

PHILIPS

Digital Classics

BEETHOVEN
PIANO SONATAS
KLAVIERSONATEN
Op. 7 & Op. 28 «Pastoral»
Op. 49 No. 2

ALFRED
BRENDEL

New Digital Recording





Alfred Brendel

INTIMACY AND PASTORALISM

William Kinderman

The Piano Sonatas in E flat, Op. 7 and D, Op. 28, display a lyrical grace and fervent expression that are essential to Beethoven's art, but whose importance is often underestimated. This quality of *Innigkeit* is nowhere more prominent than in some of the sonatas he dedicated to his female piano pupils: Op. 78 (dedicated to Countess Therese Brunswick), Op. 101 (to Baroness Dorothea Ertmann), and Op. 7 (to Countess "Babette" Keglevics). In 1797, when Beethoven composed his "Grande Sonate" in E flat, Op. 7, he was living *vis-à-vis* from the young countess, and came to give her lessons in his morning gown, slippers and tasselled cap, a circumstance which indicates a close relationship between pupil and teacher. Carl Czerny thought of Op. 7 as already an *Appassionata* "since Beethoven wrote the sonata in a passionate frame of mind." The range of mood in this weighty sonata encompasses a driving impetus in the opening *Allegro*, a searching, inward reflection in the slow movement, and a mainly lyrical character in the third and fourth movements.

The sonata begins with a motivic signal of chords in the right hand heard above a steady pulse of repeated notes. The energy of these repeated notes is transferred into turn figures in the right hand and then into the characteristic passage-work that dominates wide expanses of this *Allegro molto e con brio*. As Jürgen Uhde has observed, the similarity of Beethoven's lyrical, subsidiary theme to Schubert's song

"Ungeduld" (from *Die Winterreise*) and to the "Sehnsuchts-Walzer" (Waltz of Longing) may account for the sonatas early nickname, "Der Verliebte" (The Enamoured). Soft echoes of these lyrical phrases foreshadow the key and character of the following movement, a *Largo, con gran espressione* in C major. A declamatory rhetoric and expressive pauses lend to this music the character of a monologue (*Selbstgespräch*). Indeed, there is no movement in Beethoven that demonstrates more impressively the impact of silence in music. Following the broad opening period in C major, Beethoven introduces a more extroverted melody in A flat major supported by a staccato bass. After 13 bars, however, the thematic development reaches a harrowing impasse; bare double octaves are pitted against a forlorn, yearning utterance in the high register. The climax sounds orchestral, suggesting a single flute pitted against implacable unisons in the strings in the lower registers. The "flute" actually generates a dream-like reprise of the main theme in the "wrong" key, B flat major, before the stern forces of reality prevail, bringing about the true reprise in C major.

Beethoven originally sketched the third movement as an independent piece or "bagatelle," and only later absorbed it into the sonata. The form resembles a scherzo, with a gracious, dance-like *Allegro* in E flat major enclosing a galloping trio in E flat minor, in which the melody emerges out of a hazy texture of

rapid arpeggios. Only in the uncanny cadential phrases does Beethoven curtail the texture of arpeggios, exposing the melody in single notes in the right hand, before a hushed transition leads to a repetition of the *Allegro*.

Then comes the finale: one of Beethoven's most delicately sensuous rondos and the crowning lyrical climax of the work. The main theme unfolds with expressive appoggiaturas above a pedal point on the dominant, conveying an intimate, suspended character. Whereas the first and third episodes of the form transform motives from this main theme into animated dialogue, the central episode releases a drastic contrast – a loud and turbulent C minor idiom recalling Bach's prelude in this key from the first book of the *Well-tempered Clavier*. The role of the C minor episode goes beyond its immediate context, since this is precisely the passage that Beethoven resolves into graceful accents in the very last moments of the sonata.



Beethoven prepares this coda with an ethereal vision of the main rondo theme lifted into E major. In his ensuing farewell to the listener, strife is transformed into grace.

The Sonata in D, Op. 28, from 1801, was titled "Pastorale" by the publisher Crazz of Hamburg. The title is not unfitting: one can find pedal points in the first and last movements and occasional bagpipe fifths, whereas the cadential theme in the first movement, internal episode of the slow movement and the scherzo are all rustic in character. The *Andante* in D minor has a processional, ballade-like atmosphere; the melodic inflections of its main theme seem suggestive of speech. This movement harbours the only tragic moment in an otherwise luminous score. In the coda, Beethoven juxtaposes the first phrases of the main theme with a disturbing, dissonant transformation of the innocent contrasting subject – a glimpse of the abyss followed by a close in bleak resignation.



In the other movements of Op. 28, Beethoven often employs static textures with repetitive figures, as in the "Pastoral" Symphony, yet the development of the opening *Allegro* is dominated even more than usual by his favourite dramatic procedure of foreshortening, whereby phrases are divided into progressively smaller units. Beethoven appropriately sets this developmental passage apart from its context: the music comes firmly to rest on a protracted F sharp major harmony before phrases drawn from the cadential theme are played in B major and minor to preface the recapitulation. He used an identical modulation through the submediant to introduce the climactic ninth variation of the "Joy" theme in the choral finale of the Ninth Symphony.

Surprisingly, Beethoven begins his scherzo with four descending F sharps, which relate to the pedal point in the development of the first movement, as well as to the repeated F sharp of the *Andante's* idyllic middle section. While the scherzo supplies a touch of humour, the finale is a charming, gracious rondo, whose middle episode is assigned to a fugato. The last of many delightful surprises in this sonata comes in the coda, as Beethoven replaces the bucolic phrases from the main theme with rapid figuration while reinforcing and accelerating the bass, whose insistent tonic pedal and iambic rhythm bring the music to its emphatic humorous close.

The Sonata in G, Op. 49 No. 2, is the second of the two "easy sonatas" or "sonatinas" that Beethoven composed during the 1790s, presumably for teaching

purposes; this pair of works was published only in 1805 with a deceptively high opus number. The G major Sonata is the older of the two works, dating from 1795-96, and like its companion it compresses the formal plan to a pair of movements. Several years later, in 1800, Beethoven re-used the minuet theme from this sonata in his popular Septet, Op. 20.

The opening *Allegro ma non troppo* of Op. 49 No. 2 begins with a dualistic gesture: an arresting chord with a motive in triplets in the right hand in bar 1, followed by a melodic continuation in two voices in the next three bars. Beethoven employs these two contrasting thematic ideas throughout: whereas the second theme of the sonata form picks up the thread of the initial melodic idea, with its turn figure G - Fsharp - G and rising contour, the transitional and cadential themes utilise the running motion of the triplet figure.

In the second movement, marked *Tempo di minu-etto*, the functions of a slower dance movement and finale are combined. Here the turn figure and basic melodic contour from the first movement are reshaped in a gracious minuet characterised by dotted rhythms and a flowing accompaniment. Interspersed between returns of the dignified minuet theme are animated episodes in D major and C major. Following the third statement of the minuet in this rondo design, Beethoven appends a short coda which sensitively reinterprets motivic and harmonic details drawn from the episodes and from the minuet itself.

INNERLICHKEIT UND LÄNDLICHES IDYLL

William Kinderman

Die Klaviersonaten in Es-dur op. 7 und D-dur op. 28 verströmen lyrische Anmut und Innigkeit des Ausdrucks, Eigenschaften, die der Kunst Beethovens wesenseigen sind, in ihrer Bedeutung jedoch häufig unterschätzt werden. Diese *Innigkeit* wird am stärksten in manchen jener Sonaten spürbar, die der Komponist einzelnen seiner Schülerinnen dedizierte: in op. 78 (der Gräfin Therese von Brunsvik), op. 101 (der Freiin Dorothea von Ertmann) und op. 7 (der Gräfin Babette von Keglevics). Als Beethoven an seiner »Grande Sonate« in Es-dur op. 7 arbeitete, wohnte er vis-à-vis der jungen Gräfin Babette; zu den Klavierstunden kam er in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze, was auf ein ziemlich vertrautes Verhältnis zwischen Schülerin und Lehrer hindeutet. Czerny sah im op. 7 schon eine Art *Appassionata*, »da Beethoven die Sonate in einem leidenschaftlichen Gemütszustand schrieb«. Der Stimmungsradius dieser gewichtigen Sonate greift weit aus: vom drängenden Ungestüm des Eröffnungs-*Allegro* über grüblerisch-besinnliche Introvertiertheit im *Largo* bis zum vorherrschend lyrischen Charakter im dritten und vierten Satz.

Die Sonate beginnt mit einem motivisch bedeutsamen Signal von Akkorden im rechten Part über einem stetigen Pulsieren der sich wiederholenden Baßnoten. Die Energie dieses Pulsierens überträgt sich dann auf Doppelschlagfiguren in der rechten Hand und auf Passagen, wie sie weite Teile dieses

Allegro molto e con brio charakteristisch beherrschen. Möglicherweise hat — wie Jürgen Uhde bemerkte — die Ähnlichkeit von Beethovens Seitenthema mit dem Schubert-Lied »Ungeduld« (aus *Winterreise*) und mit dem »Sehnsuchts-Walzer« zu dem der Sonate bald anhängenden Namen »Der Verliebte« Anlaß gegeben. Leichte Anklänge in diesen lyrischen Partien weisen schon auf Tonart und Charakter des folgenden Satzes voraus, eines *Largo, con gran espressione* in C-dur. Deklamatorische Rhetorik und ausdrucksgehaltene Pausen verleihen dieser Musik den Charakter eines Selbstgesprächs. Es gibt in Beethovens Werk keinen anderen Satz, der die Wirkung der Stille in eindringlicherer Weise zu demonstrieren vermöchte — zumal, wenn die Zuhörer zu dieser Stille beizutragen geneigt sind. Auf die breit angelegte Eröffnungsperiode in C-dur läßt Beethoven eine (ähnlich dem Andante in op. 28) von Staccato-Bässen unterstützte, extravertiertere A-dur-Melodie folgen. Nach dreizehn Takten stockt jedoch die thematische Entwicklung an einem Punkt quälender Ausweglosigkeit. Kahle Doppeloktaven stemmen sich gegen ein sehnsuchtsvoll aufsteigendes Motiv in einsamer Höhe. Dieser dramatische Kulminationspunkt klingt orchestral: es ist, als müßte eine einzige verlassene Flöte gegen ein übermächtiges Unisono von tiefen Streichern anspielen. Die »Flöte« bringt es auch tatsächlich zu einer traumbildhaften Wiederaufnahme des Hauptthemas, allerdings zunächst noch in der »falschen« Tonart B-dur, ehe

die rauhe Wirklichkeit mit starker Hand eingreift und zur wahren Reprise in C-dur überleitet.

Der dritte Satz war von Beethoven ursprünglich als selbständiges Stück oder »Bagatelle« konzipiert und erst nachträglich in die Sonate eingefügt worden. Der Aufbau ist scherzoartig mit einem anmutigtänzerischen *Allegro* in Es-dur, das ein galoppierendes Trio in es-moll umschließt, in welchem die melodische Kontur aus den brauenden Nebeln schneller Arpeggiaturen emportaucht. Nur in den unheimlichen, kadenzierenden Phrasen am Ende des Trios beschränkt Beethoven die Arpeggios auf die linke Hand, während die Melodie in den Einzelnoten der rechten erklingt, bevor ein verhauchender Übergang zum Da-Capo des *Allegro* zurückführt.

Dann kommt das Finale: eines der zärtlichsten Rondos, die Beethoven je geschrieben hat, der krönende lyrische Höhepunkt des Werkes. Das Hauptthema, das sich mit ausdrucksvollen Vorhalten über einem Orgelpunkt der Dominante entfaltet, verleiht dem Stück intimen und schwebenden Charakter. Während die erste und die dritte Episode Motive aus diesem Thema zu lebhaftem Zwiegespräch umgestalten, entwickelt der Mittelteil einen dramatischen Gegensatz zum Charakter des Hauptthemas — ein lautstarkes, turbulentes c-moll-Idiom, das an Bachs Präludium derselben Tonart aus dem I. Band des *Wohltemperierten Klaviers* erinnert. Die Rolle der c-moll-Episode geht freilich über den unmittelbaren Kontext der Stelle hinaus, da ja gerade sie von Beethoven im letzten Abschnitt des Rondos ins Graziöse gewendet wird.

Diese Coda bereitet Beethoven mittels einer ätherischen Vision des diesmal um einen Halbton auf E-dur angehobenen Rondo-Hauptthemas vor. In dem darauffolgenden »Lebewohl«-Sagen der Musik wandelt sich die Turbulenz in Innigkeit und Grazie.

Die Sonate in D-dur op. 28 aus dem Jahre 1801 erhielt ihren Titel »Pastorale« vom Hamburger Verleger Cranz. Die Bezeichnung ist nicht unpassend: Im ersten und im letzten Satz begegnen uns Orgelpunkte und Dudelsackquinten, und das Thema der Schlußgruppe des ersten Satzes sowie der Mittelteil des langsamen zweiten Satzes tragen allesamt ländliche Züge. Im d-moll-*Andante* herrscht prozessionshaft ernste und balladeske Stimmung; die melodischen Wendungen seines Hauptthemas scheinen der Sprache abgelauscht zu sein. Dieser Satz birgt das einzige

tragische Moment in diesem ansonsten so lichtvoll-
heiteren Werk. In der Coda setzt Beethoven die
ersten Phrasen des Hauptthemas und eine beunru-
higend-dissonante Verformung des naiv-tänzeri-
schen Kontrastthemas nebeneinander — wie ein
flüchtiger Blick in den Abgrund, ehe das Stück in
bleicher Resignation endet.



In den weiteren Sätzen von op. 28 verwendet Beet-
hoven mehrfach ein statisches Klangbild sich wie-
derholender Figuren, wie später in der »Pastoral-
Symphonie«; andererseits wird die Durchführung des
Eröffnungssatzes in noch höherem Maße als sonst
durch den dramatisch steigernden Vorgang der Ver-
kürzung beherrscht, bei dem Phrasen progressiv in
immer kleinere Einheiten aufgespaltet werden. Die-
ser durchführende Abschnitt hebt sich sinnvoll vom
übrigen Teil des Satzes ab: Der musikalische Ablauf
kommt am Ende einer lange durchgehaltenen Fis-
dur-Harmonie zum Stillstand, worauf dann Phrasen
aus dem Schlußgruppenthema, diesmal in H-dur und
h-moll, als Übergang zur Reprise gespielt werden.
Eine gleiche Modulation über die Submediante
benutzte Beethoven in der einen Höhepunkt setzen-
den neunten Variation des »Freude«-Themas beim
Chorfinale der Neunten Symphonie.

Unerwarteterweise beginnt Beethoven sein Scherzo

mit vier absteigenden Oktaven auf Fis: ein Bezug auf
den Orgelpunkt in der Durchführung des ersten Sat-
zes sowie auch auf das sich wiederholende Fis im
idyllischen Mittelabschnitt des *Andante*. Während
sich das Scherzo humorvoll gibt, besteht das Finale
in einem bezaubernd anmutigen Rondo, dessen Mit-
telepisode als Fugato gesetzt ist. Die letzte der reiz-
vollen Überraschungen dieser Sonate erwartet uns in
der Coda, wo Beethoven anstelle der bukolischen
Phrasen aus dem Hauptthema schnelle Figurationen
bringt, während er gleichzeitig die Bässe verstärkt
und beschleunigt — Bässe, deren Tonika-Orgel-
punkt und Jambenrhythmus die Musik ihrem em-
phatischen und zugleich humorvollen Schluß zu-
führt.

Die Sonate in G-dur op. 49 Nr. 2 ist die zweite der
beiden »Leichten Sonaten« oder »Sonatinen«, die
Beethoven in den 1790er Jahren — vermutlich zu
Unterrichtszwecken — geschrieben hat. Diese zwei
Werke wurden erst 1805 mit einer irreführend hohen
Opuszahl veröffentlicht. Die G-dur-Sonate ist die
frühere der beiden: sie datiert von 1795/96; wie bei
ihrer »Schwester«, op. 49 Nr. 1, ist die formale An-
lage auf Zweisätzigkeit zusammengedrängt. Einige
Jahre später — um 1800 — verwendete Beethoven
das Menuett-Thema dieser Sonate für sein populär
gewordenes Septett op. 20.

Das eröffnende *Allegro ma non troppo* der Sonate
op. 49 Nr. 2 beginnt mit einem dualistisch geglieder-
ten Gestus: im ersten Takt ein Akkord im Zusam-
menschlag und ein drauffolgendes Triolenmotiv in
der rechten Hand, worauf die nächsten drei Takte ei-
ne zweistimmige melodische Fortführung bringen.

Diese beiden kontrastierenden thematischen Einfälle werden von Beethoven durchgehend weiterverwertet: Während das zweite Thema der Sonatenform den Faden der anfänglichen melodischen Idee mit ihrer Doppelschlagfigur G-Fis-G und der aufsteigenden Linie weiterspinn, benutzt das übergangsbildende Expositions-Schlußgruppenthema die fortlaufende Bewegtheit der Triolenfigur.

Der zweite Satz, *Tempo di Menuetto*, kombiniert die Funktionen eines gemäßigten Tanzrhythmus und eines Finales. Hier werden die Doppelschlagfigur und die Grundzüge der melodischen Linienführung

aus dem ersten Satz zu einem anmutigen Menuett mit punktierten Rhythmen und fließenden Begleitfiguren umgeformt. Zwischen die Reprisen des würdevollen Menuett-Themas sind bewegtere Episoden in D-dur und C-dur eingestreut. Auf die dritte Wiederkehr des Menuett-Themas in diesem rondoartig aufgebauten Satz läßt Beethoven eine kurze Coda folgen, in der motivische und harmonische Details aus den Episoden und dem Menuett selbst uminterpretiert werden.

Übersetzung: Ernst F. Podlesnigg



Ludwig van Beethoven. Oil painting by Isidor Neugass, c. 1806

SENTIMENTS INTIMES ET PASTORAUX

William Kinderman

Les Sonates pour piano en *mi* bémol majeur op. 7 et *ré* majeur op. 28 dégagent une grâce lyrique et une ferveur expressive essentiellement inhérentes à l'art beethovénien, bien que souvent sous-estimées quant à leur importance. Cette qualité, appelée *Innigkeit* en allemand, ne se manifeste nulle part davantage que dans certaines sonates dédiées à quelques-unes de ses élèves de piano: les Sonates op. 78 (à la comtesse Thérèse Brunswik), op. 101 (à la baronne Dorothea von Ertmann) et op. 7 (à la comtesse "Babette" Keglevics). En 1797, lorsque Beethoven composait sa "Grande Sonate" en *mi* bémol majeur, il habitait vis-à-vis de la jeune comtesse; il venait lui donner des leçons en robe de chambre, pantoufles et bonnet à pompon, ce qui suggère des rapports assez étroits entre l'élève et son professeur. Carl Czerny voyait dans la Sonate op. 7 déjà une sorte d'"Appassionata" puisque Beethoven l'avait écrite "dans un état d'esprit passionné". L'éventail sentimental de cette sonate est particulièrement large: il va de l'impétuosité pressante dans l'*Allegro* initial jusqu'au caractère essentiellement lyrique dans les deux derniers mouvements, en passant par une quête introvertie dans le *Largo*.

La Sonate op. 7 commence par un signal d'accords à la main droite, d'une signification motivique, sur une pulsation constante de notes de basse répétées. L'énergie de cette pulsation se transmet ensuite aux figures de doubles croches, à la main droite et, plus

loin encore, aux passages caractéristiques dominant de larges parties de cet *Allegro molto e con brio*. Comme Jürgen Uhde l'a observé, la ressemblance du second thème de Beethoven avec *Ungehduld*, lied de Schubert issu du «Voyage d'hiver» et avec la pièce «Sehnsuchts-Walzer» (valse nostalgique) du même auteur, peut avoir contribué au surnom, apparu très tôt, de cette sonate: «Der Verliebte» (l'amoureux). Certaines tournures de ces parties lyriques présagent déjà la tonalité et le caractère du mouvement suivant, un *Largo con gran espressione* en *ut* majeur. Une rhétorique déclamatoire et des silences fort expressifs confèrent à cette musique un caractère de monologue (*Selbstgespräch*). En effet, il n'existe aucun autre mouvement dans l'œuvre de Beethoven qui mette en valeur de manière plus impressionnante l'impact du silence en musique. Après une large période d'ouverture en *ut* majeur, Beethoven introduit une mélodie plus extravertie, en *la* bémol majeur, soutenue par des basses en *staccato* (comparables à l'*Andante* de la Sonate op. 28). Pourtant, au bout de treize mesures, le développement thématique se heurte à un point d'impasse consternant: des octaves doubles, dénudées, s'opposent avec force à un motif languissant, désespérément perdu dans le haut registre. Par sa gradation, ce passage est d'une sonorité orchestrale: une flûte esseulée se dressant contre l'implacable unisson des cordes graves. Effectivement, la "flûte" amorce une reprise chimérique du thème principal, mais dans la "fausse" tonalité de *si* bémol majeur

avant que les rudesses de la réalité ne l'emportent, conduisant à la vraie reprise en *ut* majeur. Le troisième mouvement, conçu à l'origine par Beethoven comme pièce indépendante ou "bagatelle", fut intégré à cette sonate plus tard. Cet *Allegro* en *mi* bémol majeur au caractère dansant et à la structure d'un scherzo encadre un trio galopant en *mi* mineur, où les contours mélodiques émergent des brumes floues des arpèges rapides. Ce n'est que dans la partie finale du trio, sorte de cadence, que Beethoven réserve les arpèges à la main gauche, exposant la mélodie en notes simples à la main droite avant qu'une transition évanescence nous ramène à la reprise de l'*Allegro*.

Arrive alors le finale: l'un des rondos les plus tendres jamais écrits par Beethoven; il est l'apogée lyrique couronnant cette œuvre. Le thème principal, riche en appoggiatures expressives, évolue au-dessus d'une pédale sur la dominante, conférant à la pièce un caractère intime et comme suspendue. Tandis que le premier épisode et le troisième transforment certains motifs de ce thème principal en un dialogue animé, la partie médiane fait naître un contraste radical – idio-me bruyant et turbulent en *ut* mineur, rappelant le *Prélude*, de la même tonalité, dans le premier volume du «Clavier bien tempéré» de Bach. Or, le rôle de l'épisode en *ut* mineur transcende le contexte immédiat: en effet, Beethoven transfigure justement ce passage-là dans la partie finale du *Rondo*, le gratifiant d'accents particulièrement gracieux.

Beethoven prépare cette *coda* par une vision éthérée du thème principal, élevé ici d'un demi-ton à *mi* majeur. Dans son "adieu", la sonate, prenant congé de l'auditeur, transforme les tensions en apaisement plein de grâce.

Datant de 1801, la Sonate en *ré* majeur op. 28 fut baptisée «Pastorale» par son éditeur Craz de Hambourg. Le titre n'est pas mal approprié: dans le premier et le dernier mouvements, on rencontre des pédales et, occasionnellement, des quintes "à la cornemuse"; en outre, le thème de l'épilogue du premier mouvement ainsi que la section médiane du mouvement lent et le *Scherzo* sont tous emprunts d'un caractère campagnard. L'*Andante* en *ré* mineur baigne dans une atmosphère de procession et de balade; les inflexions mélodiques de son thème princi-

pal semblent être empruntées au langage parlé. Ce mouvement constitue le seul moment tragique dans une œuvre par ailleurs lumineuse et enjouée. Dans la *coda*, Beethoven juxtapose les premières phrases du thème principal à une transformation, inquiétante et dissonante, de la naïveté du thème contrastant – regard furtif dans une abysse – avant de clore la pièce dans une atmosphère de blême résignation.



Dans les autres mouvements de la Sonate op. 28, Beethoven emploie fréquemment des textures statiques à figures répétitives, à l'instar de la Symphonie «Pastorale», mais le développement du premier mouvement, *Allegro*, est dominé, plus encore que d'habitude, par le procédé favori du compositeur, le raccourcissement à effet dramatique, consistant à morceler progressivement les phrases en unités de plus en plus petites. Beethoven fait judicieusement contraster ce passage de développement avec son contexte: la musique vient s'arrêter fermement sur une harmonie de *fa* dièse majeur, soutenue durant longtemps; ensuite des phrases tirées de l'épilogue de l'exposition sont reprises, cette fois en *si* majeur et *si* mineur, en guise de transition à la réexposition. D'ailleurs, Beethoven a utilisé une modulation identique – à savoir par la sous-médiane – pour introduire la neuvième variation, marquant le point culmi-

nant du thème de la «joie» dans le chœur final de sa Symphonie n° 9.

Beethoven commence de manière inattendue son *Scherzo* par quatre octaves descendantes sur *fa* dièse: réminiscence d'une part de la pédale figurant dans le développement du premier mouvement, d'autre part de la note *fa* dièse répétée dans la section médiane, idyllique, de l'*Andante*. Alors que le *Scherzo* ne cache pas une touche d'humour, le finale se veut un *Rondo* tout de charme et de grâce et dont la partie médiane présente la forme d'un *fugato*. La dernière parmi les nombreuses surprises ravissantes de cette sonate réside dans la *coda* où Beethoven remplace les phrases bucoliques, sorties du thème principal, par des figurations rapides, renforçant et accélérant en même temps les basses dont la pédale de tonique et le rythme iambique, répétés avec insistance, conduisent la musique, avec emphase et humour, à sa conclusion.

La Sonate en *sol* majeur op. 49 n° 2 est la seconde des deux «Sonates faciles» ou «Sonatines» composées par Beethoven au cours des années 1790, probablement pour un usage pédagogique. Les deux œuvres ne furent publiées qu'en 1805 sous des numéros d'opus trompeusement tardifs. En fait, datant de 1795-96, la Sonate en *sol* majeur est la plus ancienne des deux; comme pour sa «compagne», la Sonate op. 49 n° 1, le plan formel est réduit à deux mouvements. Quelques années plus tard, en 1800, Beethoven réutilisa le thème du *Menuetto* de cette sonate dans son Septuor op. 20, devenu très populaire par la suite.

Le premier mouvement, *Allegro ma non troppo*, de la Sonate op. 49 n° 2 commence par un geste dichotomique: dans la première mesure, un accord plaqué suivi d'un motif en triolets à la main droite, auquel succède dans les trois mesures suivantes une continuation mélodique à deux voix. Les deux idées thématiques contrastantes seront utilisées tout au long du premier mouvement. Alors que le thème secondaire, correspondant à la forme-sonate, reprend le fil de l'idée mélodique initiale, les thèmes de transition et d'épilogue bénéficient de la motricité coulante des figures à triolets.

Dans le deuxième mouvement, *Tempo di Menuetto*, se conjuguent les fonctions d'une danse, au tempo assez lent, et d'un finale. La figure du doubles croches et le contour mélodique de base du premier mouvement sont transformés en un menuet gracieux, caractérisé par des rythmes pointés et un accompagnement fluide. Les reprises successives du thème menuet, plein de gravité, sont liées entre elles par des épisodes plus animés en *ré* majeur et *ut* majeur. A la troisième exposition du menuet, dans cette pièce à structure de rondo, Beethoven fait suivre une brève *coda* dans laquelle il réinterprète tendrement certains détails motiviques et harmoniques, extraits des épisodes et du menuet lui-même.

Traduction: Ernst F. Podlesnigg



Countess Barbara (Babette) Keglevics

INTIMITÀ E STILE PASTORALE

William Kinderman

Le Sonate per pianoforte in mi bemolle maggiore op. 7 e in re maggiore op. 28 rivelano una grazia elegiaca e un'espressione vibrante che stanno alla base dell'arte di Beethoven, ma la cui importanza viene spesso sottovalutata. Tale intimità è più evidente che altrove in alcune delle sonate che il compositore dedicò alle sue allieve di pianoforte: l'op. 78 (dedicata alla contessa Therese Brunswick), l'op. 101 (per la baronessa Dorothea Ertmann), e l'op. 7 (per la contessa "Babette" Keglevics). Nel 1797, quando compose la sua "Grande Sonata" in mi bemolle maggiore op. 7, Beethoven viveva nella casa di fronte a quella della giovane contessa, e andava a darle lezione in vestaglia, pantofole e berretta col fiocco, una circostanza che rivela lo stretto rapporto tra allieva e insegnante. Carl Czerny considerava l'op. 7 come un'"Appassionata" ante litteram, "dato che Beethoven scrisse la sonata con l'animo vibrante d'emozione". La gamma di sentimenti espressi in questa importante sonata va dall'impeto trascinate dell'*Allegro* di apertura, alla riflessione interiore e indagatrice del movimento lento, al carattere eminentemente lirico del terzo e del quarto movimento.

La sonata incomincia con una cellula tematica fatta di accordi nella mano destra, che risuonano su una pulsione regolare di note ripetute. La loro energia si trasferisce a delle figurazioni nella mano destra e poi nelle caratteristiche modulazioni che dominano degli ampi tratti di questo *Allegro molto e con brio*.

Come ha osservato Jürgen Uhde, la somiglianza dell'elegiaco secondo tema di Beethoven con il Lied di Schubert "Ungeduld" (da *Winterreise*) e con il "Sehnsuchts-Walzer" (Valzer della nostalgia) può essere all'origine del titolo "Der Verliebte" (L'innamorato) con cui la sonata divenne nota sulle prime. Dei teneri echi di queste frasi elegiache pervadono la tonalità e il carattere del movimento che segue, il *Largo, con gran espressione* in do maggiore. Delle pause eloquenti ed espressive donano a questa musica il carattere di un monologo (*Selbstgespräch*). Anzi, nessun altro movimento nell'opera di Beethoven dimostra in maniera più evidente l'impatto del silenzio sulla musica. Dopo l'ampio periodo d'apertura in do maggiore, Beethoven introduce una melodia più estroversa in la bemolle maggiore, sostenuta da un basso staccato. Tuttavia, dopo tredici battute, lo sviluppo tematico arriva a un drammatico impasse: delle nude ottave doppie vengono contrapposte a un mesto, anelante singulto nel registro acuto. È quasi il culmine di un crescendo orchestrale, dove un flauto solo risuona contro gli implacabili unisoni degli archi nel registro grave. Il "flauto" genera però una ripresa sognante del tema principale nella tonalità "sbagliata" di si bemolle maggiore, prima del prevalere delle forze austere della realtà, che conducono alla vera ripresa in do maggiore.

Beethoven abbozzò originariamente il terzo movimento come un brano indipendente o "bagatelle", e

solo più tardi lo inserì nella sonata. La struttura è simile a quella di uno Scherzo, con un *Allegro* di danza pieno di grazia in mi bemolle maggiore che racchiude un galoppante trio in mi bemolle minore, dove la melodia emerge da una nebulosa struttura di rapidi arpeggi. Soltanto nelle magiche frasi della cadenza Beethoven riduce l'ordito degli arpeggi, mettendo a nudo la melodia in note singole affidate alla mano destra, prima che una sommessa transizione porti a una ripetizione dell'*Allegro*.

Giunge poi il finale: uno dei rondò più delicati e sensuali di Beethoven, e il vertice lirico del lavoro. Il tema principale si dispiega con espressive appoggiature sopra un pedale di dominante, producendo un effetto di sospesa intimità. Mentre il primo e il terzo episodio del rondò trasformano dei motivi tratti da questo tema principale in un dialogo animato, l'episodio centrale produce un drammatico contrasto — un passaggio in do minore dalle sonorità tempestose che ricorda il preludio di Bach nella stessa tonalità del primo libro de *Il clavicembalo ben temperato*. Il ruolo dell'episodio in do minore va al di là del suo contesto immediato, dato che è proprio questo il passaggio che Beethoven risolve in accenti pieni di grazia negli ultimi momenti della sonata.



Il compositore prepara questa coda con una visione eterea del tema principale del rondò, trasportato in mi maggiore. Nel congedo dall'ascoltatore che segue immediatamente, la tensione si trasforma in graziosa eleganza.

La Sonata in re maggiore op. 28, scritta nel 1801, venne intitolata "Pastorale" dall'editore Cranz di Amburgo. Il titolo le si addice: si possono ritrovare dei pedali nel primo e nell'ultimo movimento, e di quando in quando anche delle quinte che ricordano il suono di una zampogna, mentre il tema della cadenza nel primo movimento, l'episodio interno al movimento lento e lo Scherzo sono tutti di carattere rustico. L'*Andante* in re minore è caratterizzato da un'atmosfera da processione, in forma quasi di ballata; le inflessioni melodiche del tema principale sembrano suggerire i toni di un discorso. Questo movimento contiene l'unico momento tragico in una partitura dai toni altrimenti luminosi. Nella coda Beethoven sovrappone le prime frasi del tema principale con un'inquietante trasformazione in dissonanza dell'innocente tema contrastante — uno sguardo nell'abisso, seguito da una conclusione cupa e rassegnata.



Negli altri movimenti dell'op. 28, Beethoven impiega spesso delle strutture statiche assieme a delle figurazioni ripetute, come nella Sinfonia "Pastorale", pure, lo sviluppo dell'*Allegro* d'apertura è dominato anche più del consueto dal suo prediletto procedimento drammatico della sintesi abbreviata, dove le frasi vengono suddivise in unità sempre più piccole. Giustamente Beethoven colloca questo passaggio dello sviluppo fuori del contesto: la musica viene ad appoggiarsi saldamente su una prolungata armonia in fa diesis maggiore, prima che delle frasi tratte dal tema della cadenza vengano eseguite in si maggiore e in si minore, servendo da prefazione alla ripresa. Il compositore usò una modulazione identica attraverso la sottomediate per introdurre la fervida nona variazione sul tema della "Gioia", all'apice del finale corale della Nona Sinfonia.

Stranamente Beethoven incomincia il suo Scherzo con quattro fa diesis discendenti, che rimandano al pedale nello sviluppo del primo movimento, oltre che ai reiterati fa diesis dell'idillica sezione centrale dell'*Andante*. Mentre lo Scherzo reca un tocco di buonumore, il finale è un rondò accattivante e pieno di grazia, il cui episodio centrale viene affidato a un fugato. L'ultima delle molte piacevoli sorprese di questa sonata giunge con la coda, dove Beethoven

sostituisce le frasi bucoliche del tema principale con una figurazione rapida, e nello stesso tempo rafforza e accelera il basso, che con il suo insistito pedale di tonica e ritmo giambico porta la musica alla sua eloquente e lieta conclusione.

La Sonata in sol maggiore op. 49 n. 2 è la seconda delle due "sonate facili" o "sonatine" che Beethoven compose durante l'ultimo decennio del Settecento, probabilmente a scopo didattico; questa coppia di lavori venne pubblicata soltanto nel 1805 con un alto numero d'opus del tutto fuorviante. La Sonata in sol maggiore è la più antica delle due, dato che risale al 1795-96, e, al pari della sua compagna, condensa la struttura formale in un paio di movimenti. Parecchi anni più tardi, nel 1800, Beethoven riutilizzò il tema del minuetto di questa sonata nel suo popolare Settimino op. 20.

L'*Allegro ma non troppo* di apertura dell'op. 49 n. 2 incomincia con un gesto dualistico: un accordo improvviso con un motivo in terzine nella mano destra alla battuta 1, seguito da una continuazione melodica a due voci nelle successive tre battute. Beethoven usa queste due idee tematiche contrastanti per tutto il movimento: mentre il secondo tema della forma-sonata raccoglie il filo dell'idea melodica iniziale, con la sua figurazione in abbellimento sol-fa diesis-sol di profilo ascendente, i temi della transizione e della cadenza usano il rapido moto della figurazione in terzine.

Nel secondo movimento, indicato *Tempo di menuetto*, vengono fuse le funzioni di un movimento di danza lenta e di un finale. Qui la figurazione in abbellimento e il fondamentale profilo melodico tratti dal

primo movimento vengono rimodellati in un minuetto pieno di grazia caratterizzato dai ritmi puntati e dall'accompagnamento scorrevole. Inframmezzati alle riapparizioni del dignitoso minuetto sono degli episodi animati in re maggiore e in do maggiore. Dopo la terza apparizione del minuetto in questa

struttura di rondò, Beethoven aggiunge una breve coda che reinterpreta con grande sensibilità i dettagli armonici e tematici tratti dagli episodi e dal minuetto stesso.

Traduzione: Giorgio Giandomenici

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Sonatas

Klaviersonaten

Sonates pour piano

Sonate per pianoforte No.8,

Op.13 "Pathétique" · Nos.9 & 10,

Op.14 Nos.1 & 2 · No.11, Op.22

CD 442 774-2 Digital

PHILIPS

Digital Classics



BEETHOVEN

**PIANO SONATAS
KLAVIERSONATEN**

Op. 13 «Pathétique»
Op. 14 Nos. 1 & 2
Op. 22

**ALFRED
BRENDL**

PHILIPS

Digital Classics



BEETHOVEN

**PIANO SONATAS
KLAVIERSONATEN**

Op. 57 «Appassionata»
Op. 78, 79 and 90

**ALFRED
BRENDL**

Piano Sonatas

Klaviersonaten

Sonates pour piano

Sonate per pianoforte

No.23, Op.57 "Appassionata"

No.24, Op.78 "Für Therese"

No.25, Op.79 · No.27, Op.90

CD 442 787-2 Digital

PHILIPS

Digital Classics



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Sonatas

Klaviersonaten

Sonates pour piano

Sonate per pianoforte

Nos.1-3, Op.2 Nos.1-3

CD 442 124-2 Digital

PHILIPS

Digital Classics



Piano Sonatas

Klaviersonaten

Sonates pour piano

Sonate per pianoforte No.12,

Op.26 · Nos.13 & 14,

Op.27 Nos.1 & 2 "Moonlight"

"Mondschein" · "Clair de Lune"

"Chiaro di luna"

No.19, Op.49 No.1

CD 438 863-2 (DCC) Digital

**WOLFGANG AMAADEUS
MOZART**
Piano Sonatas
Klaviersonaten
Sonates pour piano
Sonate per
pianoforte, K.282
K.533/494 · Rondo, K.511
Fantasia in C minor, K.475
CD 434 663-2 Digital

PHILIPS

Digital Classics

MOZART

Piano Sonatas • Klaviersonaten KV 533/494 & 282
Rondo, KV 511 • Fantasia, KV 475

ALFRED BRENDEL



PHILIPS

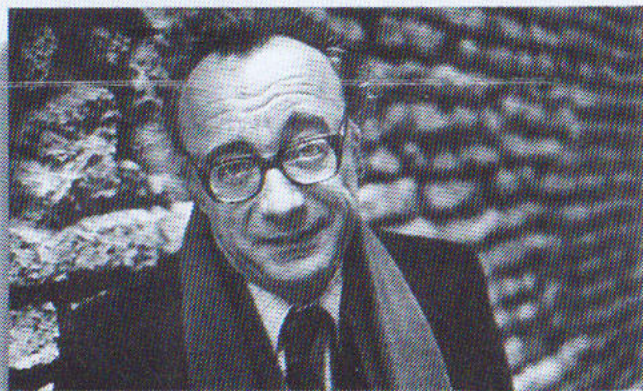
Digital Classics

SCHUBERT

Piano Works

Klavierwerke • Œuvres pour piano
1822-1828

ALFRED BRENDEL



NEW DIGITAL RECORDINGS

FRANZ SCHUBERT

Piano Works

Klavierwerke

Œuvres pour piano

Opere per pianoforte

1822-1828

7 CDs 426 128-2 Digital

KEEPING YOU INFORMED ABOUT THE BEST IN CLASSICAL RELEASES

Each year, an enormous number of classical releases appear on the market. It is often difficult for the lover of classical music to keep up to date on what is new, what is special.

*Philips Classics is one of the world's leading companies in classical music releases. It is a quality label, offering the very best artists and repertoire. Philips Classics is issuing a regular **LATEST RELEASES BULLETIN** with information about its international releases.*

If you would like to receive this bulletin free of charge, then simply fill in the coupon and mail it in a stamped envelope to:

PHILIPS CLASSICS PRODUCTIONS - LATEST RELEASES BULLETIN
P.O. Box 23 - 3740 AA BAARN - THE NETHERLANDS

*Yes, I would like to be kept informed about new Philips Classics releases. .
Please send me your free Latest Releases Bulletin.*

Name: _____

Address: _____

City: _____

Postal Code: _____

Country: _____

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised rental, broadcasting, public performance, copying, or re-recording in any manner whatsoever will constitute infringement of such copyright and will render the infringer liable to an action at law. If there is a collecting agency in the relevant country entitled to grant licences for the use of recordings for public performance or broadcasting, such licences may be obtained from such agency. (For the United Kingdom: Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB).

446 624-2

DDD

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata No. 4 in E flat, Op. 7

Sonate Es-dur · en mi bémol majeur

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | 1. Allegro molto e con brio | 8'36" |
| 2 | 2. Largo, con gran espressione | 9'02" |
| 3 | 3. Allegro | 5'22" |
| 4 | 4. Rondo: Poco allegretto e grazioso | 7'47" |

Sonata No. 15 in D, Op. 28 («Pastoral»)

Sonate D-dur · en ré majeur («Pastorale»)

- | | | |
|---|---------------------------------|--------|
| 5 | 1. Allegro | 10'47" |
| 6 | 2. Andante | 7'19" |
| 7 | 3. Scherzo: Allegro assai | 2'25" |
| 8 | 4. Rondo: Allegro ma non troppo | 5'38" |

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

Sonate G-dur · en sol majeur

- | | | |
|----|--------------------------|-------|
| 9 | 1. Allegro ma non troppo | 4'45" |
| 10 | 2. Tempo di menuetto | 3'29" |

ALFRED BRENDEL piano · Klavier

Recorded · Aufnahme · Enregistrement: Reitstadel, Neumarkt, Germany, 6/1994

© 1995 Philips Classics Productions

BITSTREAM recording

Artist & repertoire production: Eve Edwards

Recording producer: Martha de Francisco

Balance engineers: Martha de Francisco, Ko Witteveen

Recording engineer: Ko Witteveen

Tape editors: Jean van Vugt, Martha de Francisco

PHILIPS

Printed in Germany Made in Germany

