué par des *sforzandos* violemment accentués et des ruées de traits rapides. Le deuxième mouvement est peut-être le mouvement lent le plus profond de toutes les Sonates première période; une atmosphère mélancolique et pesante alterne avec des accès de passions subites. Cette partie cède la place à un *Menuetto* ensoleillé et aimable, incluant un bref *Trio* à la campagnarde.

Le finale, un *Rondo: Allegro*, est du point de vue de sa forme, le plus insolite des quatre mouvements: d'abord, des fragments de motif qui entrent 'sur la pointe des pieds', comme craignant de se livrer complètement. Il suit une série de tâtonnements motiviques, mais aucun des éléments n'arrive à se développer totalement. Le mouvement se termine délicatement par des traits chromatiques et des arpèges, couvrant toute l'étendue du clavier, jusqu'au ton final à peine audible.

### **Sonate n° 8 en do mineur, op. 13**

#### ***Pathétique***

composée en 1798/99 - publiée en 1799 - autographe inconnu  
Tom Beghin – Maene-Walter n° 2

Jusqu'à quel point l'appellation *pathétique* recouvre-t-elle le contenu de cette œuvre? Friedrich Schiller, dans son essai philosophique "Au sujet du pathétique" (1793), déclare – en cela en accord total avec les principes esthétiques allemands de son époque: "Le pathétique ne peut être esthétique que pour autant qu'il est sublime. Dépeindre la souffrance



est seulement justifié lorsque sa représentation fait transparaître la résistance morale et la lutte contre la souffrance.” La Sonate op. 13 peut être interprétée dans cette perspective. L’introduction *Grave* présage malheur. Quand bien même l’accord d’ut mineur, pesant et grave, est théoriquement consonant, il a dû sonner, dans l’oreille d’un auditeur contemporain, comme une dissonance déchirante. La passion violente qui va se manifester de manière effrénée dans l’*Allegro di molto e con brio*, est encore maîtrisée dans le *Grave* par la pulsation du rythme pointé d’une ‘Ouverture à la française’. Un motif qui surgit dans la quatrième mesure sous une longue liaison, s’avère particulièrement important: mi bémol–ré–mi–fa. Les deux mi se contredisent l’un l’autre: le premier (mi bémol) tend vers le bas, le second (mi naturel) vers le haut. Le thème de l’*Allegro* est également dominé par ce conflit; là, les deux mi (bémol et naturel) sont juxtaposés en syncope nette. La mélodie de l’*Adagio cantabile*, harmonisée note par note en la bémol majeur, fait fonction de ‘catharsis’. Deux épisodes, respectivement en fa mineur et la bémol mineur, se font menaçants sans toutefois rompre le ton solennel du mouvement. Le troisième mouvement, *Rondo: Allegro*, réussit à transformer la passion indomptée du premier mouvement en énergie positive. Il contient quelques références à certains matériaux utilisés précédem-

ment, par exemple l'apaisante progression de quintes et la tonalité de la bémol majeur, reprise du mouvement lent précédent.

### **Sonate n° 9 en mi majeur, op. 14 n° 1**

composée en 1798/99 - publiée en 1799 - autographe inconnu

Bart van Oort – Wolf-Schantz

L'opus 14 est la première œuvre dont la page de titre ne mentionne plus le clavecin, mais spécifie "Pour le Piano-forte". Mais on peut considérer que déjà bien avant cette date, Beethoven fut un pianiste chevronné. Un compte-rendu d'une de ses séances d'improvisation, en 1791, peu avant que Beethoven ne quittât Vienne pour quelques temps, fut plein d'éloges pour son art de traiter le piano-forte et son style pianistique totalement nouveau. Déjà en 1791, sa technique pianistique avait imposé de nouvelles normes, et ses forces imaginative et expressive firent l'admiration générale. Beethoven était devenu le pianiste le plus célèbre de Vienne; il n'avait, pour ainsi dire, pas de rival.

La Sonate op. 14 n°1 est le fruit d'une combinaison de ces nouvelles techniques et des caractéristiques particulières du piano-forte viennois de cette époque. Selon le témoignage de Czerny, élève de Beethoven, ce dernier qualifia le style de Mozart (utilisant le même type d'instrument) de très raffiné, mais trop "hâché et détaché". Beethoven semble avoir été le premier pianiste à introduire le toucher legato comme règle.

### **Sonate n° 10 en sol majeur, op. 14 n° 2**

composée en 1798/99 - publiée en 1799 - autographe inconnu

Ursula Dutschler – Maene-Walter n° 2

Pour Czerny, cette Sonate est l'une des pièces les plus charmantes et les plus détendues, à jouer avec délicatesse et douceur, sans pour autant perdre sa vivacité. L'atmosphère intimiste et discrète nous montre l'image d'un Beethoven plutôt insouciant et enjoué, et dont

le style est encore imprégné de Haydn et de Mozart. Selon Schindler, Beethoven aurait comparé cette Sonate à un dialogue entre un amant et sa bien-aimée, ou entre deux principes, l'un implorant, l'autre rosissant surtout dans le premier mouvement. Le deuxième mouvement présente un simple thème au rythme de marche, avec variations, et dans le troisième mouvement, nous sommes entraînés par un tourbillon d'effets surprise, de traits turbulents et d'idées fragmentaires, abandonnées à peine écloses.

### **Sonate n° 11 en si bémol majeur, op. 22**

composée en 1799/1800 - publiée en 1802 - autographe inconnu

Zvi Meniker – Regier-Walter

Perfection formelle, développement ingénieux des motifs, caractérisation claire et équilibrée soignée entre les quatre mouvements: voilà ce qui fait de cette œuvre l'une des plus intéressantes et des plus 'payantes' de Beethoven qui la recommanda à son éditeur par cette phrase devenue célèbre: "...Die hat sich gewaschen!" [elle est magistralement réussie]. Dans mon interprétation, je tâche de tirer profit du large éventail sonore offerte par la mécanique des étouffoirs du piano-forte pour produire certains effets spéciaux rêveur dans les passages doux du premier mouvement. Ce genre d'effets est encore plus frappant dans l'*Adagio* où mon usage de la pédale sur les changements d'harmonie dans la main gauche conférant un caractère flou aux notes non harmoniques de la voix supérieure. Cette façon d'utiliser la pédale correspond à une remarque de Beethoven lui-même, disant que "des notes tenues dans la basse produisent un bon effet, puisqu'avec de telles notes les basses durent plus longtemps que les aiguës." Elle a également une grande importance pour l'accomplissement de la *molta espressione*, prescrite par le compositeur.



### **Sonate n° 12 en la bémol majeur, op. 26**

composée en 1800/01 - publiée en 1802 - autographe conservé

Andrew Willis – McNulty-Walter

La forme sonate classique à proprement parler, comprenant quatre mouvements, ne s'ouvre pas sur 'thème et variations', ne place pas le *Scherzo* en deuxième ni une *Marcia funebre* en troisième position. Rompant avec toute convention, cette œuvre est un tournant dans l'évolution du style sonate de Beethoven. Certes, en termes purement pianistiques, il n'y a que peu de changements: plénitude des accords dans les voix médianes, octaves doublées pour les lignes mélodiques, des *codas* aux pédales prolongées, s'évanouissant dans les graves, des *sforzandos* dans toutes les nuances dynamiques: tous ces traits relient cette œuvre aux Sonates antérieures.

Les basses aux sons clairs du piano-forte sont copieusement exploitées dans le contrepoint aux passages rapides du *Scherzo*, plongeant de l'extrême aigu jusqu'au grave le plus bas où ils restent pendant plusieurs mesures. Le finale reprend quelques éléments du matériau de la "Marche funèbre", en particulier le mi bémol mélodique réitéré et les figures de trémolo, allant en *crescendo* jusqu'à exploser en accords puissants. Pourtant toute trace d'assombrissement est banni. Influencé peut-être par Johann (John) Baptist Cramer, Beethoven introduit ici pour la première fois le mouvement *perpetuum mobile* volubile, devenu par la suite l'une de ses formes favorites de finale.

### **Sonate n° 13 (quasi una fantasia) en mi bémol majeur, op. 27 n° 1**

composée en 1800/01 - publiée en 1802 - autographe inconnu

Ursula Dütschler – Regier-Walter

Cette Sonate est encore plus "fantasia" que la suivante, la seconde de ce groupe d'opus, puisque tous ses quatre mouvements ne forment qu'un seul flux. Elle offre une foule d'idées musicales dans le cadre d'une structure absolument insolite, allant de la simplicité intimiste des premières mesures jusqu'à la vitalité débordante de l'*Allegro* final, en passant

par des sections d'une grande liberté d'invention et des moments paisibles. A l'*Andante*, lyrique et serein, est couplé un *Allegro* formant un épisode fort contrastant en guise d'interlude. Le deuxième mouvement, sorte de scherzo, crée de la tension avec ses accords brisés persistants, et l'*Adagio con espressione* est caractérisé par un pathos profond et une intense introspection. Le finale enchaîne sans transition (*attacca subito...*), une pièce gaie, pleine d'énergie et d'humour. Après un bref retour à l'*Adagio* expressif, la Sonate se termine par un *Presto* de caractère vif et incisif.

### **Sonate n° 14 (quasi una fantasia) en ut dièse mineur, op. 27 n° 2**

#### ***Clair de lune***

composée en 1801 - publiée en 1802 - autographe conservé  
Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

L'épithète "quasi una fantasia" apposée aux deux œuvres de ce numéro d'opus révèle l'intention du compositeur de s'éloigner peu à peu du type conventionnel de la sonate à trois ou quatre mouvements pour se frayer un chemin vers un genre de composition plus libre quant au fond et à la forme. Indéniablement, l'évolution de la sonate beethovénienne tend, après 1800, de plus en plus vers la "sonate fantaisie" (notamment dans les œuvres tardives).

Au début du célèbre premier mouvement nous trouvons l'indication de Beethoven: *sempre pianissimo et senza sordino* [toujours pianissimo et avec étouffoirs levés]. Outre les indications de nuances, apparaissent, dans l'autographe, encore les termes *crescendo* et *diminuendo* ainsi que leurs symboles (< et >). Par ces indications, Beethoven pouvait vouloir dire deux choses différentes: soit la pédale douce (déplaçant légèrement le clavier) que Beethoven appréciait beaucoup, comme nous le savons; dans ce cas, *senza sordino* signifierait que c'est la première pièce à jouer continuellement avec pédale (bien qu'avec quelques changements); ou bien Beethoven demande de ne pas modifier la pédale tout au long du mouvement.

Dans le présent enregistrement, je jouerai le mouvement entier avec étouffoirs levés et le



*Sonata in C-Sharp Minor, Op. 27 No. 2, 3rd movement*

modérateur enclenché pour rendre la sonorité floue et délicatement sensuelle – technique que je n’ai pas utilisé dans mes concerts publics. La version présentée ici me semble correspondre à l’exécution dans un cadre plus restreint ou à l’enregistrement en studio afin d’obtenir une sonorité plus intime. Il est déconseillé de forcer le volume sonore lors de la rediffusion...

## **Sonate n° 15 en ré majeur, op. 28**

### ***Pastorale***

composée en 1801 - publiée en 1802 - autographe conservé  
David Breitman – McNulty-Walter

Le titre “Pastorale”, donné par l’éditeur hambourgeois August Cranz à la Sonate op. 28 de Beethoven, n’est pas inapproprié. Comme certaines autres œuvres, par exemple la “Sonate du Printemps” pour piano et violon, cette Sonate montre une facette du compositeur souvent ombragée par des œuvres plus dramatiques de la même époque, comme la Sonate “La Tempête”, op. 31 n° 2. Le schéma de tonalités (tous les quatre mouvements sont axés sur la même tonique) évite les contrastes; même les quatre indications de tempos s’accordent sur une vitesse plutôt modérée. Des pédales dans les graves (caractéristiques de la musique pastorale) relient le premier et le dernier mouvement, et les rythmes de danses campagnardes font surface un peu partout dans cette musique. Czerny décrit le deuxième mouvement comme une simple histoire ou ballade; il rapporte qu’il était l’un des morceaux préférés du compositeur qui le jouait souvent pour son propre plaisir. Encore en 1820, Beethoven a dû le tenir en haute estime quand il adapta une version abrégée de ce mouvement et du *Rondo* final pour une anthologie publiée par Starke.

## **Sonate n° 16 en sol majeur, op. 31 n° 1**

composée en 1801/02 - publiée en 1803 - autographe inconnu  
Ursula Dütschler – McNulty-Walter

1802 fut l’année du “Testament de Heiligenstadt”, manifestation de l’angoisse croissante de Beethoven, à cause de sa surdité menaçante. La même année marque également le début d’une nouvelle phase de ses créations musicales qui se font de plus en plus audacieuses et dramatiques.

Le premier mouvement est caractérisé par Czerny comme “plein d’énergie, capricieux, vif et spirituel.” Cela se confirme déjà dès le départ par une sorte de ‘boitement rythmique’

entre les deux mains, produisant des situations inattendues et comiques tout au long du mouvement. L'*Adagio grazioso* est un air lyrique, expansif, pourvu de riches ornements. Czerny y décèle des éléments de romance et de nocturne, principalement dans l'accompagnement 'à la guitare' dans la reprise du thème principal. Le finale commence par un thème mélodieux et expressif et surprend, à chaque tournant, par ses dimensions croissantes, ses passages lyriques, ses harmonies sombres et sa bravoure pianistique.



### **Sonate n° 17 en ré mineur, op. 31 n° 2**

#### ***La Tempête***

composée en 1801/02 - publiée en 1803 - autographe inconnu  
Malcolm Bilson – Maene-Walter n° 2

La Sonate dite “La Tempête” est la plus sombre et la plus impressionniste de toutes les sonates beethovéniennes créées jusque là. D’ailleurs, elle est la première composition de Beethoven située en ré mineur, tonalité réservée par Mozart à quelques-unes de ses oeuvres les plus dramatiques. Tous les trois mouvements sont construits selon le schéma de la forme sonate. L’atmosphère sombre et pesante du premier mouvement et les rythmes quelque peu dansants du troisième sont séparés par un mouvement lent de caractère inquiétant où les grondements des basses et les motifs mélodiques voltigeants de la voix supérieure confèrent au ‘calme’ de cette pièce un air sinistre. Rien n’y est résolu: tout se dissout et s’évapore dans un espace éthéré et des coloris flous de sons pianistiques.

Selon les observations de Czerny, Beethoven aurait utilisé beaucoup de pédale en jouant cette oeuvre, même dans des passages où il ne l’avait pas inscrite dans sa partition. Quant à moi, j’emploie ici beaucoup plus de pédale qu’il n’est d’usage habituel.

### **Sonate n° 18 en mi bémol majeur, op. 31 n° 3**

composée en 1801/02 - publiée en 1804 - autographe inconnu  
Zvi Meniker – McNulty-Walter

Czerny dit avec raison de cette Sonate qu’elle est plus narrative que descriptive et que l’on voit difficilement un grand contraste avec le mode romantique de la Sonate précédente en ré mineur op. 31 n° 2 dite “Tempête”. L’humour bizarre et la tournure subtile, voire sarcastique s’accroît dans les deux premiers mouvements (particulièrement dans le 2/4 *Scherzo*) s’offre un petit répit dans le *Menuet* pour aboutir dans un final infernal – *Presto con fuoco* – cependant le but de cette Sonate (la dernière que Beethoven écrit à quatre mouvements, à l’exception de l’opus 106) et l’unité de la forme (tous les mouvements

sauf le *Menuet* sont écrits dans la forme de la sonate) en font une œuvre d'avant-garde téméraire.

### **Sonate n° 19 en sol mineur, op. 49 n° 1**

composée en 1798 - publiée en 1805 - autographe inconnu

Zvi Meniker – Regier-Walter

Cette “sonate facile” est nécessaire à l'évolution du pianiste. Même si elle est relativement facile techniquement et de style très classique, l'expression profonde qu'elle exige (surtout dans le 1er mouvement) n'est pas à négliger. Ce que Arthur Schnabel disait des Sonates de Mozart pourrait parfaitement s'appliquer à cette Sonate: “Trop facile pour les enfants, trop difficile pour les pianistes professionnels.”

### **Sonate n° 20 en sol majeur, op. 49 n° 2**

composée en 1796 - publiée en 1805 - autographe inconnu

Andrew Willis – McNulty-Walter

Bien qu'Anton Kuerti trouvait ces deux mouvements de Sonate plus faciles que de simples sonatines pour élèves écrites par Kuhlau et Clementi, il est difficile de dire en quoi consiste cette infériorité. Il y a une subtilité dans l'évolution de la ligne mélodique du 1er mouvement et Beethoven a utilisé ce *Tempo di Menuetto* dans son septuor n° 20. Il est vrai que l'œuvre manque de contraste dramatique – la seule indication est le *pp* précédant les reprises du *Menuet* – mais qui cherche une intensité dramatique dans une *Sonate facile* pour jeune pianiste? Il suffit d'y trouver un plaisir simple et de la considérer comme heureuse détente au milieu d'œuvres bien plus sérieuses.

## Sonate n° 21 en do majeur, op. 53

### L'Aurore

composée en 1803/04 - publiée en 1805 - autographe conservé  
Bart van Oort – Lagrassa

La composition de sa III<sup>ème</sup> Symphonie, “Eroica”, fut l’occupation principale de Beethoven pendant l’été 1803. Ce n’était pourtant pas la seule œuvre de cette période à refléter des idées extramusicales ou héroïques; la présente Sonate n’en fait pas exception. Elle fut composée presque immédiatement après la dite Symphonie et dédiée au comte de Waldstein, l’un des mécènes de Beethoven. Dans cette œuvre, Beethoven poursuit ses expériences dans le domaine des structures, aux formes plus vastes. A l’origine, il avait prévu un *Andante* très complet entre le large premier mouvement et le *Rondo* amplement développé. Ayant sorti cette pièce du contexte de cette Sonate, Beethoven la remplaça par un *Adagio* de vingt-huit mesures, transition mystérieuse et profonde vers le finale, alors qu’il fit publier l’*Andante* comme une pièce séparée, connue sous le nom d’*Andante favori*, que vous pouvez écouter sur le CD n° 6 de cette collection.

Les débuts des mouvements I et III de la Sonate “Waldstein” livrent deux des arguments les plus convaincants en faveur du piano-forte pour l’interprétation de la musique pour piano de Beethoven. Beethoven n’a jamais demandé des techniques que ses instruments ne permettaient pas d’exécuter, ni des sonorités qu’ils n’étaient pas capables de produire. L’attaque claire des marteaux recouverts de cuir, la brièveté du son et le rapide amortissement du ton – qualités essentielles d’un bon piano vers 1800 – offraient à Beethoven l’outil rendant possible un thème initial constitué presque entièrement de rythmes “moteurs” dans les graves de l’instrument. Et comme le début du premier mouvement, le finale commence, également de manière quasi inaperçue et au *pianissimo*, par un thème pastoral. L’indication de pédale de Beethoven crée ici un effet de brouillard (des harmonies se confondant les unes dans les autres – effet plus facile à produire sur un piano du début du XIX<sup>ème</sup> siècle que sur des instruments plus récents), des sonorités ayant peut-être contribué à l’origine du sous-titre “L’Aurore”, en vogue autrefois. Ajoutons encore que les glissandos d’octaves dans la brillante coda *Prestissimo* de ce mouvement sont plus faciles à exécuter sur un instrument historique, grâce à son toucher moins enfoncé et plus léger.



### **Andante en fa majeur, WoO 57**

#### ***Andante favori***

composée en 1803/04 - publiée en 1805 - autographe inconnu

Andrew Willis – Regier-Walter

Conçu à l'origine comme mouvement central de la Sonate "Waldstein", op. 53, l'"Andante favori" est un rondo à refrains variés avec une coda prolongée dans laquelle le compositeur laisse libre cours à son imagination. Les variations se passent plutôt dans les figures de basse que dans la mélodie; mais à partir du moment où des traits d'octaves signalent l'avènement de la coda, Beethoven expérimente encore toutes sortes de possibilités imprévues avant que le thème principal ne revienne comme improvisé sous une forme nouvelle. Beethoven avait-il raison de sortir cette pièce de l'ensemble de sa Sonate "Waldstein"? Chaque auditeur est libre de répondre pour lui-même à cette question, par exemple en substituant, lors de son écoute, cet *Andante* à l'introduction *Adagio molto* dont il a pris la place. Mais il est probablement difficile sinon impossible de trouver un autre mouvement médian apte à exister séparément, en dehors de son contexte – raison suffisante pour justifier la décision de Beethoven.

### **Sonate n° 22 en fa majeur, op. 54**

composée en 1804 - publiée en 1806 - autographe inconnu

Andrew Willis – Regier-Graf

Cette œuvre risque de rester à l'ombre de ses deux voisines, op. 53 et op 57, qui sont parmi les plus grandes de toutes les Sonates du compositeur. Mais Beethoven explore le schéma sonate dans les directions les plus diverses, et si l'envie lui prend d'assembler une sonate en juxtaposant deux "bagatelles" – un menuet et une sorte de séquences d'octaves martelées – eh bien, pourquoi pas? Les éléments capricieux abondent: par exemple, les



ornementations toujours plus fleuries finissent par devenir un pur jeu de fantaisies jusqu'à se dissoudre dans une chaîne de trilles; et le martèlement inattendu d'une série d'accords répétés, coupant court au passages d'octaves, revient dans la coda, terminant ce mouvement dans un *decrescendo* évanescent.

Le finale en *perpetuum mobile* n'est pas très 'orthodoxe' non plus. Son thème principal, des accords brisés en mode majeur, ascendant vers la dominante, frôle la trivialité, mais un brusque glissement vers la majeur complique le discours musical. A partir de là, des événements les plus divers se suivent de manière variée: des basses chromatiques descendantes, des contrastes dramatiques de nuances, des séquences très étendues, des modulations à peine discernables et des transitions tonales quasiment camouflées – tout cela crée une surface kaléidoscopique sous laquelle le flot des doubles croches ne faiblit jamais. Couronnement de ce 'tour de force': la coda se précipitant à un tempo vertigineux vers la fin du mouvement.

### **Sonate n° 23 en fa mineur, op. 57**

#### ***Appassionata***

composée en 1803/05 - publiée en 1807 - autographe conservé

Zvi Meniker – Lagrassa

Cette Sonate se passe au fond de toute introduction. Selon les dires de Czerny, Beethoven "considéra cette œuvre comme sa plus grande Sonate", et cela avant la composition de l'opus 106; il ajouta qu'"encore maintenant [a savoir, après l'opus 106] il faut voir en elle la réalisation la plus parfaite d'une idée puissante et colossale". D'ailleurs, la notion de "puissance" semble avoir été le mot clé pour Czerny parlant de cette Sonate: "les forces physiques et mentales doivent y être déployées à mesures égales"; et à propos du finale: "Mouvement et force augmentent continuellement au cours de la reprise de la deuxième partie et vers la conclusion, et le *Presto* termine la Sonate mobilisant toutes les forces que les moyens du piano permettent de libérer".

Ces "moyens" sont décrits par Czerny lui-même: doigté spécial, utilisation de la pédale

*una corda* (déplacement du clavier) dans les passages doux et un usage judicieux de la pédale forte: peu dans le mouvement médian, davantage dans les mouvements extérieurs. Quant à moi, j'utilise ici la pédale forte aussi bien pour produire des effets sonores spéciaux que pour tenir et pour lier les notes entre elles. Le contraste entre le son avec et sans pédale (contraste plus marqué sur un piano ancien que sur un instrument moderne) est exploité par Beethoven tout au long de cette Sonate, notamment dans le finale, où il indique avec précision où la pédale doit être lâchée afin de créer des silences dramatiques juste avant le début de la récapitulation.

### **Sonate n° 24 en fa dièse majeur, op. 78**

**Thérèse**

composée en 1809 - publiée en 1810 - autographe conservé

David Breitman – Lagrassa

Selon Eric Blom, Beethoven avait une affection particulière pour l'opus 78. Ceci est révélateur, étant donné que cette Sonate n'a absolument pas les qualités formant l'image traditionnelle de l'œuvre de Beethoven. Il s'agit là d'une miniature (une dizaine de minutes de jeu) et les nuances qui troublent le caractère ensoleillé de cette musique sont vite passés. Après une brève introduction (quelques accords annonçant la tonalité la dièse majeur inhabituelle), nous entendons une belle mélodie, et le mouvement reste lyrique d'un bout à l'autre. L'auditeur attentif qui connaît cette Sonate sera surpris aux mesures 16 et 17 où je suis le texte et l'autographe de l'édition originale. Dans les éditions ultérieures utilisées par la plupart des pianistes, ce passage se joue comme noté à la reprise. La musique du 2e mouvement est de caractère divertissant et ironique tel qu'on le retrouve dans de nombreux scherzos de Beethoven. Moultes interventions facétieuses et autres surprises parcourent le mouvement jusqu'à la fin.



### **Sonate n° 25 en sol majeur, op. 79**

composée en 1809 - publiée en 1810 - autographe conservé

Tom Beghin – Lagrassa

Depuis qu'Adolf Bernhard Marx (1859) a cru reconnaître dans les nombreuses tierces descendantes du premier mouvement de cette Sonatine une ressemblance avec le chant du coucou, cette œuvre est souvent appelée Sonate "Coucou". Le terme "Sonatine", donc sonate facile de petite taille, fut suggéré par Beethoven lui-même.

Chacun des trois mouvements possède son style spécifique. Le premier, *Presto alla tedesca* est une danse allemande rapide. (Deux autres exemples du même genre sont la Bagatelle "à l'Allemande" de l'opus 119 et la pièce "Alla danza tedesca" du Quatuor à cordes op. 130, cette dernière commençant par l'inversion de la même figure.) Le flux métrique des phrases à quatre mesures est merveilleusement varié: dans la phrase ouvrant la pièce, l'accent est sur la deuxième et la quatrième mesure, alors que la phrase subséquente se partage en mesures séparées – de sorte que, pendant quelques instants il règne une sorte d'apesanteur...et ainsi de suite.

*L'Andante*, en sol mineur avec une section médiane en mi bémol majeur, est une *barcarolle* 'avant la lettre' ou encore une 'romance sans parole'. Dans les sections extérieures, la main gauche 'chante' la mélodie dans un duo de sixtes et de tierces parallèles, alors que dans la partie médiane la mélodie est confiée à une voix seule.

Le finale (*Vivace*) est un rondo, revenant à sol majeur, avec des épisodes en mi mineur et fa majeur. L'accompagnement descendant, dans la basse, du thème mélodique ascendant en tierces, pourrait parfaitement figurer comme un "ground bass". Chaque refrain varié du thème nous apporte une heureuse rencontre avec un matériau musical déjà familier.

### **Sonate n° 26 en mi bémol majeur, op. 81a**

#### ***Les Adieux***

composée en 1809/10 - publiée en 1811 - autographe du premier mouvement conservé  
Bart van Oort – Lagrassa

Beethoven vécut un très mauvais été 1809. Le 12 mai les français occupèrent Vienne pour deux mois. Les communications avec l'étranger étaient en grande partie interrompues et Beethoven profita de ces quelques semaines pour copier des œuvres de théorie musicale destinées à l'Archiduc Rodolphe, qui avait pris la fuite avec la famille impériale avant l'occupation. Rodolphe était un des mécènes les plus importants du maître et son élève de 1803 jusqu'à la mort de ce dernier. Tous deux partageaient une belle amitié faite de cœur et de respect mutuel. Avant l'invasion française, Beethoven avait dédié son 5<sup>e</sup> concerto à Rodolphe et maintenant qu'il était absent il voulut exprimer ses sentiments amicaux et sa tristesse dans sa Sonate. Le titre de l'œuvre, "Das Lebewohl", est écrit de la main de Beethoven. Les trois premières notes du 1<sup>er</sup> mouvement sont surmontées des trois syllabes "Le-be wohl" selon un motif de cor, symbole de la séparation. Les trois mouvements décrivent les sentiments de Beethoven: Les Adieux [Das Lebewohl], lors du départ de l'Archiduc Rodolphe de Vienne le 4 mai 1809, son chagrin pendant leur séparation [Abwesenheit] et l'immense joie de le retrouver le 30 janvier 1810 [Das Wiedersehen]. Selon le désir de Beethoven, les dates de départ et de retour de l'archiduc parurent dans

l'édition imprimée.

La coda du mouvement des "Adieux" donne nettement l'impression d'une évanescence dans le lointain, pourtant d'après la propre définition de Beethoven concernant la "Symphonie Pastorale": plus d'expression des sentiments que de descriptions, la Sonate "Les Adieux" dans son intégralité répond aux mêmes caractéristiques.

### **Sonate n° 27 en mi mineur, op. 90**

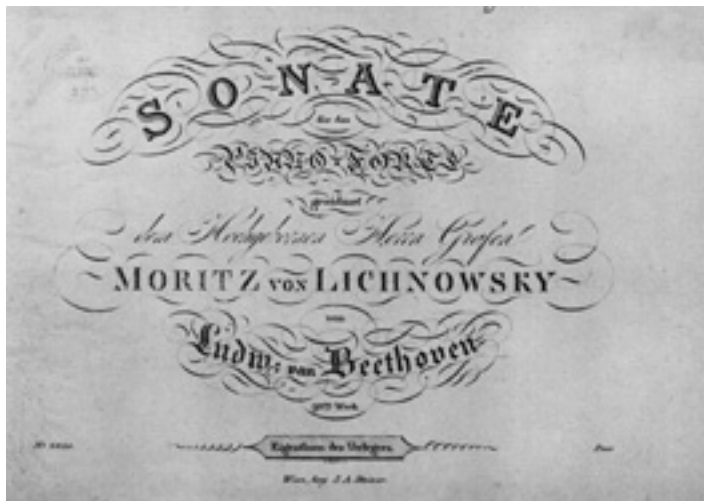
composée en 1814 - publiée en 1815 - autographe conservé

Tom Beghin – Fritz

Le comte Moritz von Lichnowsky, dédicataire de cette Sonate, supposa dans cette pièce des intentions programmatiques. Beethoven, questionné à ce sujet, aurait répondu – selon Schindler (1840) – d'"avoir raconté [en musique] son histoire d'amour – et si Monsieur le comte désirait des titres, le premier mouvement s'appelait "Combat entre la tête et le cœur" et le deuxième "Conversation avec la bien-aimée". Cette amourette entre le comte Lichnowsky et la chanteuse et actrice Josefa Stummer donna naissance à une fille en 1814, dont l'existence devait pourtant être tenue secrète jusqu'à la mort de l'épouse du comte en 1817.

Hartmut Krones (1988), analysant cette Sonate, essaya de suivre les traces de ce programme extra-musical. Quant aux premières mesures, portant l'indication de Beethoven: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* [Avec vivacité et toujours avec sentiment et expression], Krones souligne la prédominance du rythme iambique ainsi que les nombreux temps d'arrêt et la ligne régulièrement ascendante comme symboles de la "tête" luttant contre le cœur. Le contraste est donné par un mouvement descendant avec des figures de tierces soupirantes et une cadence phrygienne: expression des sentiments tendres du cœur. Dans le premier mouvement nous assistons à une transition tout à fait extraordinaire du développement à la récapitulation: d'abord, le motif sol-fa dièse-mi-ré dièse-mi (un doublé axé sur mi) est repris et augmenté par les deux mains; ensuite, au cours du processus, ré dièse et le deuxième mi sont éliminés: il ne reste plus que trois notes (sol-

fa dièse-mi) au lieu de cinq. Leur répétition crée suffisamment d'énergie pour un nouveau départ iambique du thème. Et quand, à la fin du premier mouvement, le thème initial revient tel un lointain écho, toute trace d'un conflit entre la tête et le cœur en a disparu. L'amour a maintenant la voie libre. La tonalité de mi majeur du deuxième mouvement – un rondo marqué: *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* [A jouer sans trop de vélocité et très chantant] poursuit sur un ton nouveau, conciliant. On souhaiterait presque que cette "Conversation avec la bien-aimée" ne cessât plus jamais...





### **Sonate n° 28 en la majeur, op. 101**

composée en 1813/16 - publiée en 1817 - autographe conservé  
Malcolm Bilson – Hafner

Cette œuvre est la première des cinq dernières grandes Sonates. On y trouve une ressemblance de forme avec la Sonate en mi bémol majeur, “quasi una fantasia”, op. 27 n° 1: un premier mouvement de caractère rêveur, fragmenté presque jusqu’à l’incohérence est suivi d’une sorte de scherzo fortement rythmé (dont les doubles croches pointées semblent avoir inspiré Schumann dans plus d’une de ses œuvres). Une introduction lente (rappelant au dernier moment le thème initial du premier mouvement) fait la transition au finale, mouvement principal de cette œuvre dont le rythme, l’humour et une certaine rudesse culminent dans un développement en un fugato techniquement difficile et par endroit malaisé, avec beaucoup de fortissimo et une série d’accords violemment accentués plongeant jusqu’aux registres les plus graves du clavier.

Humour et esprit: voilà les termes clés de cette pièce, avec ses accents forts et son humour exubérant, entremêlée par moments de sections lyriques que les débuts de l’œuvre ne laissaient nullement prévoir.

### **Sonate n° 29 en si bémol majeur, op. 106**

#### ***Hammerklavier***

composée en 1817/18 - publiée en 1819 - autographe inconnu  
Andrew Willis – Hafner

“Le fruit d’une première floraison” – c’est ainsi que Czerny résume cette Sonate dans une métaphore, cette “Große Sonate für das Hammerklavier” [Grande sonate pour le piano-forte], la somme de tout le potentiel de la sonate classique à quatre mouvements, portée à une dimension incomparable. Beethoven utilise toutes les ressources du piano le plus moderne de son époque, brossant son tableau à grandes touches. Après avoir ouvert la pièce par des accords en *fortissimo*, il exploite, avec un plaisir indéniable, tout au long des deux premiers mouvements, toutes les capacités de son instrument nouveau, de mélanger



*Gottlieb Hafner, c. 1835, restored by E. Beunk and J. Wennink*

les registres graves et aigus, d'opposer les *forte* aux *piano*, les sonorités avec et sans pédale. L'*Adagio sostenuto* évoque, de son côté, un instrument d'un genre tout différent, capable de produire une sonorité ombrageuse *appassionato e con molto sentimento*, indiqué *una corda* aussi bien qu'un passage *con grand'espessione* dans la plénitude des *tre corde*. Comme souvent dans les Sonates tardives de Beethoven, le finale se détache de manière radicale de la normale précédente prenant, en l'occurrence, la forme d'une fugue prodigieuse. Étant donné qu'une fugue est davantage un problème de procédé que de forme, il n'y a pas de structure familière permettant de prévoir l'évolution des événements musicaux à suivre. Il s'agit plutôt de suivre Beethoven dans les péripéties de son imagination, changeant d'une tonalité à l'autre, combinant, inversant ou entrecoupant les sujets au gré de ses fantaisies à travers tous les registres de l'instrument. L'auditeur est entraîné dans les mouvements par un flux sonore dont la complexité comble l'oreille jusqu'aux limites de la saturation.

### **Sonate n° 30 en mi majeur, op. 109**

composée en 1820 - publiée en 1821 - autographe conservé  
Malcolm Bilson – Fritz

Une fois de plus, il s'agit d'une Sonate-fantaisie; après deux mouvements de caractère prélude, voici le début du mouvement principal, à lui seul plus long que les deux premiers réunis. Le premier mouvement alterne entre deux motifs hautement contrastés à tempos différents; sans imbrication aucune, les deux figures sont opposées l'une à l'autre. Le deuxième mouvement est un scherzo violent et explosif dont la ligne de basse revient avec insistance dans la partie médiane du mouvement.

Le troisième mouvement, d'importance capitale, est une série de variations sur un thème simple et lyrique en mi majeur. Chaque variation est une pièce de caractère spécifique, ancrée dans l'harmonie de base. (NB: dans la septième mesure de la variation IV, je continue de monter vers l'octave supérieure au lieu de redescendre vers le médium, comme cela est noté dans toutes les éditions modernes. La première édition, parue chez Schlesinger,

indique clairement 8<sup>va</sup>, et depuis toujours, il m'a paru étrange qu'à cet endroit, Beethoven serait descendu d'une octave.) La dernière variation nous ramène dans la coda au thème initial par une gradation quasi extatique vers une sorte d'apothéose à travers des trilles soutenus. L'ultime indication d'interprétation de Beethoven concerne la levée de la pédale, tenue jusqu'ici sans relâchement.

### **Sonate n° 31 en la bémol majeur, op. 110**

composée en 1820/22 - publiée en 1822 - autographe conservé

David Breitman – Regier-Graf

Comme d'autres sonates et quatuors de Beethoven, la Sonate op. 110 forme également une unité structurelle. Les deux premiers mouvements présentent un couple d'opposés: tendre et plein d'espoir le premier avec ses lignes mélodiques ascendantes, le deuxième puissant et volontaire, constitué de figures presque toujours descendantes. Le mouvement final, hautement original par sa structure, est basé sur des contrastes d'une toute autre nature. Après une introduction en forme de récitatif, apparaît la première partie du "klagender Gesang", Arioso dolente, une mélodie d'une expression déchirante, accompagnée d'accords en pulsation continue.

Cette partie est suivie d'une Fugue dont le sujet respire confiance et sentiments positifs – à tout point de vue le contraire du *klagender Gesang*. Pourtant, le chant plaintif resurgit, abaissé d'un demi-ton et plus désespéré encore, après quoi la fugue réapparaît (le sujet d'abord inversé, ensuite resserré) avant que nous n'arrivions directement à la coda où l'énorme écart entre les deux mains évoque en moi l'image d'un ballon aérostatique s'élevant à l'infini au-dessus de la terre, témoignant – à l'instar du finale de la IX<sup>ème</sup> Symphonie – de la foi jubilante, enthousiaste et inébranlable de Beethoven en l'humanité.



Photograph by Kip Brundage

## Sonate n° 32 en do mineur, op. 111

composée en 1821/22 - publiée en 1823 - autographe conservé

Tom Beghin – Fritz

De nombreux auteurs, musiciens exécutants et auditeurs mélomanes ont déjà souligné les qualités spirituelles, transcendantes ou sublimes de l'opus 111. L'effet réside dans le contraste sur lequel est basée cette Sonate, notamment celui entre le caractère tumultueux du premier mouvement en ut mineur et la sérénité du deuxième mouvement en ut majeur. (Rappelons que l'opus 90, également en deux mouvements, présente un glissement comparable de mi mineur à mi majeur; mais dans ce cas, le deuxième mouvement exerce un effet plutôt 'conciliateur' que 'contrastant'. )

L'introduction *Maestro* brosse un tableau horripilant d'accords de septième diminuée, de trilles, de rythmes pointés et de retards harmoniques dont surgit peu à peu un tétracorde: sol-la naturel-si naturel-ut, formant le premier des éléments de ce que deviendra peu après le thème de l'*Allegro con brio ed appassionato*. Vers la fin du premier mouvement, le pianiste – martelant le même accord de septième diminuée qui avait ouvert la partie introduction – tente de forcer une percée: s'il rate son coup, il restera prisonnier de l'ut mineur tumultueux qui l'emportera; mais s'il réussit, il verra la lumière de l'ut majeur (révélée par la dominante de fa mineur). A la troisième tentative, ut majeur l'emporte. "Finalement le brouillard se dissipe, et il s'ouvre devant nous la perspective sur un monde où la lumière ne trouvera plus de résistance" [Endlich flieht der Nebel, und wir gewinnen Ausblick in eine Welt, in der das Licht keinen Widerstand mehr findet.] (Heinrich Schenker, 1921). Ut majeur – et sa tonalité relative de la mineur – pourront faire rayonner leur éclat sans aucune entrave sur tout le deuxième mouvement, *Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*. Seule exception: le "rêve" [Traum] (selon Schenker) en mi bémol majeur à partir de l'endroit de la "section d'or" (mes. 120 sqq.) de ce mouvement; la dernière reprise du thème, suivant immédiatement, est plus sublime que jamais. Rythmiquement parlant, le nombre des notes se multiplie progressivement dans la mesure où les variations se succèdent alors que la pulsation du rythme de base reste inchangé. Le thème commence par trois notes par mesure; la Var. I les triple en neuf notes; la Var. II en compte douze; la Var. III vingt-quatre et

la Var. IV vingt-sept, nombre maximum à la reprise du thème. Ce qui tout d'abord avait l'air d'être une intensification de l'activité rythmique, s'avère être une sorte de dissolution de rythme dans l'ensemble. Le trille de la coda fait le premier pas décisif dans cette direction: à partir de là, il n'y a plus de rythme du tout, ni d'harmonie quelconque. Ton principal ou secondaire, consonance ou dissonance, tonique ou dominante – tous les paramètres de ce genre sont abolis. Ce qui reste, est une impalpable "voie lactée sonore" [eine Milchstraße in Tönen (d'après Schenker)].



Sonata in C Minor, Op. 111, 1st movement

## Les trois Sonates dites “de Bonn” ou “du Prince Électeur”

### **Sonata en mi bémol majeur, WoO 47 n° 1**

composée en 1782/83 - publiée en 1783 - autographe inconnu

Zvi Meniker – McNulty-Walter

Les trois “Sonates de Bonn” sont dédiées à Maximilian Friedrich, archevêque, prince électeur de Cologne et premier protecteur de Beethoven. (Le père et le grand-père de Beethoven étaient engagés à la cour du prince à Bonn.) Comme elles sont l’œuvre d’un enfant de 12 ans, elles s’inspirent de modèles donnés; toutefois, l’originalité et l’esprit du Beethoven adulte s’annoncent dans la précision et l’abondance des signes dynamiques et des indications sur l’articulation, comme dans les accents dramatiques surgissant brusquement au sein d’un cadre classique. La première Sonate offre d’intéressants éléments formels. Le premier mouvement semble d’abord se contenter de deux parties simples, mais la deuxième propose un dramatique passage de développement. Le deuxième mouvement suit la forme sonate. Dans le finale, on remarquera les fréquentes parallèles d’octaves mélodiques, ressource hardie et rare à l’époque.

### **Sonata en fa mineur, WoO 47 n° 2**

composée en 1782/83 - publiée en 1783 - autographe inconnu

David Breitman – McNulty-Walter

Cette page juvénile annonce manifestement le Beethoven tempétueux des œuvres en mineur plus tardives, telle la *Sonate pathétique op. 13*. Les deux compositions ont d’évidentes parentés, d’abord dans les accords pesants de l’introduction, qui reviennent dans le développement. Dans le deuxième mouvement, le chant initial ut–si bémol–mi bémol de l’op. 13 est très proche du dessin, il est vrai plus conventionnel, ut–la bémol–ré bémol–si bémol–mi bémol de la Sonate WoO 47 n° 2; de plus, les deux lignes s’appuient sur la même basse la bémol–ré bémol–ut. Parmi d’autres similitudes, celles-ci suggèrent que Beethoven songeait à cette composition ancienne quand il composa son œuvre plus





*The Bonn Sonatas, WoO 47, title page of the first edition*

tardive.

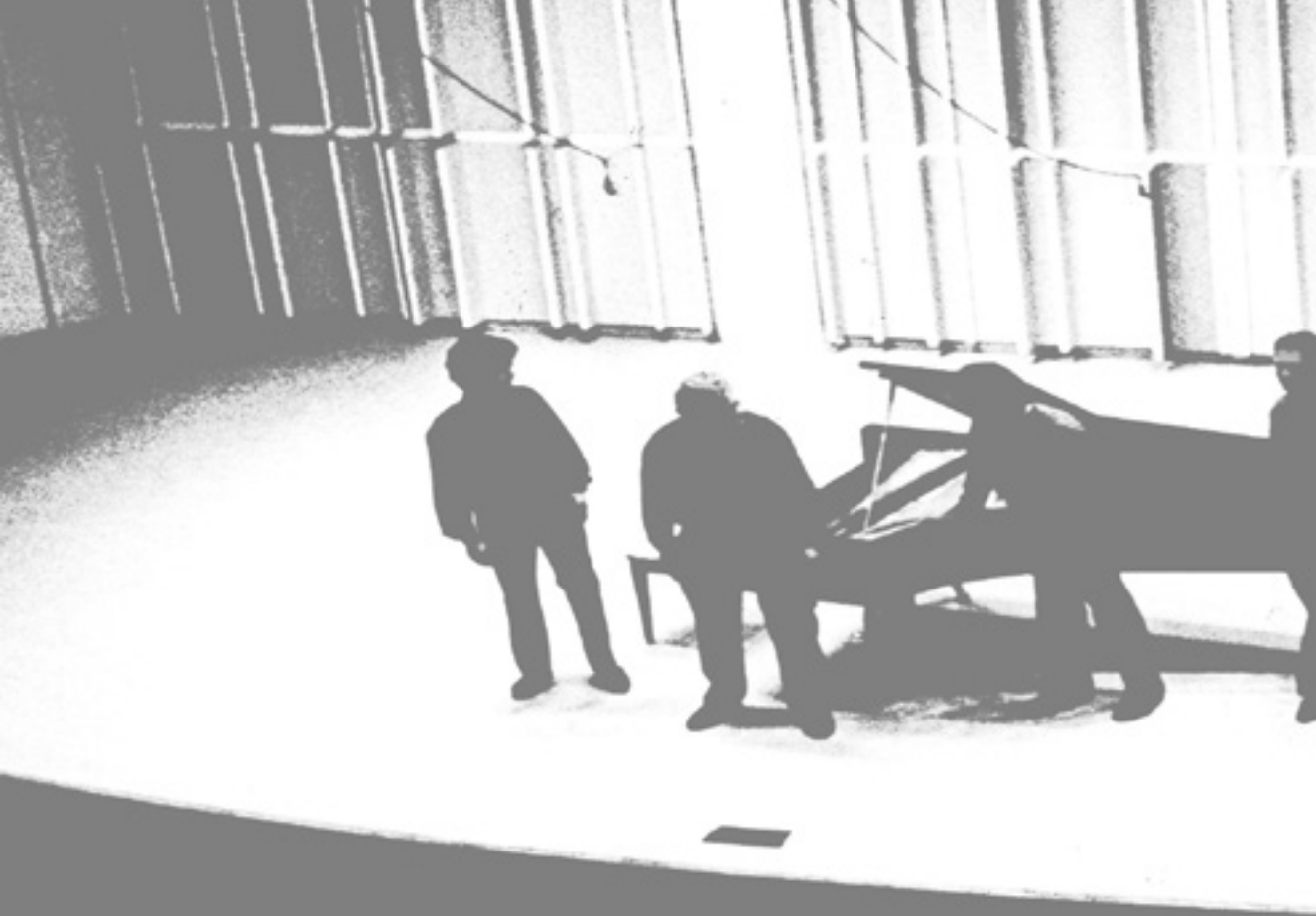
### **Sonata en ré majeur, WoO 47 n° 3**

composée en 1782/83 - publiée en 1783 - autographe inconnu

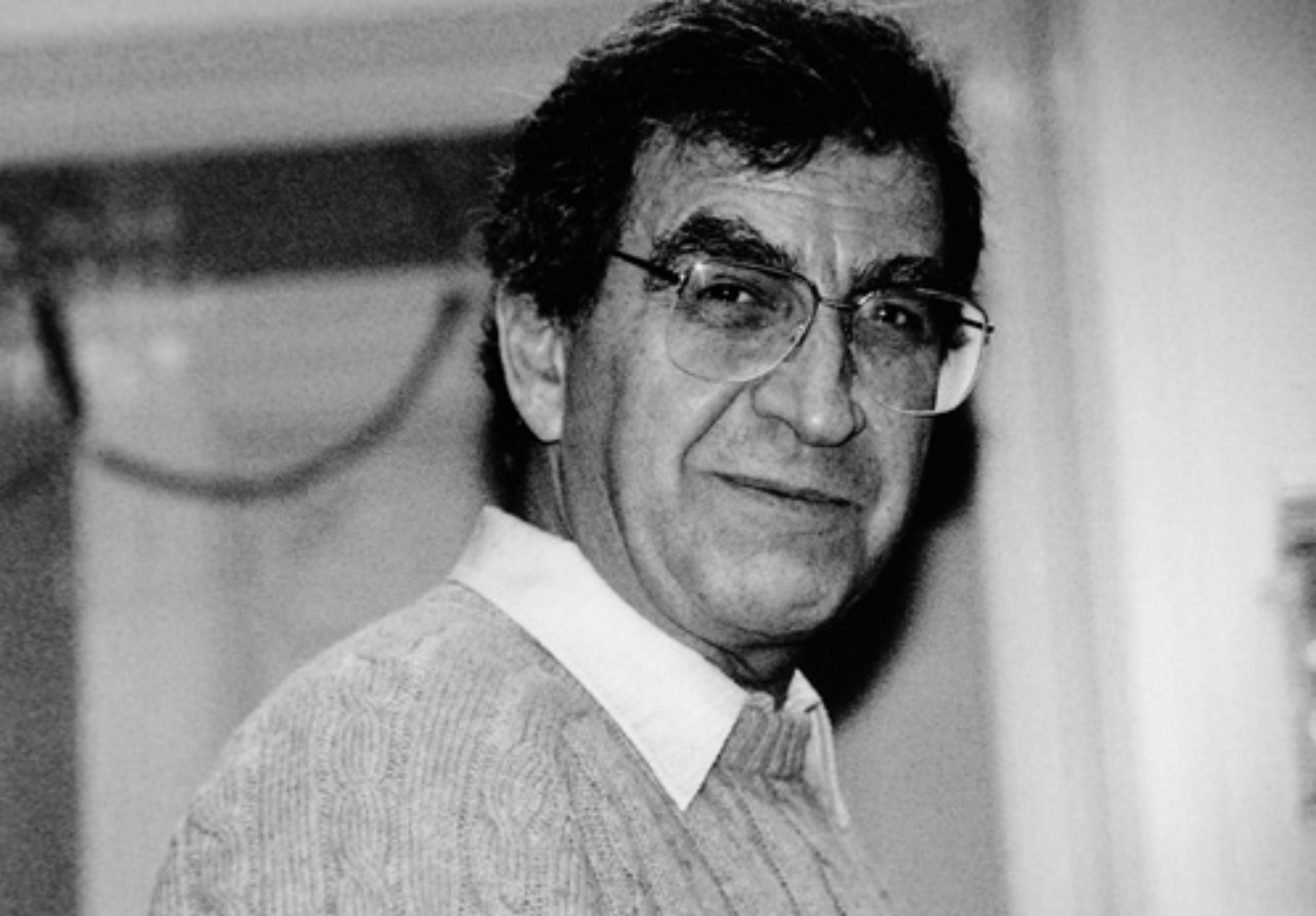
Ursula Dütschler – McNulty-Walter

C'est peut-être la virtuosité qui frappe le plus dans la Sonate en ré majeur. Le premier mouvement propose une forme sonate évidente, le deuxième une série de variations plutôt conventionnelles; cependant, la difficulté inhabituelle des figurations, les grands sauts et l'articulation très exactement prescrite présagent l'écriture brillante et souvent excentrique du Beethoven de la maturité. Avec cela, l'œuvre semble être plus proche de Haydn que les autres.

Le dernier mouvement en particulier rappelle les finales à 2/4 et en forme de rondo chers à Haydn. Le début semble en effet annoncer un rondo, mais Beethoven s'engage dans une voie originale: la longue première partie se termine à la quinte avec un signe de répétition selon les règles de la forme sonate; la deuxième partie commence par une sorte de bref développement suivi de ce qu'on prendrait pour une réexposition, n'était un épisode introduisant un matériau tout à fait nouveau. De là, on retourne au début qui débouche sur une coda à la manière d'un rondo; cependant, toute cette deuxième partie se répète comme le veut la forme sonate.







### **MALCOLM BILSON, USA**

Malcolm Bilson has devoted the past quarter-century to the study and performance of late 18th and early 19th century Viennese keyboard literature on pianos of the period, both copies and originals. He has recorded all the Mozart Piano Concertos with John Eliot Gardiner and the English Baroque Soloists for Deutsche Grammophon, the Mozart Piano-Violin Sonatas with Sergiu Luca and the Beethoven Piano-Cello Sonatas with Anner Bylsma for Nonesuch Records; and the Mozart Piano Sonatas for Hungaroton, for which he is currently recording the complete sonatas of Schubert. Bilson plays and gives master classes all over the world, and is director of Keyboard Studies in Historical Performance Practice at Cornell University, and Adjunct Professor at the Eastman School of Music in Rochester N.Y.

## **MALCOLM BILSON, USA**

Malcolm Bilson widmete die vergangenen fünfundzwanzig Jahre dem Studium und der Interpretation von Wiener Klavierliteratur des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts, und zwar auf Instrumenten der Epoche, sowohl Originalen als auch Kopien. Zusammen mit John Eliot Gardiner und den English Baroque Soloists spielte er für Deutsche Grammophon alle Mozart-Klavierkonzerte ein, sowie für Nonesuch Records Mozarts Sonaten für Violine und Klavier mit Sergiu Luca und Beethovens Sonaten für Violoncello und Klavier mit Anner Bylsma; ausserdem Mozarts Klaviersonaten für Hungaroton. Er ist derzeit daran, für dieses Label das gesamte Sonatenwerk Schuberts aufzunehmen. Malcolm Bilson konzertiert und leitet Meisterklassen in vielen Teilen der Welt; er ist Direktor der Keyboard Studies in Historical Performance Practice [Klavierstudium in historischer Vortragspraxis] an der Cornell University in Ithaca N.Y. sowie stellvertretender Professor an der Eastman School of Music in Rochester N.Y.

## **MALCOLM BILSON, USA**

Malcolm Bilson a consacré les derniers 25 ans à étudier la musique viennoise pour piano de la fin du 18<sup>e</sup> et du début du 19<sup>e</sup> siècle, et à la jouer sur des instruments originaux de l'époque ou sur des copies. Il a enregistré tous les concertos de Mozart avec John Eliot Gardiner et les English Baroque Soloists pour Deutsche Grammophon, ainsi que, pour Nonesuch Records, les sonates pour piano et violon de Mozart avec Sergiu Luca et celles pour piano et violoncelle de Beethoven avec Anner Bylsma, enfin les sonates pour piano de Mozart pour Hungaroton, chez qui il est en train de graver une intégrale des sonates pour piano de Schubert. Bilson donne des concerts et des masterclasses dans le monde entier. Il est directeur des études de piano selon la pratique historique à l'Université de Cornell, et professeur adjoint à la Eastman School of Music à Rochester, N.Y.





### **TOM BEGHIN, Belgium**

Tom Beghin obtained a doctorate in 18th-century performance practice with a dissertation on musical rhetoric at Cornell University, working principally with Malcolm Bilson and James Webster. He had previously studied at the Music Academy of Basel (Switzerland) with Rudolf Buchbinder and Jean Goverts and at the Lemmens Institute of Louvain (Belgium) with Alan Weiss.

He has given recitals at the Accademia Bartolomeo Cristofori (Florence), Antverpijano 1993 (Antwerp), the American Musicological Society Annual Meeting (Montreal, 1993), as well as at Early Music Festivals in Bruges, Utrecht and Paris. For Belgian Public Radio he wrote and presented a series of six programs on Haydn's keyboard sonatas. The recording of sonatas Hob.XVI:30, 42, 49 and 50 is available on an Eufoda-CD. Also released on CD are Haydn's Twelve German Songs (1781) and Arianna a Naxos (with Andrea Folan, Bridge Records). A CD, publication and radio programs with piano music of Ignaz Moscheles is in preparation.

In September, 1997 Beghin takes up the position of Assistant Professor at the University of California, Los Angeles, where he will teach Historical Performance Practice.

## **TOM BEGHIN, Belgien**

Tom Beghin erwarb mit einer Dissertation über musikalische Rhetorik sein Doktorat an der Cornell University, wo er hauptsächlich mit Malcolm Bilson und James Webster arbeitete. Vorher hatte er an der Musikakademie von Basel (Schweiz) bei Rudolf Buchbinder und Jean Goverts, sowie am Lemmens Institute von Löwen bei Alan Weiss studiert.

Er konzertierte als Solist an der Accademia Bartolomeo Cristofori (Florenz), beim Antverpiano 1993 (Antwerpen), am American Musicological Society Annual Meeting (Montreal 1993) sowie bei den Festivals Alter Musik in Brügge, Utrecht und Paris. Im Auftrag des Staatlichen Belgischen Rundfunks schrieb und präsentierte er eine Sendereihe von sechs Programmen über das Thema von Haydns Klaviersonaten und spielte Hob. XVI: 30, 42, 49 und 50 für das belgische Label Eufoda ein. Ebenfalls auf CD erschienen sind Haydns 12 deutsche Lieder für das Clavier (1781) und die Kantate Arianna a Naxos (mit Andrea Folan, Bridge Records). Eine weitere CD mit Publikationen und Rundfunkprogrammen mit Musik von Ignaz Moscheles (1794–1870) ist in Vorbereitung.

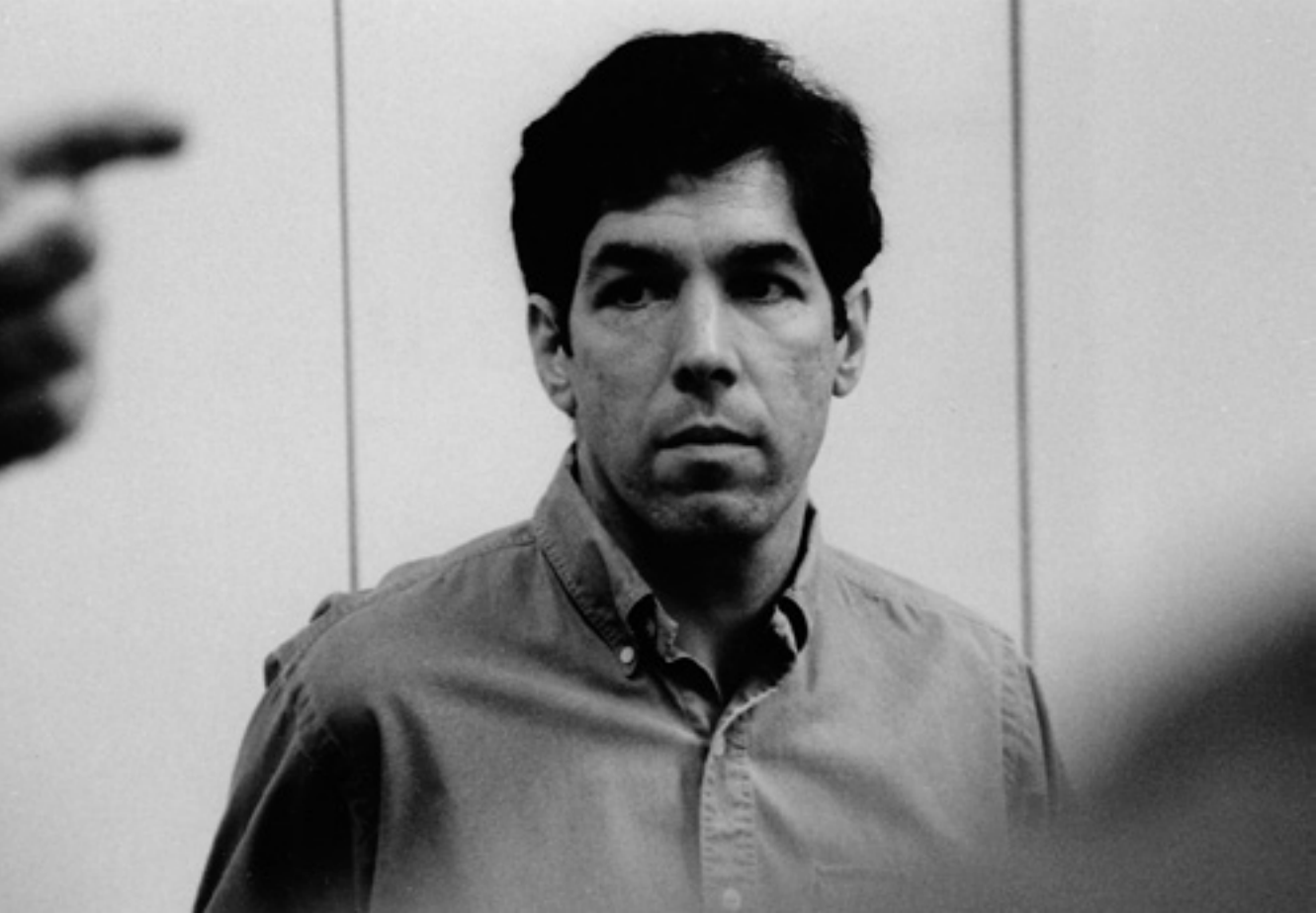
Im September 1997 wird Beghin assistierender Professor an der University of California in Los Angeles, wo er Vorlesungen über historische Aufführungspraktiken halten wird.

## **TOM BEGHIN, Belgique**

A l'Université de Cornell, où il a travaillé surtout avec Malcolm Bilson et James Webster, Tom Beghin a obtenu son doctorat de pratique de l'interprétation de la musique du 18<sup>e</sup> siècle avec une thèse sur la rhétorique musicale. Auparavant, il avait étudié à l'Académie de Musique de Bâle (Suisse) avec Rudolf Buchbinder et Jean Goverts, et à l'Institut Lemmens à Louvain (Belgique) avec Alan Weiss.

Il a donné des récitals à l'Accademia Bartolomeo Cristofori (Florence), à l'Antverpiano 1993 (Anvers), à la rencontre annuelle de l'American Musicological Society (Montréal 1993) et à des festivals de musique ancienne à Bruges, Utrecht et Paris. Pour la Radio Belge, il a écrit et présenté six programmes consacrés aux sonates pour piano de Haydn. L'enregistrement des sonates Hob.XVI: 30, 42, 49 et 50 est disponible sur un CD d'Eufoda. D'autres CDs proposent les Douze Lieder Allemands (1781) et l'"Arianna a Naxos" de Haydn (avec Andrea Folan, Bridge Records). Enfin, un CD avec des publications et des programmes radio sur la musique de piano d'Ignaz Moscheles (1794–1870) est en préparation.

En septembre 1997, Beghin prendra un poste de professeur assistant à l'Université de Californie (Los Angeles), où il enseignera la pratique de l'interprétation historique.



## **DAVID BREITMAN, Canada**

David Breitman is equally at home with the modern piano and the fortepiano, and his growing discography reflects this versatility. With baritone Sanford Sylvan he has recorded three disks for Nonesuch Records: “Beloved that Pilgrimage” (an album of twentieth-century song cycles, nominated for a Grammy in 1992), Schubert’s “Die schöne Müllerin” (using a Regier-Graf similar to the one heard in Opp. 54 & 110 on this recording), and an all-Fauré album (including two Nocturnes for solo piano) which also received a Grammy nomination. Playing a restored Bösendorfer built in 1842, he recorded Chopin’s collected works for cello and piano with Kim Scholes for Titanic. The first volume of the complete Mozart piano/violin sonatas with Jean-François Rivest, using a Philip Belt Walter replica, was released in 1996 by the Canadian label UMMUS.

Breitman is a native of Montreal. Before earning his Doctor of Musical Arts in Historic Performance Practice degree from Cornell University, he received a Bachelor’s degree in Humanities and Science from M.I.T., and a Master’s in Piano Performance from the New England Conservatory. He is currently Assistant Professor of Historical Performance at the Oberlin College Conservatory.

## **DAVID BREITMAN, Kanada**

David Breitman ist mit dem modernen Klavier ebenso vertraut wie mit dem Hammerflügel, und seine immer umfangreichere Diskographie ist das greifbare Ergebnis davon. Zusammen mit dem Bariton Sanford Sylvan hat er drei CDs für Nonesuch Records aufgenommen: "Beloved that Pilgrimage" (ein Album mit Liederzyklen aus dem 20. Jahrhundert, 1992 mit einem Grammy ausgezeichnet), Schuberts Liederzyklus "Die schöne Müllerin" (mit Klavierbegleitung auf einem Regier-Graf-Flügel ähnlich demjenigen für op. 54 und op. 110 in der vorliegenden Ausgabe) sowie ein Album mit Werken von Fauré, das ebenfalls einen Grammy-Preis erhielt. Auf einem restaurierten Bösendorfer, Baujahr 1842, spielte er, mit Kim Scholes, Chopins gesammelte Werke für Violoncello und Klavier für Titanic ein. Die erste Serie von Mozarts Sonatenwerk für Klavier und Violine mit Jean-François Rivest, auf einer Philip Belt-Walter-Replik, erschien 1996 unter dem kanadischen Label UMMUS. David Breitman ist aus Montreal gebürtig. Vor Erlangung seines Doktorgrades in Historic Performance Practice an der Cornell University hatte er seine Prüfungen für den Bachelor's degree in Humanities and Science am MIT (Massachusetts Institute of Technology) und den Master's degree im Fach Klavier am New England Conservatory abgelegt. Er ist gegenwärtig assistierender Professor für Historical Performance am Oberlin College Conservatory.

## **DAVID BREITMAN, Canada**

David Breitman est également à l'aise au piano moderne et au piano-forte; sa discographie croissante reflète ses dons multiples. Avec le baryton Sanford Sylvan, il a enregistré trois disques pour Nonesuch Records: "Beloved that Pilgrimage" (album de cycles de chants du 20e siècle, couronné par un Grammy en 1992), "La belle Meunière" de Schubert (accompagné sur un Regier-Graf semblable à l'instrument utilisé pour l'enregistrement des op. 54 et 110 de Beethoven pour Claves), et un CD consacré entièrement à Fauré également honoré d'un Grammy. Sur un Bösendorfer construit en 1842 et restauré, il a enregistré avec Kim Scholes pour Titanic toutes les œuvres pour violoncelle et piano de Chopin. La marque canadienne UMMUS a publié en 1996 le premier disque d'une intégrale des sonates pour piano et violon de Mozart avec Jean-François Rivest, pour laquelle il a choisi une copie d'un Walter de Philip Belt.

Breitmann est né à Montréal. Avant d'obtenir le doctorat de pratique de l'interprétation de la musique du 18<sup>e</sup> siècle à l'Université de Cornell, il remporte un Bachelor's degree in Humanities and Science du M.I.T. et un diplôme de Master's Performance au piano du New England Conservatory. Actuellement, il est professeur d'interprétation historique au Conservatoire et Collège d'Oberlin.





### **URSULA DÜTSCHLER, Switzerland**

Ursula Dütschler studied harpsichord with Jörg Ewald Dähler at the Berne Conservatory, receiving a soloist's diploma in 1987. She then studied harpsichord with Kenneth Gilbert at the Mozarteum in Salzburg and fortepiano with Malcolm Bilson at Cornell University in the United States. Ursula Dütschler was the prizewinner of the 1989 International Harpsichord Competition in Paris, where she was also awarded a prize for her interpretation of contemporary music. Two years later she won the first prize for fortepiano at the 1991 International Erwin Bodky Competition in Boston/USA.

Ursula Dütschler currently resides in Holland. She performs internationally as a soloist and chamber musician, including at events such as the Bach Festival in Berlin, the Festival for Early Music in Utrecht, and at the Prague Spring Festival. She has performed with the Orchestre de Chambre de Lausanne, the Ensemble de Grenoble, the Orquesta Sinfonica de Galicia, etc. In addition to her contributions to the Beethoven Edition, she accepted an invitation from Illinois Wesleyan University to participate in an symposium on the occasion of the 150th anniversary of the deaths of Felix Mendelssohn and Fanny Hensel-Mendelssohn, a project that will give rise to a recording featuring unpublished compositions by the two composers. Among her productions for Claves Records, Ursula Dütschler has recorded CDs featuring works for harpsichord by Scarlatti, Byrd and Balbastre.

## **URSULA DÜTSCHLER, Schweiz**

Die Schweizer Musikerin schloss 1987 ihre Cembalo-Ausbildung am Konservatorium Bern bei Jörg Ewald Dähler mit einem Solistendiplom ab. Anschliessend studierte sie bei Kenneth Gilbert am Mozarteum in Salzburg und bei Malcolm Bilson an der Cornell University in den USA, wo sie sich dem Hammerflügel widmete. 1989 gewann Ursula Dütschler den Internationalen Cembalo-Wettbewerb in Paris und erhielt in diesem Rahmen auch eine Auszeichnung für die beste Interpretation zeitgenössischer Musik. 1991 wurde ihr beim Internationalen Erwin Bodky-Wettbewerb für Hammerflügel in Boston der erste Preis zugesprochen.

Heute lebt Ursula Dütschler in Holland und tritt als Solistin und Kammermusikerin international in Erscheinung, unter anderem an den Bachtagen Berlin, am Festival für alte Musik Utrecht und am Prager Frühling. Sie konzertierte mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem Ensemble de Grenoble, dem Orquesta Sinfonica de Galicia und anderen. Neben dem vorliegenden Beethovenprojekt folgte Ursula Dütschler im März 1997 einer Einladung der Illinois Wesleyan University in Bloomington, an einem Symposium anlässlich der 150sten Todestages von Felix Mendelssohn und Fanny Hensel-Mendelssohn mitzuwirken. Diese Zusammenarbeit wird zu Aufnahmen verschiedener unveröffentlichter Werke der Geschwister Mendelssohn führen.

Ursula Dütschler hat bei Claves Records u.a. drei Produktionen mit Werken für Cembalo solo von Scarlatti, Byrd und Balbastre eingespielt.

## **URSULA DÜTSCHLER, Suisse**

La musicienne suisse Ursula Dütschler a terminé en 1987 ses études de clavecin avec Jörg Ewald Dähler au Conservatoire de Berne par un diplôme de soliste. Elle a continué à travailler le clavecin avec Keneth Gilbert au Mozarteum à Salzbourg et le piano-forte avec Malcolm Bilson aux États-Unis à l'Université de Cornell. En 1989, elle gagne à Paris le prix du Concours International de Clavecin, complété par un prix pour son interprétation de musique contemporaine. Deux ans plus tard, elle obtient le premier prix de piano-forte à l'International Erwin Bodky Competition 1991 in Boston/USA.

Ursula Dütschler vit actuellement aux Pays-Bas. Son activité internationale de soliste et de musicienne de chambre s'étend à des événements comme le Festival Bach à Berlin, le Festival de Musique Ancienne à Utrecht, et au Printemps de Prague. Elle a joué avec l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Ensemble de Grenoble, l'Orquesta Sinfonica de Galicia, etc. Outre sa collaboration à l'édition Beethoven, elle a accepté une invitation de l'Illinois Wesleyan University in Bloomington à un colloque organisé à l'occasion des 150 ans de la mort de Felix Mendelssohn et de Fanny Hensel-Mendelssohn. On projette d'enregistrer, à la suite de cette rencontre, des œuvres inconnues des deux compositeurs.

Parmi les enregistrements d'Ursula Dütschler pour Claves Records figurent des œuvres pour clavecin de Scarlatti, Byrd et Balbastre.



### **ZVI MENIKER, Israel**

Israeli harpsichordist, fortepianist and organist Zvi Meniker began his higher musical studies at age fifteen at the Mozarteum Conservatory in Salzburg, continuing at the Conservatory of Music in Zurich, graduating with distinction from both schools. His teachers in Europe included Nikolaus Harnoncourt and Johann Sonnleitner. He is currently finishing his DMA (Doctor of Musical Arts) degree at Cornell University, where he studied fortepiano under Malcolm Bilson. He has taught harpsichord and performance practice at Duke University, and is a regular faculty member at the annual Early Music Workshop in Jerusalem. In addition to his teaching duties, Mr. Meniker keeps up an active performing career, and plays as a soloist and in ensembles in many parts of Europe and the U.S. as well as in Israel. Mr. Meniker currently teaches harpsichord and chamber music at the Mendelssohn Conservatory of Music in Leipzig, Germany.

## **ZVI MENIKER, Israel**

Israelischer Cembalist, Pianofortist und Organist, begann Zvi Meniker seine höhere musikalische Ausbildung im Alter von fünfzehn Jahren am Konservatorium des Salzburger Mozarteums, worauf noch Studienjahre am Konservatorium in Zürich folgten. Beide Abschlussprüfungen legte er mit Auszeichnung ab. Nikolaus Harnoncourt und Johann Sonnleitner gehörten zu seinen Lehrern in Europa. Er beendet derzeit sein Studium zur Erlangung des DMA (Doctor of Musical Arts) an der Cornell University, wo er sich unter der Leitung von Malcolm Bilson am Hammerflügel ausbildete. Er unterrichtete Cembalo und Ausführungspraxis an der Duke University und ist ordentliches Fakultätsmitglied an dem alljährlich stattfindenden Early Music Workshop [Werkstätte für Alte Musik] in Jerusalem. Neben seinen Aufgaben als Lehrer – derzeit unterrichtet Zvi Meniker Cembalo und Kammermusik am Mendelssohn-Konservatorium in Leipzig (Deutschland) – verfolgt Zvi Meniker eine intensive Karriere: Er spielt als Solist und Ensemblemitglied in vielen Teilen Europas und der USA sowie auch in Israel.

## **ZVI MENIKER, Israël**

Zvi Meniker, musicien israélien pratiquant le clavecin, le piano-forte et l'orgue, commence ses études supérieures de musique au Mozarteum à Salzbourg et les poursuit au Conservatoire de Musique de Zurich, obtenant dans les deux écoles des résultats remarquables. Parmi ses maîtres européens figurent Nikolaus Harnoncourt et Johann Sonnleitner. Actuellement, il prépare son DMA (Doctor of Musical Arts) à l'Université de Cornell, où il a étudié le piano-forte avec Malcolm Bilson. Il a enseigné le clavecin et la pratique de l'interprétation à la Duke University, et il participe chaque année comme membre régulier de la faculté au Workshop de musique ancienne à Jérusalem. Ces activités d'enseignant n'empêchent pas Zvi Meniker de commencer une carrière d'interprète, comme soliste et comme membre d'ensembles, en diverses régions d'Europe et des États-Unis ainsi qu'en Israël. Actuellement, Zvi Meniker enseigne le clavecin et la musique de chambre au Conservatoire Mendelssohn de Leipzig (Allemagne).





### **BART VAN OORT, Holland**

After completing his modern piano degree at the Royal Conservatory at The Hague in 1983, Bart van Oort studied fortepiano with Stanley Hoogland. In 1986 he won the first prize and the special Audience prize at the Mozart Fortepiano Competition in Bruges, Belgium. He subsequently studied with Malcolm Bilson at Cornell University (Ithaca, NY) and received a Doctor of Musical Arts degree in Historical Performance Practice in 1993. Bart van Oort has performed in many European countries and appeared at early music festivals in Utrecht, Florence, Berlin, Wellington, Antwerp, Bruges, Melbourne, York, and Clisson. He has performed in the USA and made several concert and lecture tours through Australia and New Zealand. He was artist in residence at the University of Perth, and gave masterclasses at the conservatories of Oslo, Brussels, Esbjerg, Sydney, Newcastle, Canberra, Wellington, Dunedin, Melbourne, as well as several Dutch conservatories; he taught summer schools at the Early Music Institute of Indiana University (Bloomington) and at the University of Western Australia (Perth). Bart van Oort teaches at the Royal Conservatory in The Hague.

## **BART VAN OORT, Holland**

Nach Erlangung seines Abschlussdiploms im Fach modernes Klavier im Jahre 1983 am Königlichen Konservatorium in Den Haag studierte Bart van Oort Hammerflügel bei Stanley Hoogland. 1986 gewann er den ersten Preis sowie den ausserordentlichen Publikums-Preis beim Mozart-Fortepiano-Wettbewerb in Brügge (Belgien). Seine weitere Ausbildung erfolgte bei Malcolm Bilson an der Cornell University; 1993 promovierte er zum Doctor of Musical Arts im Fach Historical Performance Practice. Bart van Oort trat in vielen Ländern Europas auf und nahm an Festivals Alter Musik in Utrecht, Florenz, Berlin, Wellington, Antwerpen, Brügge, Melbourne, York und Clisson teil. Er konzertierte in den USA und unternahm mehrere Konzert- und Vortragstourneen in Australien und Neuseeland. Er leitete Meisterklassen an den Konservatorien von Oslo, Brüssel, Esbjerg, Sydney, Newcastle, Canberra, Wellington, Dunedin, Melbourne sowie an mehreren holländischen Konservatorien; er leitete Sommerkurse am Early Music Institute an der Indiana University (Bloomington) und der Universität von Western Australia (Perth). Neben seiner Konzerttätigkeit unterrichtet Bart van Oort derzeit am Königlichen Konservatorium in Den Haag.

## **BART VAN OORT, Pays-Bas**

Après avoir passé les derniers examens de piano au Conservatoire Royal de La Haye en 1983, Bart van Oort étudie le pianoforte avec Stanley Hoogland. En 1986, il gagne le premier prix et le prix spécial des auditeurs au Concours Mozart de Piano-forte à Bruges (Belgique). Il continue sa formation avec Malcolm Bilson à l'Université de Cornell (Ithaca, NY) où il obtient en 1993 son doctorat de pratique de l'interprétation de la musique ancienne. Bart van Oort a joué dans nombre de pays d'Europe ainsi qu'à des festivals de musique ancienne à Utrecht, Florence, Berlin, Wellington, Anvers, Bruges, York et Clisson. Il s'est produit aux États-Unis et il a tourné en Australie et en Nouvelle-Zélande comme musicien et comme conférencier. Il a été artiste résidant de l'Université de Perth et il a donné des masterclasses aux conservatoires d'Oslo, Bruxelles, Esbjerg, Sydney, Newcastle, Canberra, Wellington, Dunedin et Melbourne aussi bien qu'à plusieurs conservatoires des Pays-Bas; il a donné des cours d'été de musique ancienne à l'Institut de musique ancienne de l'Université de Bloomington (Indiana) et à l'Université de Perth (Australie). Bart van Oort enseigne au Conservatoire Royal de La Haye.



## **ANDREW WILLIS, USA**

Andrew Willis is known for his versatility as a soloist and ensemble performer on a wide range of historical to modern pianos. His recording of Schubert lieder with soprano Julianna Baird has recently been released by Vox Records. In an ongoing project with the Mozart orchestra of Philadelphia, he is performing the cycle of twenty-three Mozart piano concertos, and he appears regularly with period-instrument ensembles such as the Philadelphia Classical Symphony and Ensemble Courant. Before receiving his doctorate from Cornell University, where he studied fortepiano with Malcolm Bilson, Willis studied piano at The Curtis Institute of Music with Mieczyslaw Horszowski and at Temple University with George Sementovsky and Lambert Orkis. He formerly directed the Philadelphia Chamber Ensemble 1807 & Friends and served as keyboard player for the Philadelphia Orchestra. With Sue Ann Kahn, flutist, he has recorded music of Rochberg, Luening, Ibert and others. He is Assistant Professor of Music at the University of North Carolina at Greensboro; before joining the UNCG faculty, he taught at Cornell, Syracuse and Temple Universities, and at Swarthmore and Franklin and Marshall Colleges.

## **ANDREW WILLIS, USA**

Andrew Willis ist bekannt für seine vielseitige Tätigkeit als Solist und Ensemblesmusiker sowohl auf historischen als auch modernen Klavieren. Seine Schallplattenaufnahme von Schubert-Liedern mit der Sopranistin Julianna Baird ist vor kurzem bei Vox Records erschienen. In einer bereits begonnenen Zusammenarbeit mit dem Mozart-Orchester von Philadelphia spielt er als Solist in dreiundzwanzig Klavierkonzerten von Mozart; er tritt auch regelmässig zusammen mit Ensembles auf, die auf historischen Instrumenten spielen, wie dem Philadelphia Classical Symphony und dem Ensemble Courant.

Bevor er an der Cornell University – unter der Leitung von Malcolm Bilson – den Doktorgrad erlangte, studierte er am Curtis Institute of Music bei Mieczyslaw Horszowski und an der Temple University bei George Sementovsky und Lambert Orkis. Er dirigierte seinerzeit das Philadelphia Chamber Ensemble 1807 & Friends und wirkte als Pianist für das Philadelphia Orchestra. Vor seiner Berufung als assistierender Professor für Musik an der Universität von North Carolina, in Greensboro, unterrichtete Andrew Willis an den Universitäten Cornell, Syracuse und Temple sowie an den Colleges Swarthmore, Franklin und Marshall.

## ANDREW WILLIS, USA

Andrew Willis est connu pour l'ampleur de la gamme de pianos anciens et modernes qu'il fait entendre comme soliste et comme musicien de chambre. Son enregistrement des lieder de Schubert avec le soprano Julianna Baird a été publié récemment par Vox Records. Avec l'Orchestre Mozart de Philadelphie, il a joué les 23 concertos du compositeur; là, il apparaît souvent avec des ensembles pratiquant les instruments d'époque tels la Philadelphia Classical Symphony et l'Ensemble Courant.

Avant d'obtenir son doctorat à l'Université de Cornell où il a travaillé le piano-forte avec Malcolm Bilson, Willis a étudié le piano avec Mieczyslaw Horszowski au Curtis Institute et avec George Sementovsky et Lambert Orkis à la Temple University. Il a également dirigé le Philadelphia Chamber Ensemble 1807 & Friends et collaboré comme pianiste avec l'Orchestre de Philadelphie. Avec la flûtiste Sue Ann Kahn, il a enregistré des œuvres de Rochberg, Luening, Ibert et d'autres encore. Avant d'être nommé professeur assistant à l'Université de Caroline du Nord à Greensboro, il a enseigné aux Universités de Cornell, Syracuse et Temple, et aux Collèges de Swarthmore, Franklin et Marshall.





Gezichte Naar Zoo Noord





**ERKIN CONCERT HALL**  
Elisei Rekinin Cultural Center  
Keskuskatu 10, Helsinki, Finland

**NOVEMBER**

**11** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**12** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**13** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**14** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**15** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**16** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**17** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**18** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**19** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**20** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**21** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**22** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**23** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**24** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**25** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**26** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**27** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**28** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

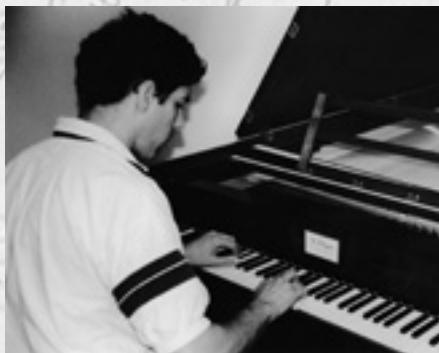
**29** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**30** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**31** **FRANCESCO**  
FRANCESCO  
FRANCESCO

**FRANCESCO**











*“Vexierbild mit dem Tonmeister!”*

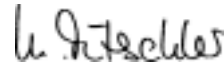




Recorded at Maria Minor Church in Utrecht (Holland) and at Masterview Sound  
Studio in Ithaca (New York), March, June, July, November 1996  
Recording, editing and mastering: Jean-Claude Gaberel, Image et Son,  
2046 Fontaines, Switzerland  
(Sonatas Op. 7 and Op. 10/3 were recorded by Gregory Squires)  
Microphones ("one point recording"): 2 Brüel & Kjaer/GMS 4006  
Microphone cables: Van den Hul M.C.D.  
Digital Tape Recorder: Nagra Digital 20-bits  
Digital Editing: HD Sonic Solutions Quattro 20-bits

Cover graphics: Christoph Dütschler, Berne  
Booklet supervision, layout and design: Mark Manion, Bösinggen  
German Translations: Ernst Podlesnigg  
French Translations: Ernst Podlesnigg, Numa F. Tétaz, Simone Schweizer  
Photographs: Marguerite Dütschler-Huber, photograph of the musicians on page  
8 by Peter Morenus, Cornell University Photography

*I would like to extend very special thanks to the generous donor who made this project possible. Many thanks also to Malcolm Bilson and Jean-Claude Gaberel for their vision, enthusiasm and energy. And sincere thanks to Mark Manion.*



A co-production with the Center for Eighteenth Century Music at Cornell University, Ithaca (New York)  
Claves Records, 3600 Thun/Switzerland © ® 1997

Beethoven



**B E E T H O W E N**

*Beethoven*

**The Complete Piano Sonatas on Period Instruments**

**1 & 2**

**BEETHOVEN: THE COMPLETE PIANO SONATAS ON PERIOD INSTRUMENTS  
VOLUME 3**

**Sonata No. 7 in D Major, Op. 10 No. 3** **22'50**

composed 1796/98 - published 1798 - autograph lost

Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

<b>a</b> Presto . . . . .	7'08
<b>b</b> Largo e mesto . . . . .	8'40
<b>c</b> Menuetto: Allegro . . . . .	2'40
<b>d</b> Rondo: Allegro . . . . .	4'22

**Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13** **18'24**

***Pathétique***

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost

Tom Beghin – Maene-Walter No. 2

<b>e</b> Grave – Allegro molto e con brio . . . . .	8'47
<b>f</b> Adagio cantabile . . . . .	4'49
<b>g</b> Rondo: Allegro . . . . .	4'48

**Sonata No. 9 in E Major, Op. 14 No. 1** **13'57**

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost

Bart van Oort – Wolf-Schantz

<b>h</b> Allegro . . . . .	6'22
<b>i</b> Allegretto . . . . .	4'13
<b>j</b> Rondo: Allegro comodo . . . . .	3'22

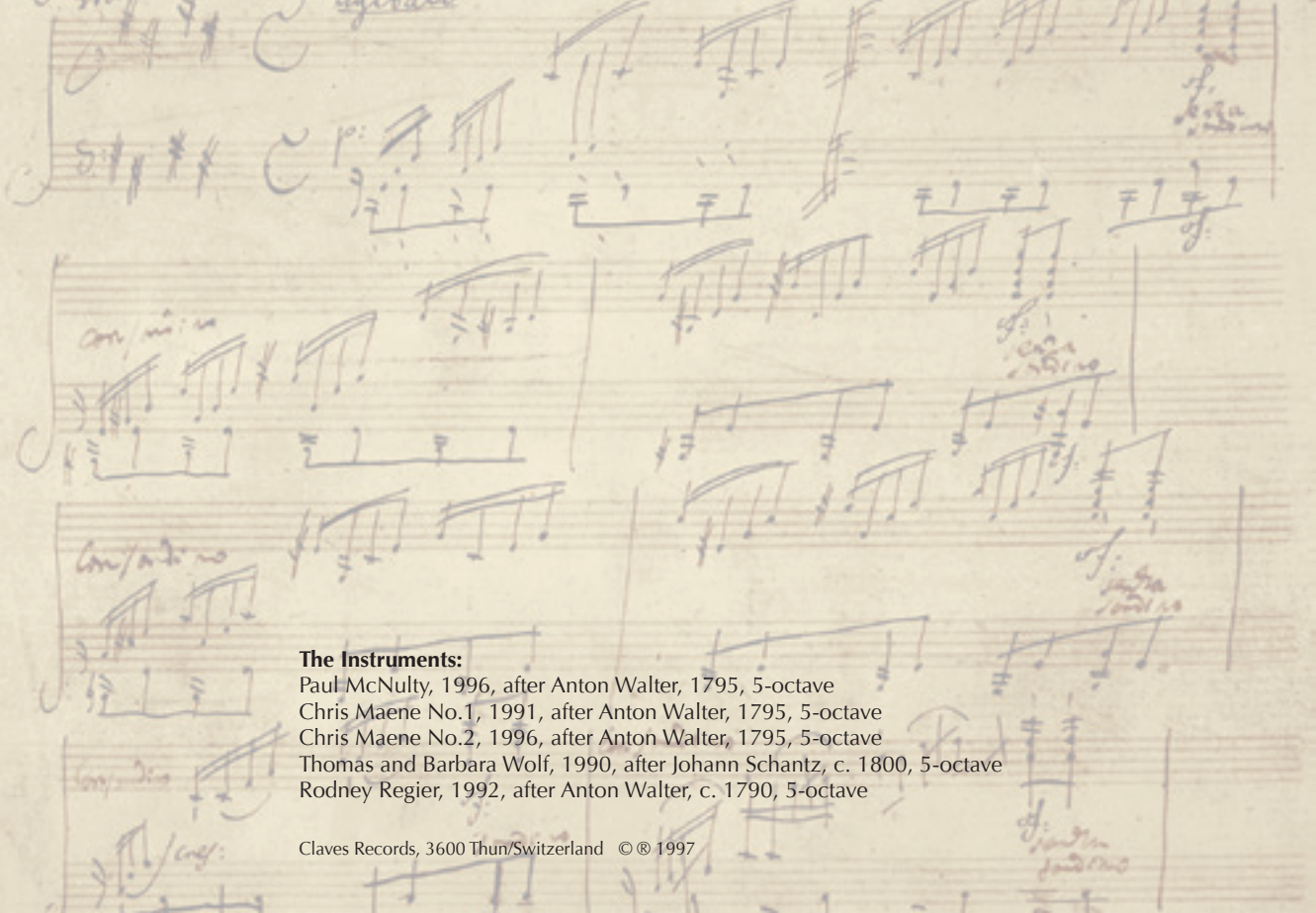
<b>Sonata No. 10 in G Major, Op. 14 No. 2</b>	<b>16'27</b>
composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost	
Ursula Dütschler – Maene-Walter No. 2	
<b>k</b> Allegro . . . . .	7'46
<b>l</b> Andante . . . . .	4'55
<b>m</b> Scherzo: Allegro assai . . . . .	3'45

**Total time: 72'08**

**VOLUME 4**

<b>Sonata No. 11 in B-Flat Major, Op. 22</b>	<b>26'50</b>
composed 1799/1800 - published 1802 - autograph lost	
Zvi Meniker – Regier-Walter	
<b>a</b> Allegro con brio . . . . .	7'49
<b>b</b> Adagio con molt'espressione . . . . .	9'03
<b>c</b> Menuetto . . . . .	3'14
<b>d</b> Rondo: Allegretto . . . . .	6'44

<b>Sonata No. 12 in A-Flat Major, Op. 26</b>	<b>20'04</b>
composed 1800/01 - published 1802 - autograph extant	
Andrew Willis – McNulty-Walter	
<b>e</b> Andante con Variazioni . . . . .	7'16
<b>f</b> Scherzo: Allegro molto . . . . .	3'01
<b>g</b> Marcia funebre: Maestoso andante . . . . .	6'33
<b>h</b> Allegro . . . . .	3'14



The background of the entire page is a handwritten musical score on aged, yellowed paper. It features several staves of music with various notes, rests, and clefs. Some parts of the score are written in red ink, including the tempo markings 'Con/Allegro' and 'Allegro'. The handwriting is in cursive and appears to be from the late 18th or early 19th century.

**The Instruments:**

Paul McNulty, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Chris Maene No.1, 1991, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Chris Maene No.2, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Thomas and Barbara Wolf, 1990, after Johann Schantz, c. 1800, 5-octave

Rodney Regier, 1992, after Anton Walter, c. 1790, 5-octave



**B E E T H O W E N**

*Beethoven*

**The Complete Piano Sonatas on Period Instruments**

**3 & 4**



**BEETHOVEN: THE COMPLETE PIANO SONATAS ON PERIOD INSTRUMENTS  
VOLUME 3**

**Sonata No. 7 in D Major, Op. 10 No. 3** **22'50**

composed 1796/98 - published 1798 - autograph lost  
Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

<b>a</b> Presto . . . . .	.7'08
<b>b</b> Largo e mesto . . . . .	.8'40
<b>c</b> Menuetto: Allegro . . . . .	.2'40
<b>d</b> Rondo: Allegro . . . . .	.4'22

**Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13** **18'24**

***Pathétique***

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost  
Tom Beghin – Maene-Walter No. 2

<b>e</b> Grave – Allegro molto e con brio . . . . .	.8'47
<b>f</b> Adagio cantabile . . . . .	.4'49
<b>g</b> Rondo: Allegro . . . . .	.4'48

**Sonata No. 9 in E Major, Op. 14 No. 1** **13'57**

composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost  
Bart van Oort – Wolf-Schantz

<b>h</b> Allegro . . . . .	.6'22
<b>i</b> Allegretto . . . . .	.4'13
<b>j</b> Rondo: Allegro comodo . . . . .	.3'22

<b>Sonata No. 10 in G Major, Op. 14 No. 2</b>	<b>16'27</b>
composed 1798/99 - published 1799 - autograph lost	
Ursula Dütschler – Maene-Walter No. 2	
<b>k</b> Allegro. . . . .	7'46
<b>l</b> Andante . . . . .	4'55
<b>m</b> Scherzo: Allegro assai. . . . .	3'45

**Total time: 72'08**

#### **VOLUME 4**

<b>Sonata No. 11 in B-Flat Major, Op. 22</b>	<b>26'50</b>
composed 1799/1800 - published 1802 - autograph lost	
Zvi Meniker – Regier-Walter	
<b>a</b> Allegro con brio. . . . .	7'49
<b>b</b> Adagio con molt'espessione. . . . .	9'03
<b>c</b> Menuetto. . . . .	3'14
<b>d</b> Rondo: Allegretto . . . . .	6'44

<b>Sonata No. 12 in A-Flat Major, Op. 26</b>	<b>20'04</b>
composed 1800/01 - published 1802 - autograph extant	
Andrew Willis – McNulty-Walter	
<b>e</b> Andante con Variazioni . . . . .	7'16
<b>f</b> Scherzo: Allegro molto . . . . .	3'01
<b>g</b> Marcia funebre: Maestoso andante . . . . .	6'33
<b>h</b> Allegro . . . . .	3'14

**Sonata No. 13 (quasi una fantasia) in E-Flat Major,  
Op. 27 No. 1**

**15'40**

composed 1800/01 - published 1802 - autograph lost  
Ursula Dütschler – Regier-Walter

<b>i</b> Andante – Allegro – Andante . . . . .	.5'02
<b>j</b> Allegro molto e vivace . . . . .	.2'03
<b>k</b> Adagio con espressione. . . . .	.2'49
<b>l</b> Allegro vivace. . . . .	.5'46

**Sonata No. 14 (quasi una fantasia) in C-Sharp Minor,**

**Op. 27 No. 2**

**14'11**

**Mondschein**

composed 1801 - published 1802 - autograph extant  
Malcolm Bilson – Wolf-Schantz

<b>m</b> Adagio sostenuto . . . . .	.5'04
<b>n</b> Allegretto. . . . .	.1'56
<b>o</b> Presto agitato. . . . .	.7'11

**Total time: 77'19**

**The Instruments:**

- Paul McNulty, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave
- Chris Maene No.1, 1991, after Anton Walter, 1795, 5-octave
- Chris Maene No.2, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave
- Thomas and Barbara Wolf, 1990, after Johann Schantz, c. 1800, 5-octave
- Rodney Regier, 1992, after Anton Walter, c. 1790, 5-octave



**B E E T H O W E N**

*Beethoven*

**The Complete Piano Sonatas on Period Instruments**

**5 & 6**

**BEETHOVEN: THE COMPLETE PIANO SONATAS ON PERIOD INSTRUMENTS  
VOLUME 5**

**Sonata No. 15 in D Major, Op. 28** **22'14**

***Pastorale***

composed 1801 - published 1802 - autograph extant

David Breitman – McNulty-Walter

<b>a</b> Allegro. . . . .	.9'00
<b>b</b> Andante. . . . .	.6'21
<b>c</b> Scherzo: Allegro vivace . . . . .	.2'05
<b>d</b> Rondo: Allegro, ma non troppo . . . . .	.4'48

**Sonata No. 16 in G Major, Op. 31 No. 1** **23'44**

composed 1801/02 - published 1803 - autograph lost

Ursula Dütschler – McNulty-Walter

<b>e</b> Allegro vivace . . . . .	.7'05
<b>f</b> Adagio grazioso . . . . .	.10'00
<b>g</b> Rondo: Allegretto. . . . .	.6'39

**Sonata No. 17 in D Minor, Op. 31 No. 2** **22'55**

***Der Sturm***

composed 1801/02 - published 1803 - autograph lost

Malcolm Bilson – Maene-Walter No. 2

<b>h</b> Largo – Allegro . . . . .	.8'19
<b>i</b> Adagio . . . . .	.7'18
<b>j</b> Allegretto . . . . .	.7'18

**Total time: 69'13**

## VOLUME 6

<b>Sonata No. 18 in E-Flat Major, Op. 31 No. 3</b>	<b>23'53</b>
composed 1801/02 - published 1804 - autograph lost	
Zvi Meniker – McNulty-Walter	
<b>a</b> Allegro . . . . .	9'06
<b>b</b> Scherzo: Allegretto vivace . . . . .	6'16
<b>c</b> Menuetto: Moderato e grazioso . . . . .	3'49
<b>d</b> Presto con fuoco . . . . .	4'42
<b>Sonata No. 19 in G Minor, Op. 49 No. 1</b>	<b>9'15</b>
composed 1798 - published 1805 - autograph lost	
Zvi Meniker – Regier-Walter	
<b>e</b> Andante . . . . .	5'18
<b>f</b> Rondo: Allegro . . . . .	3'57
<b>Sonata No. 20 in G Major, Op. 49 No. 2</b>	<b>8'05</b>
composed 1796 - published 1805 - autograph lost	
Andrew Willis – McNulty-Walter	
<b>g</b> Allegro, ma non troppo . . . . .	4'49
<b>h</b> Tempo di Menuetto . . . . .	3'16

**Sonata No. 21 in C Major, Op. 53**

**24'15**

**Waldstein**

composed 1803/04 - published 1805 - autograph extant

Bart van Oort – Lagrassa

**i** Allegro con brio .....10'20

**j** Introduzione: Adagio molto .....4'23

**k** Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo .....9'32

**Andante in F Major, WoO 57**

**9'00**

**Andante favori**

composed 1803/04 - published 1805 - autograph lost

Andrew Willis – Regier-Walter

**l** Andante .....9'00

**Total time: 75'10**

**The Instruments:**

Paul McNulty, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Chris Maene No.2, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Rodney Regier, 1992, after Anton Walter, c. 1790, 5-octave

Salvatore Lagrassa, c. 1815, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink,  
1993, 6-octave



**B E E T H O W E N**

*Beethoven*

**The Complete Piano Sonatas on Period Instruments**

**7 & 8**



**BEETHOVEN: THE COMPLETE PIANO SONATAS ON PERIOD INSTRUMENTS  
VOLUME 7**

**Sonata No. 22 in F Major, Op. 54** **11'41**

composed 1804 - published 1806 - autograph lost

Andrew Willis – Regier-Graf

**a** Tempo d'un Menuetto . . . . .5'15

**b** Allegretto. . . . .6'26

**Sonata No. 23 in F Minor, Op. 57** **24'50**

***Appassionata***

composed 1803/05 - published 1807 - autograph extant

Zvi Meniker – Lagrassa

**c** Allegro assai . . . . .10'37

**d** Andante con moto. . . . .5'30

**e** Allegro, ma non troppo . . . . .8'43

**Sonata No. 24 in F-Sharp Major, Op. 78** **10'25**

***Thérèse***

composed 1809 - published 1810 - autograph extant

David Breitman – Lagrassa

**f** Adagio cantabile – Allegro, ma non troppo . . . . .7'20

**g** Allegro vivace . . . . .3'05

**Sonata No. 25 in G Major, Op. 79** **9'48**

composed 1809 - published 1810 - autograph extant

Tom Beghin – Lagrassa

**h** Presto alla tedesca. . . . .5'10

**i** Andante . . . . .2'21

**j** Vivace . . . . .2'17

<b>Sonata No. 26 in E-Flat Major, Op. 81a</b>	<b>17'04</b>
<b>Das Lebewohl</b>	
composed 1809/10 - published 1811 - autograph only of the first movement extant	
Bart van Oort – Lagrassa	
<i>Das Lebewohl / Les Adieux / The Farewell</i>	
<b>k</b> Adagio – Allegro . . . . .	.7'04
<i>Abwesenheit / L'Absence / The Absence</i>	
<b>I</b> Andante espressivo. . . . .	.3'58
<i>Menuetto: Das Wiedersehen / Le Retour / The Reunion</i>	
<b>m</b> Vivacissimamente. . . . .	.6'02
<b>Total time: 74'30</b>	

**VOLUME 8**

<b>Sonata No. 27 in E Minor, Op. 90</b>	<b>14'39</b>
composed 1814 - published 1815 - autograph extant	
Tom Beghin – Fritz	
<b>a</b> Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck . . . . .	.6'19
<b>b</b> Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen. . . . .	.8'20
<b>Sonata No. 28 in A Major, Op. 101</b>	<b>20'17</b>
composed 1813/16 - published 1817 - autograph extant	
Malcolm Bilson – Hafner	
<b>c</b> Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (Allegro, ma non troppo) . . . . .	.3'36
<b>d</b> Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla Marcia) . . . . .	.5'59
<b>e</b> Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto) – Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro) . . .	.10'42

**Sonata No. 29 in B-Flat Major, Op. 106**

**44'50**

***Hammerklavier***

composed 1817/18 - published 1819 - autograph lost

Andrew Willis – Hafner

**f** Allegro .....11'34

**g** Scherzo: Assai vivace – Presto .....2'36

**h** Adagio sostenuto .....18'05

**i** Largo – Fuga – Allegro risoluto .....12'35

**Total time: 80'05**

**The Instruments:**

Salvatore Lagrassa, c. 1815, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink,  
1993, 6-octave

Gottlieb Hafner, c. 1835, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 1993,  
6j-octave

Johann Fritz, 1825, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 1991,  
6j-octave

Rodney Regier, 1995, after Conrad Graf, c. 1824, 6j-octave



**B E E T H O W E N**

*Beethoven*

**The Complete Piano Sonatas on Period Instruments**

**9 & 10**

**BEETHOVEN: THE COMPLETE PIANO SONATAS ON PERIOD INSTRUMENTS  
VOLUME 9**

**Sonata No. 30 in E Major, Op. 109** **18'16**

composed 1820 - published 1821 - autograph extant

Malcolm Bilson – Fritz

**a** Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo . . . . .3'44

**b** Prestissimo . . . . .2'33

**c** Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile  
ed espressivo). . . . .11'59

**Sonata No. 31 in A-flat Major, Op. 110** **17'57**

composed 1820/22 - published 1822 - autograph extant

David Breitman – Regier-Graf

**d** Moderato cantabile, molto espressivo . . . . .6'07

**e** Allegro molto. . . . .2'05

**f** Adagio, ma non troppo – Arioso dolente – Fuga: Allegro, ma non  
troppo – L'istesso tempo di Arioso – L'inversione della Fuga . . . . .9'45

**Sonata No. 32 in C Minor, Op. 111** **25'38**

composed 1821/22 - published 1823 - autograph extant

Tom Beghin – Fritz

**g** Maestoso – Allegro con brio ed appassionato . . . . .9'04

**h** Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile. . . . .16'34

**Total time: 62'09**

**VOLUME 10**

***The Bonn [Kurfürsten] Sonatas***

**Sonata in E-flat Major, WoO 47 No. 1** **13'47**

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

Zvi Meniker – McNulty-Walter

**a** Allegro cantabile . . . . .5'04

**b** Andante. . . . .5'21

**c** Rondo: Vivace . . . . .3'22

**Sonata in F Minor, WoO 47 No. 2** **11'00**

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

David Breitman – McNulty-Walter

**d** Larghetto maestoso – Allegro assai. . . . .3'42

**e** Andante. . . . .3'52

**f** Presto. . . . .3'26

**Sonata in D Major, WoO 47 No. 3** **18'01**

composed 1782/83 - published 1783 - autograph lost

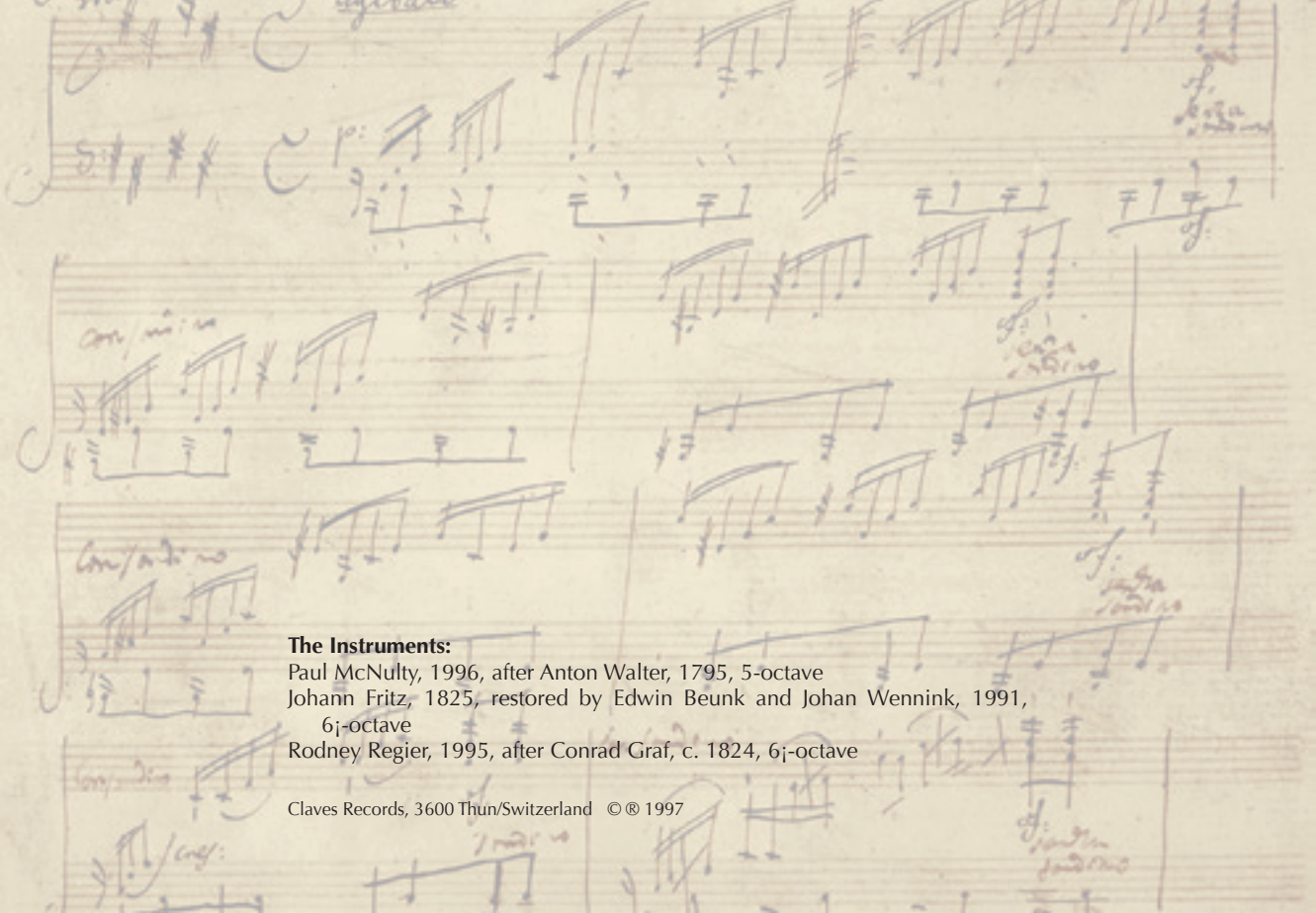
Ursula Dütschler – McNulty-Walter

**g** Allegro. . . . .7'36

**h** Menuetto sostenuto – Variazioni I–VI. . . . .6'47

**i** Scherzando, Allegro ma non troppo. . . . .3'38

**Total time: 43'10**



The background of the page is a handwritten musical score on aged, yellowed paper. It features several staves of music with various notes, rests, and clefs. Some of the notes are beamed together, and there are some markings like 'con/ni: no' and 'of.' written in red ink. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

**The Instruments:**

Paul McNulty, 1996, after Anton Walter, 1795, 5-octave

Johann Fritz, 1825, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 1991,

6 $\frac{1}{2}$ -octave

Rodney Regier, 1995, after Conrad Graf, c. 1824, 6 $\frac{1}{2}$ -octave

Claves Records, 3600 Thun/Switzerland © 1997

**Total time: 11h28m50s**

**The Performers:**

Malcolm Bilson, USA; Tom Beghin, Belgium; David Breitman, Canada; Ursula Dütschler, Switzerland; Zvi Meniker, Israel; Bart van Oort, Holland; Andrew Willis, USA

**The Instruments:**

Paul McNulty, after Anton Walter, 1795, 5-octave  
Chris Maene No. 1, after Anton Walter, 1795, 5-octave  
Chris Maene No. 2, after Anton Walter, 1795, 5-octave  
Thomas and Barbara Wolf, after Johann Schantz, ca. 1800, 5-octave  
Rodney Regier, after Anton Walter, 1795, 5-octave  
Salvatore Lagrassa, ca. 1815, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 6-octave  
Gottlieb Hafner, ca. 1835, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 6 1/2-octave  
Johann Fritz, 1825, restored by Edwin Beunk and Johan Wennink, 6 1/2-octave  
Rodney Regier, after Conrad Graf, ca. 1825, 6 1/2-octave

**LUDWIG VAN BEETHOVEN** (1770–1827)

**The Complete Piano Sonatas on Period Instruments**

**Die Klaversonaten auf Instrumenten aus Beethovens Zeit**

**Les sonates pour piano sur des instruments de l'époque de Beethoven**

Claves Records' *Beethoven Edition* is a collection of 10 compact discs featuring the complete piano sonatas including the three early so-called "Bonn sonatas". Malcolm Bilson, the *spiritus rector* of the project, and six artist-colleagues, all associated with the Center for Eighteenth Century Music at Cornell University in Ithaca, New York, perform these works on nine fortepianos. The use of different period instruments vividly illustrates the diversity and the rich spectrum of sonorities of the fortepianos for which Beethoven composed and on which he performed his works.

The CDs are accompanied by a richly illustrated booklet with program notes by the performers in three languages.

A co-production with Cornell University, Ithaca (New York)  
Recorded at Masterview Sound Studio in Ithaca (New York) and at the Maria Minor Church in Utrecht (Holland), March, June, July, November 1996  
Recording engineer, mastering and editing: Jean-Claude Gaberel, Image et Son  
Claves Records, 3600 Thun / Switzerland § 1997

**claves**  
RECORDS

**Claves CD 50-9707/10 (10 CDs)**



Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the staff, possibly indicating dynamics or performance instructions.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a common time signature. The notation features several measures with eighth and sixteenth notes, some with slurs. There are handwritten annotations above the staff, including the word "con/ma: no" and some illegible scribbles.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation consists of several measures with eighth and sixteenth notes. There are handwritten annotations above the staff, including the word "con/ma: no" and "of.".

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a common time signature. The notation includes several measures with eighth and sixteenth notes. There are handwritten annotations above the staff, including the word "con/ma: no" and "of.".