

PHILIPS

Digital Classics

A black and white portrait of Alfred Brendel, an elderly man with glasses, looking directly at the camera. He is wearing a dark jacket over a light-colored shirt and a striped tie. The background is dark and out of focus.

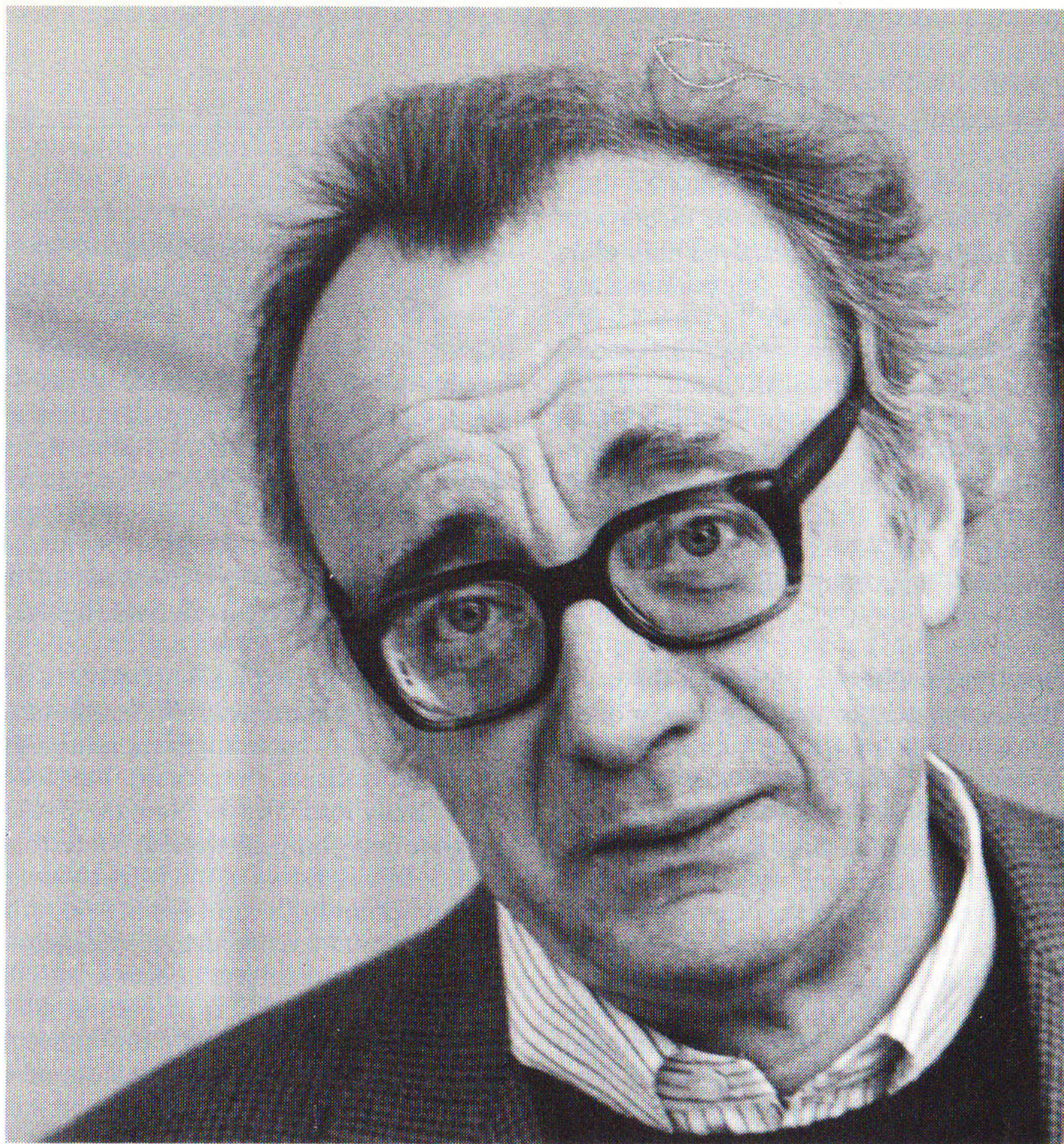
BEETHOVEN
PIANO SONATAS
KLAVIERSONATEN

Op. 10
Nos. 1, 2 & 3

ALFRED
BRENDEL

New Digital Recording

Photo: Isolde Ohlbaum



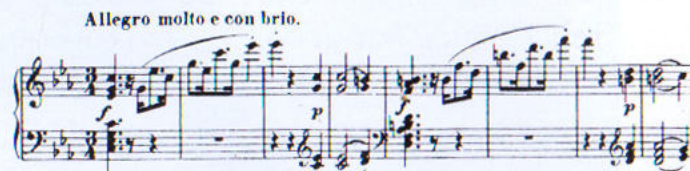
Alfred Brendel

A TRILOGY OF CONTRASTS

William Kinderman

The remarkable trilogy of piano sonatas Beethoven published as Op. 10 in 1798 displays an artistic scope and originality he achieved only years later in most other musical genres. One common feature of these pieces is the presence of comic music abounding in sudden contrasts and unexpected turns. A whimsical, unpredictable humour surfaces in the finales of all three pieces, as well as in the opening *Allegro* of the second sonata in F major. The sonatas are nonetheless admirably contrasted in character, particularly in their first movements: tersely dramatic in the C minor Sonata, relaxed and mischievous in the F major and brilliantly dynamic in the D major.

Op. 10 No 1 marks the first appearance in the piano sonatas of Beethoven's celebrated "C minor mood," the tempestuous character reflected in pieces like the *Sonate pathétique* and the Fifth Symphony. The rhetorical contrasts of these works often juxtapose a forceful expression invested with rhythmic tension and dissonance on the one hand, with the emergence of a plaintive or lyrical voice on the other. In the first movement of Op. 10 No. 1, Beethoven distils these contrasts with utmost concentration. The powerful opening C minor chord, with its jagged, rising rhythmic inflections, yields to a quiet transformation of the same sound, while the ensuing motivic fall from C to B in bar 4 sets up reiteration of the forceful opening gesture, now intensified through use of the dissonant diminished-seventh chord.



The following phrases build the climax of the opening theme through a threefold stress on the dominant, G, before the line descends stepwise through an octave and breaks off mysteriously into silence. Here, as elsewhere in Beethoven, the pauses are no less important than the notes: the rapport of sound with silence imparts tension to the end of the opening thematic period, before the head of the theme is reasserted with even greater vehemence.

Most of what follows is related to this opening theme. At the approach to the recapitulation, for instance, Beethoven reshapes the descending line from the opening theme, the passage that had been broken off initially into silence. Now the pause is filled in, supplanting the mysterious interruption by a sonorous *connection* to the reprise – the symmetrical turning-point in the movement as a whole. Another climax occurs later in the recapitulation, where the brighter second subject is drawn into the sphere of C minor, with an effect of pathos. The terse, concentrated expression of this movement would be misconstrued as the effusion of a youthful, emotional *Sturm und Drang*. As the remaining movements make still clearer, the Beethoven that emerges

here is as much a clear-sighted rationalist as a romantic visionary.

As is usual in Beethoven's C major works, the slow movement, an *Adagio molto*, is placed in the key of the flat sixth, A flat major. Its grand lyrical expression relies much on decorative variation, especially in the quiet second subject, in which each phrase is reshaped into rapid, delicate figuration. This movement is a sonata form with a single, emphatic dominant-seventh chord standing in place of a development. Out of the stillness closing the *Adagio* emerges the lean, shadowy opening of the *prestissimo* finale, in which motivic relations from the first movement – such as the half step C-B – reappear in a new context. Still more surprising is the way the principal motive is absorbed into the second subject group of this compact sonata form, with comic effect. Riotous humour erupts in the cadential theme: as if the drastic contrasts of dynamics and register, and the hammering, “telegraphic” rhythms were not enough, Beethoven wickedly inserts a “wrong” chord on C flat, played *fortissimo*, just before the cadence.

Following the brief development and a recapitulation hardly less funny than the exposition despite its turn to the minor, the coda gradually slows the tempo to *adagio*. Beethoven lingers here over his second subject, transforming its jaunty character into a more reflective expression, while bringing the music to rest on a seventh-chord of A flat. The sonority is familiar, being enharmonically equivalent to the first vertical harmony in the shadowy main theme of the movement. The point is that this chord *contains* the tonic sonority of A flat major of the slow movement,

and can serve thereby both as a harmonic threshold to the finale and later as a subtle means of reference to the *Adagio molto*. Beethoven thereby evokes the aura of the slow movement, while setting off his final plunge into the *prestissimo*, which quickly dissolves into a silence of pregnant irony.

The second sonata, in F major, takes its point of departure from the comic strain already present in the finale of Op. 10 No. 1. Though a favourite of Beethoven's, the piece has been regarded disapprovingly by some commentators, who have pointed accusingly to loose, meandering features in the opening *Allegro* while remaining deaf to their aesthetic quality. Alfred Brendel has recently observed how easily such comic music can be spoiled in performance, or misunderstood by listeners “expecting the celebration of religious rites.” Beethoven felt no such constraints: he can revel in the unexpected, the incongruous, the grotesque and, in this movement, exhibit a coyish, good-natured capacity for just getting lost. In comparison to Op. 10 No. 1, the form is anti-teleological; the music appears to progress in fits and starts, sometimes driven by feverish outbursts of impatience. One *cul-de-sac* occurs in the second subject group after the first cadence in the dominant C major in bar 41.

The ensuing phrase loses its grip on the cadence, and the *pianissimo* chord in bar 46 suggests raised eyebrows of puzzled confusion. Another such passage is the false recapitulation, which begins innocently enough in D major. Remarkably, it is not the harmonised chords forming the head of the theme, but rather its little ornamental turn whose repetitions stabilise the true recapitulation in F, conveying a sense of the tail wagging the dog.

The second movement is an *Allegretto* with trio in F minor, the focus of gravity in this otherwise lighthearted work. Its seriousness of character stands in complementary relation to the comic fugal burlesque forming the *presto* finale. In Brendel's performance, this relation is vividly projected through rhythmic means, as the steady motion in crotchets from the *Allegretto* yields to a subdivision of these beats into quavers in the shorter bars of the *Presto*, giving the effect of an acceleration to double time in the finale. The beginning of the *Presto* also reshapes the same registral ascent that had begun the meditative *Allegretto*, transforming its structural aspects in an unbuttoned atmosphere of wit and musical laughter that thereby "inverts the sublime," according to one of Jean Paul Richter's insightful definitions of humour.

The Sonata in D, Op. 10 No. 3, opens with unharmonised octaves, presenting material that in itself is not particularly distinctive: its initial descending fourth D-A and subsequent ascent through tonic triads of D major represent commonplace elements of classical tonality..



The elemental nature of this opening lends itself well to reinterpretation and reworking, as is soon evident in the exposition, where extended passages are given over to developmental processes. The sudden interruptions and contrasts characteristic of this movement are carefully co-ordinated with a logical, progressive unfolding and development of the basic thematic material. Only after a contrasting episode in B minor and a brilliant transition passage does Beethoven present the main part of his second subject group, in A major. He incorporates here a new version of the opening motive in smaller note values, with the descending fourth D-A given three times in the major and three times in the minor before the music dissolves into silence. The motive is then absorbed into a contrapuntal phrase leading into an exciting developmental continuation of modulating sequences and persistent syncopations. This *Presto* shows an intense internal dynamism that strains the formal framework of the classical sonata and expands it from within – a hallmark of Beethoven's forceful early style.

In the following *Largo e mesto* in D minor, Beethoven exploits the contrast between thick, dark chords (with frequent use of the diminished-seventh

sonority) and a more transparent, recitative-like voice in the upper register. This slow movement is one of the great tragic utterances in early Beethoven, and it displays a sense of abortive struggle and resignation in Beethoven's treatment of the sonata form. The mood of brightness and hope at the beginning of the F major development is soon negated by the *fortissimo* diminished-seventh chords that lead back into the minor. Especially powerful is the coda, in which a statement of the principal theme in the lowest register leads to a dramatic, chromatic ascent through an entire octave in the bass. The movement ends with references to fragments from the opening theme and allusions to the registral disparities between its low chords and the extracted motive of a semitone in the highest register.

If the ensuing transparent *Minuetto* leaves behind the gloomy depths of the slow movement, the concluding rondo is characterised by an unpredictable humour. Here the dynamic stops and starts from the *Presto* become a game of hide-and-seek for the theme itself.

RONDO.
Allegro.

The image shows a musical score for a Rondo section, marked 'Allegro'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'cresc.', 'p', and 'ff'.

Indeed, is the theme ever found? It seems to suggest a process of seeking, doubting and evasion. Its prominent deceptive cadence on B minor (bar 7) is later developed in a central episode built upon a more jarring deceptive cadence on B flat. This episode, in turn, leads to a false recapitulation in that key, and to a transition based on the crucial interval of the fourth – no less important than it had been in the *Presto*. The final episode is like a quest for a more substantial but unattainable goal, and its sequences rise ecstatically into the highest register of the piano before falling back in a short cadenza. In a peculiar way, we seem not to have left the original ground: the opening motive returns yet again and even assumes the minor mode, reminding us distantly of the *Largo e mesto*. Sequences of chords then absorb the rhythm of the original three-note motive, and the sonata ends quietly with repetitions of the rhythmic figure in the bass, heard beneath chromatic scales and arpeggios in the right hand. Like Op. 10 No. 1, this sonata has an open, dissolving conclusion, as befits the deft circumspection of its wit.

William Kinderman is the author of
"Beethoven" (Oxford and Berkeley, 1995).

TRILOGIE DER KONTRASTE

William Kinderman

Die bedeutende Triade von Klaviersonaten, welche Beethoven 1798 als Opus 10 veröffentlichte, weist eine künstlerische Spannweite und Eigenständigkeit auf, die der Komponist auf anderen Gebieten seines Schaffens erst viele Jahre später erreichte. Ein gemeinsamer Grundzug dieser drei Stücke ist das Auftauchen von Elementen komischer Musik, wie etwa von plötzlichen Kontrasten und überraschenden Wendungen. Ein eigenwilliger und unberechenbarer Humor bricht sich Bahn, sowohl in den Finalsätzen der drei Stücke wie auch im Eingang-*Allegro* der mittleren, in F-dur stehenden, der drei Sonaten. Nichtsdestoweniger ist an diesen Sonaten die Verschiedenheit ihrer Charaktere zu bewundern, insbesondere in den Kopfsätzen: geballte Dynamik in der c-moll-Sonate, entspannte Ausgelassenheit in der F-dur- und brillante Dynamik in der D-dur-Sonate.

In op. 10 Nr. 1 tritt die berühmte beethovensche c-moll-Stimmung erstmalig im Rahmen der Klaviersonaten auf, jener stürmisch-bewegte Charakter, dem wir später in Stücken wie der *Sonate pathétique* und der Fünften Symphonie begegnen. Die rhetorischen Gegensätze dieser Werke stellen mit Vorliebe kraftvoll dramatischen Ausdruck, aufgeladen mit rhythmischer Spannung und Dissonanzen, klagenden oder lyrischen Passagen gegenüber. Im ersten Satz von op. 10 Nr. 1 bedient sich Beethoven solcher Kontraste mit äußerster Konzentration. Auf den mächtigen Eröffnungstakt in c-moll und die ge-

zackt aufsteigenden punktierten Rhythmen folgt unmittelbar eine ruhigere Umformung der gleichen Harmonie, deren motivischer Abstieg von C nach H in Takt 4 die Wiederholung des kraftvollen Eröffnungsgestus auslöst, nun gesteigert durch den Einsatz des verminderten Septakkords.



Die folgenden Phrasen führen mit Hilfe einer dreimaligen Hervorhebung des Dominanttons G den Höhepunkt des Eingangsthemas herbei, wonach die melodische Linie, stufenweise eine Oktave hindurch absteigend, geheimnisvoll in Stille abbricht. Die Pausen sind hier, wie auch sonst bei Beethoven, nicht weniger bedeutungsvoll als die klingenden Noten. Das Verhältnis von Klang und Stille verleiht dem Schlußteil der thematischen Eröffnungsperiode seine Spannung, bevor der Themenkopf sich mit verstärkter Vehemenz wieder geltend macht.

Der Großteil des Folgenden ist auf dieses Eingangsthema rückbezogen. Greifen wir ein Beispiel heraus: Sobald sich das Musikgeschehen der Reprise nähert, verändert Beethoven den Verlauf der absteigenden Linie des Eingangsthemas, jene Stelle, die zu Anfang des Satzes in Stille abgebrochen war. Die Pause wird

nun ausgefüllt, die geheimnisvolle Unterbrechung durch einen klanglichen Anschluß an die Reprise ersetzend; hier liegt der symmetrische Wendepunkt des gesamten Satzes. Ein weiterer Höhepunkt ergibt sich später in der Reprise, wo das hellere Seitenthema mit Pathoswirkung in die Sphäre von c-moll hineingezogen wird. Den gedrängt konzentrierten Ausdruck dieses Satzes als jugendlichen Überschwang eines gefühlsbetonten »Sturm und Drang« zu deuten, wäre ein Mißverstehen. Wie die restlichen Sätze noch klarer zeigen, ist der sich hier offenbarende Beethoven ein ebenso helllichtiger Rationalist wie romantischer Schwärmer.

Wie gewöhnlich in Beethovens c-moll-Werken, steht der langsame Satz — ein *Adagio molto* — in der Tonart der kleinen Sext, also As-dur. Sein stark lyrischer Ausdruck beruht zur Hauptsache auf verzierungsreicher Abwandlung, besonders in dem ruhigen Seitenthema, dessen einzelne Phrasen zu schnellfüßig zarten Figurationen ausgestaltet werden. Dieser Satz stellt eine Sonatenform dar, deren Durchführung in einen einzigen, emphatischen Dominantseptakkord zusammengedrängt ist. Unmittelbar aus den leisen Schlußakkorden des *Adagio* erhebt sich das spröde, schattenhaft dahinhuschende Eingangsthema des *Prestissimo*-Finales, in dem motivische Bezüge aus dem ersten Satz, etwa der Halbtonschritt C-H, in neuem Kontext wieder auftauchen. Noch überraschender ist die Art, wie das Hauptthema in die Seitensatzgruppe dieser kompakten Sonatenform eingeschleust wird, und zwar mit komischem Effekt. Ruppiger Humor bricht im Thema der Schlußgruppe durch: als wären die drastischen Kontraste von Dynamik und Tonlagen sowie die hämmernden »Morse«-Rhythmen noch nicht ge-

nug, fügt Beethoven mutwillig im *fortissimo* noch einen »falschen« Akkord auf Ces hinzu, gerade vor der Schlußkadenz.

Nach der kurzen Durchführung und einer Reprise, die trotz ihrer Wendung nach Moll nicht weniger humorvoll ist als die Exposition, verlangsamt sich das Tempo in der Coda zunehmend bis zum *Adagio*. Beethoven verweilt hier auf seinem Seitenthema und läßt dessen Munterkeit in besinnlichere Töne umschlagen, während gleichzeitig die Musik auf dem Septakkord von As beharrt. Dieser Akkord klingt uns vertraut: ist er doch enharmonisch mit der ersten vertikalen Harmonie im schattenhaften Hauptthema des Satzes verbunden. Entscheidend ist dabei, daß dieser Akkord die Tonart As-dur aus dem langsamen Satz in sich trägt und somit einerseits als harmonische Schwelle zum Finale dienen, andererseits sich später auf das *Adagio molto* rückbeziehen kann. Beethoven läßt hier noch einmal die Stimmungslage des langsamen Satzes anklingen, während er gleichzeitig schon zum Sprung ins *Prestissimo* (Tempo I) ansetzt, das sich alsbald in die Stille einer vielsagenden Ironie verflüchtigt.

Die zweite Sonate, op. 10 Nr. 2 in F-dur, geht von jenem Hang zum Komischen aus, der sich schon im Finale von op. 10 Nr. 1 angekündigt hatte. Das Stück gehörte zu Beethovens »Lieblingskindern«, stieß aber auf Mißbilligung bei so manchen Kommentatoren, die vorwurfsvoll auf die lose gefügte, scheinbar ziellose Anlage des Eingangs-*Allegro* hinwiesen, für deren ästhetische Reize sie offenbar unempfänglich waren. Alfred Brendel hat kürzlich angemerkt, wie leicht die Wirkung von solcherart komischer Musik bei der Aufführung vertan bzw. von Hörern,

die auf »das Zelebrieren quasi religiöser Riten eingestellt« sind, mißverstanden werden könne. Beethoven waren solche Zwänge fremd: Er vermochte am Unvermuteten, Widersprüchlichen, Grotesken seinen Spaß zu haben und — wie eben in diesem Satz — die Dinge schlicht und einfach »laufen zu lassen«. Im Unterschied zu op. 10 Nr. 1 ist hier die Form geradezu anti-teleologisch; das Geschehen geht schubweise und in ständigen Neuansätzen voran, stellenweise durch febrile Ungeduldsausbrüche gedrängt. Eine dieser »Sackgassen-Situationen« ergibt sich in der Seitensatzgruppe nach der ersten Kadenz auf der Dominante C-dur in Takt 42.



Die nachfolgende Phrase verliert ihren Halt an der Kadenz, und der *pianissimo*-Akkord in Takt 46 stiftet beim Hörer Ratlosigkeit und Verwirrung. Eine weitere Stelle ähnlicher Art ist die scheinbar harmlos in D-dur beginnende falsche Reprise. Bemerkenswerterweise sind es nicht die harmonisierten Akkorde des Themenkopfes, welche die eigentliche Reprise auf F-dur stabilisieren, sondern die kurzen, verzierungsartigen Doppelschlagfiguren, so als »wedelte der Schweif mit dem Hund«.

Der zweite Satz ist ein *Allegretto* mit Trio in f-moll, das ernster gestimmte Mittelstück in diesem anson-

sten so frisch-fröhlichen Werk. Seine Ernsthaftigkeit steht komplementär zu dem burlesk-komischen, fugierten *Presto*-Finale. In Brendels Spiel wird dieses Verhältnis mit rhythmischen Mitteln deutlich gemacht, indem die stetige Viertelnotenbewegung des *Allegretto* in den kürzeren Takteinheiten des *Presto* in Achtel unterteilt wird; dadurch wirkt das Tempo des Finales gegenüber dem zweiten Satz aufs Doppelte beschleunigt. Der Anfang des *Presto* nimmt auch das Schema der aufsteigenden Linie vom Beginn des meditativen *Allegretto* wieder auf; hierbei werden dessen strukturelle Aspekte in die ausgelassene Stimmung von sprühendem Witz und musikalischem Gelächter umgesetzt, wodurch — nach Jean Pauls kluger Definition des Humors — »das Erhabene umgekehrt« wird.

Die Sonate in D-dur op. 10 Nr. 3 wird mit nicht-harmonisierten Oktaven eröffnet, die ein an sich nicht eigentlich markantes Material präsentieren: die den Anfang bildende absteigende Quart D-A und der darauffolgende Aufstieg durch die D-dur-Tonikadreiklänge sind stereotype Requisiten der klassischen Tonalität.



Der elementare Charakter dieser Eröffnung bietet

sich zu Uminterpretierung und Umarbeitung an, wie sich bald darauf in der Exposition erweisen wird, wo längere Passagen in durchführungsartigem Prozeß verarbeitet werden. Plötzliche Unterbrechungen und Kontraste werden sorgfältig mit folgerichtiger Entfaltung und Entwicklung des thematischen Ausgangsmaterials koordiniert. Erst nach einer kontrastierenden Episode in h-moll und einer brillanten Übergangspassage stellt Beethoven wirklich den Hauptteil seiner Seitensatzgruppe in A-dur auf. Er schließt hier eine neue Version des Eingangsmotivs in kleineren Notenwerten ein, und zwar in Form der absteigenden Quart D-A, die dreimal in Dur und dreimal in Moll aufklingt, ehe die Musik sich in Stille auflöst. Das Motiv wird sodann zu einer kontrapunktischen Phrase verarbeitet, die in eine bewegte, durchführungsartige Fortsetzung von modulierenden Sequenzen und beharrlich wiederkehrenden Synkopierungen führt. Dieses ganze *Presto* erweist sich voll innerer Dynamik, welche den formalen Rahmen der klassischen Sonate bis zum äußersten anspannt und ihn von innen heraus ausweitet — ein Merkmal von Beethovens Frühstil.

In dem nun folgenden *Largo e mesto* in d-moll nutzt Beethoven den Kontrast zwischen dichten, dunklen Akkorden (bei häufig wiederkehrender Verwendung des Klanges verminderter Septakkorde) und einer transparenteren, rezitativartigen Stimme im höheren Register. Dieser langsame Satz gehört in die Reihe der großen tragischen Aussagen des frühen Beethoven; er vermittelt das Gefühl von vergeblichem Ringen und von Resignation in der Art, wie Beethoven die Sonatenform behandelt. Die Stimmung von Helle und Hoffnung am Beginn der F-dur-Durchführung wird wenig später durch die im *fortis-*

simo hereinbrechenden verminderten Septakkorde negiert, die uns wieder zu Moll zurückführen. Als besonders wuchtig und eindrücklich erweist sich die Coda, wo die Wiederaufnahme des Hauptthemas in den tiefsten Lagen einen eine volle Baßoktave durchziehenden chromatischen Anstieg von dramatischer Kraft auslöst. Der Satz endet mit Rückverweisen auf Teile des Eingangsthemas und Anspielungen auf die weit auseinanderliegenden Tonräume von tiefen Akkorden und dem daraus isolierten Halbtonmotiv im Diskant.

Das darauffolgende *Menuetto* läßt die düsteren Tiefen des langsamen Satzes hinter sich, während im abschließenden *Rondo* dann vollends Beethovens unberechenbarer Humor dominiert. Die dynamischen Haltepunkte und Neuansätze des *Presto* werden hier dem Rondo wie in einem Versteckspiel einverleibt.

RONDO.
Allegro.

Wird das Thema überhaupt gefunden? Es scheint einen Prozeß des Suchens, Zögerns und Sich-entziehen-Wollens zu verkörpern. Sein Trugschluß auf h-moll (Takt 7) wird später in einer Mittelepisode weiter ausgewertet, die tonartlich auf dem noch entfernteren Trugschluß von B aufbaut.

Diese Episode führt ihrerseits zu einer Scheinreprise in eben derselben Tonart B und zu einem von der wesensbestimmenden Quart beherrschten Übergang — jenem Quartintervall, das sich in diesem Satz als nicht weniger bedeutungsvoll erweist als im vorangegangenen *Presto*. Die Schlußgruppe ist wie ein Suchen nach einem greifbareren, letztlich aber doch unerreichten Ziel; ihre Sequenzen steigen ekstatisch bis in die höchsten Register der Klaviatur empor, um danach in einer kurzen Kadenz wieder zurückzufallen. Sonderbarerweise scheinen wir den ursprünglichen Boden nicht verlassen zu haben: das Eingangsmotiv kehrt wieder und nimmt sogar Moll-

färbung an, wie einen entfernten Anklang an das *Largo e mesto*. Akkordfolgen bringen sodann den Rhythmus des anfänglichen Dreinotenmotivs wieder, ehe die Sonate ruhevoll ausklingt, mit mehrmaligen Wiederholungen der rhythmischen Figur im Baß, während die rechte Hand chromatische Skalen und gebrochene Akkorde formuliert. Ähnlich wie die Sonate op. 10 Nr. 1 bietet auch diese D-dur-Sonate einen offenen, sich auflösenden Schluß; das Finale endet ebenso behutsam witzig wie es begonnen hatte.

Übersetzung: Ernst F. Podlesnigg

LA TRILOGIE DES CONTRASTES

William Kinderman

La remarquable triade de sonates pour piano publiée par Beethoven en 1798 sous le numéro d'opus 10 fait preuve d'une envergure et d'une originalité artistiques que le compositeur n'atteindra dans d'autres domaines de sa création musicale que des années plus tard. L'apparition d'éléments comiques tels que contrastes subits et tournants surprenants représente un trait commun de ces trois œuvres. Un humour fantasque, imprévisible surgit aussi bien dans les mouvements finals de ces sonates que dans l'*Allegro* initial de la deuxième d'entre elles. Néanmoins, ces sonates présentent une admirable diversité de caractères, surtout dans leurs premiers mouvements respectifs: concis et dramatique dans la Sonate en *ut* mineur, détendu et exubérant dans la Sonate en *fa* majeur, brillamment dynamique dans la Sonate en *ré* majeur.

La Sonate op. 10 n° 1 marque la première émergence dans le cadre des sonates de piano de la célèbre "atmosphère d'*ut* mineur", ce caractère tempétueux typique des pièces comme la Sonate «Pathétique» ou la Cinquième Symphonie. Les contrastes rhétoriques de ces œuvres juxtaposent volontiers des expressions puissantes et dramatiques, chargées de tensions rythmiques et de dissonances, aux passages dolents et lyriques. Dans le premier mouvement de cette Sonate op. 10 n° 1, Beethoven "distille" de tels effets de contrastes avec concentration extrême. Au puissant accord d'entrée, en *ut* mineur, et aux notes en rythme pointé, ascendant en chevrons, succède immédiate-

ment une transformation calme sur le même mode, alors que la descente motivique d'*ut* à *si* dans la quatrième mesure déclenche la réitération du geste initial puissant, intensifié cette fois par l'introduction de l'harmonie de septième diminuée.



Par la triple mise en évidence de la dominante *sol*, les phrases suivantes constituent le point culminant du premier thème, avant que la ligne graduellement descendante d'une octave ne se brise mystérieusement dans le silence. Dans cette œuvre, les silences sont – comme toujours chez Beethoven – d'une aussi grande importance que les sons articulés. Les rapports entre sons et silences confèrent sa tension à la section finale de cette première période thématique, avant que le début du thème ne s'impose à nouveau avec une véhémence renforcée.

La majeure partie de la suite se réfère à ce thème initial. A titre d'exemple: à l'approche de la réexposition, Beethoven modifie la ligne descendante du thème initial, c'est-à-dire le passage qui, au début du mouvement, s'était brisé dans le silence. Mais ce vide sonore est maintenant rempli en substituant au mystère créé par l'interruption une transition vers la

réexposition: voici le point tournant symétrique de tout ce mouvement. Un autre sommet émerge un peu plus tard dans la réexposition, où le thème secondaire, plus lumineux, tire vers la sphère d'*ut* mineur, avec un effet pathétique. On aurait tort d'attribuer l'expression concise et concentrée de ce mouvement à l'effusion incontrôlée d'un *Sturm und Drang* [orage et passion] juvénile débordant d'émotions. Comme les autres mouvements de cette sonate le montrent plus clairement, le Beethoven qui se manifeste dans cette œuvre est autant un rationaliste clairvoyant qu'un visionnaire romantique.

A sa manière habituelle dans ses œuvres en *ut* mineur, Beethoven a placé le mouvement lent – un *Adagio molto* – dans la tonalité de la sixte mineure, à savoir *la* bémol majeur. L'intense expressivité lyrique de ce mouvement repose pour une grande partie sur une variation richement ornementée, particulièrement dans le thème secondaire, plus calme, dont les différentes phrases sont élaborées en figurations rapides et délicates. Ce mouvement présente une forme-sonate avec, en guise de développement, un seul et unique accord, emphatique, de septième de dominante. Du point d'orgue feutré qui clôt cet *Adagio* émerge avec immédiateté le thème fruste et ombrageux du finale *Prestissimo* au cours duquel des éléments motiviques du premier mouvement – par exemple l'intervalle de demi-ton *ut-si* – réapparaissent dans un contexte musical nouveau. Encore plus surprenant: la manière d'introduire subrepticement, avec effet comique, le thème principal dans le groupe du thème secondaire. Un humour frondeur se fait jour dans l'épilogue: comme si les violents contrastes de nuances et de registres ainsi que de rythmes martelés tels des signaux "en morse" ne suffisaient pas,

Beethoven place malicieusement un "faux" accord sur *ut* bémol, *fortissimo*, juste avant la cadence finale de l'exposition.

Après un très bref développement et une réexposition non moins humoristique que l'exposition, malgré son virement en mode mineur, le tempo ralentit progressivement, dans la *coda*, jusqu'à devenir *Adagio*. Beethoven s'attarde sur son thème secondaire, transformant le caractère enjoué de celui-ci en une expression plus songeuse: la musique s'arrête sur l'accord de septième de *la* bémol. Cette sonorité nous est déjà familière, étant enharmoniquement l'équivalent de la première harmonie verticale dans l'ombrageux thème principal du mouvement. L'important est que cet accord porte en lui la tonalité de *la* bémol du mouvement lent, constituant à la fois le seuil harmonique vers le finale et, rétrospectivement, la référence à l'*Adagio molto*. De cette façon, Beethoven évoque l'aura du mouvement lent, tout en s'élançant dans le *Prestissimo* final (tempo I) qui va se dissoudre dans le silence d'une ironie fort éloquente.

La deuxième œuvre de cette triade, la Sonate op. 10 n° 2 en *fa* majeur, a comme point de départ justement cette propension au comique qui s'annonçait déjà dans le finale de la Sonate op. 10 n° 1. Bien qu'étant l'une des préférées de Beethoven, cette œuvre rencontra la désapprobation de certains commentateurs qui accusaient le caractère prétendument relâché et errant de l'*Allegro* initial, et qui étaient insensibles aux charmes esthétique de ce mouvement. Récemment, Alfred Brendel a fait remarquer le risque de voir se perdre, dans une exécution, l'effet de telles musiques comiques ou d'être incompris par les auditeurs "s'attendant à la célébration de rites religieux".

Beethoven ne se sentit pas tenu par de telles contraintes: il sut prendre plaisir à l'inattendu, incongru, voire grotesque, et s'amuser – comme dans ce mouvement – à “laisser aller les choses à vau-l'eau”. Contrairement à la Sonate op. 10 n° 1, la forme est ici anti-téléologique; la musique progresse par à-coups et soubresauts, parfois comme poussée par des accès d'impatience. L'une de ces situations cul-de-sac se produit dans le groupe du thème secondaire après la première cadence sur la dominante *ut* majeur, à la mesure 42.



La phrase suivante “perd pied” à la suite de cette cadence, et l'accord *pianissimo* de la mesure 46 rend l'auditeur totalement perplexe. La “fausse” réexposition, qui commence innocemment en *ré* majeur, est un autre passage de même nature. On remarquera que ce ne sont pas les accords harmonisés du début du thème qui stabiliseront la vraie réexposition sur *fa* majeur, mais les brèves figures de doubles crochets, de caractère ornemental. Le deuxième mouvement est un *Allegretto* avec trio, en *fa* mineur, passage plus sérieux dans une œuvre somme toute assez gaie. Le sérieux de ce mouvement est complémentaire du caractère burlesque du *Presto* finale fugué. Dans l'interprétation d'Alfred Brendel, cette complémentarité est mise en évidence par des moyens rythmi-

ques: le mouvement constant des noires de l'*Allegretto* est subdivisée, dans les unités de mesure plus brèves, en croches donnant l'impression d'une accélération du simple au double par rapport à l'*Allegretto*.

Le début du *Presto* retrace en outre la ligne ascendante du commencement de l'*Allegretto* méditatif, convertissant les aspects structuraux de celui-ci en atmosphère “déboutonnée” d'un esprit pétillant et de rire musical, confirmant ainsi la véracité de la définition perspicace de l'humour formulée par Jean Paul Richter comme étant “l'envers du sublime”.

La Sonate op. 10 n° 3, en *ré* majeur, commence par des octaves non harmonisées, exposant un matériau relativement banal: le motif de la quarte descendante *ré-la* qui ouvre le mouvement et la montée suivante à travers les accords de la tonique de *ré* majeur sont des éléments stéréotypes de la tonalité classique.



La nature élémentaire de cette ouverture du mouvement se prête fort bien aux réinterprétations et aux transformations, comme le prouvera l'exposition au cours de laquelle des passages étendus seront traités en processus de développement. Les arrêts et con-

trastes soudains, caractéristiques de ce mouvement, sont soigneusement coordonnés avec un déploiement et un développement logiques et progressifs du matériau thématique de base. Après un épisode contrastant en *si* mineur et un brillant passage de transition, Beethoven expose réellement la partie principale de son groupe du thème secondaire en *la* majeur. Il y incorpore une version nouvelle du motif initial en valeurs plus petites, sous la forme de la quarte descendante *ré-la*, présentée trois fois en majeur et trois fois en mineur, avant que la musique ne se dissolve en silence. Ensuite, le motif est absorbé en une phrase contrapuntique menant vers une continuation mouvementée et en quasi-développement de séquences modulées et de syncopes persistantes. Le *Presto* est habité par une dynamique intérieure, tendant à l'extrême le cadre formel de la sonate classique et l'amplifiant de dedans – une marque du style beethovénien de la première période.

Dans le mouvement suivant, *Largo e mesto* en *ré* mineur, Beethoven joue sur le contraste entre des accords épais et sombres (doublés d'un usage fréquent d'une sonorité de septième diminuée) et une voix plus transparente, genre récitatif, dans le haut registre. Ce mouvement lent fait partie des grands messages tragiques du Beethoven de la première période, traduisant un sentiment de lutte infructueuse et de résignation devant la recherche encore vaine d'une nouvelle manière de traiter la forme-sonate. L'atmosphère lumineuse, portée vers l'espérance, au début du développement en *fa* majeur, est vite annihilée par l'intervention d'accords *fortissimo* de septième diminuée, qui nous ramènent au mode mineur. La coda s'avère particulièrement impressionnante. La reprise du thème principal dans le registre le plus grave déclenche

une ascension chromatique à travers toute une octave, déployant une force dramatique saisissante. Le mouvement se termine sur des références à certains fragments du thème initial et des allusions aux disparités entre les accords dans les graves et le motif de demi-tons, extrait de ceux-ci, dans l'aigu.

Après un *Menuetto* laissant derrière lui les coloris abyssaux du mouvement lent, nous arrivons au rondo final, dominé entièrement par l'humour imprévisible de Beethoven. Les arrêts et redémarrages dynamiques, constatés dans le *Presto*, font partie intégrante du rondo: un véritable jeu de cache-cache du thème avec lui-même.



Mais, au juste, le thème sera-t-il jamais trouvé? En lui-même, il semble constituer un processus de recherche, d'hésitations et d'esquives. Sa cadence évitée, sur *si* mineur (mes. 7), est développée plus tard dans l'un des épisodes centraux, basé sur une cadence évitée de la tonalité encore plus éloignée de *si* bémol. Cet épisode conduit à son tour vers une "fausse" réexposition dans cette même tonalité de *si* bémol et vers une transition dominée par la quarte, intervalle non moins caractéristique de ce mouvement qu'il ne l'était du *Presto* précédent. L'épilogue se présente



Ludwig van Beethoven, 1801

comme un tâtonnement vers un but substantiel, mais en définitive hors de portée; dans un élan extatique, ses séquences montent vers les registres les plus élevés du clavier avant de retomber dans une brève cadence. Curieusement, nous n'avons pas le sentiment d'avoir "perdu pied": le motif initial revient, même teinté en mineur, réminiscence lointaine du *Largo e mesto*. Des séquences d'accords rappellent le rythme du motif initial, à trois notes, avant que la sonate ne se termine dans une atmosphère sereine, réitérant les figures rythmiques dans la basse, alors que la main droite formule des gammes chromatiques et des accords brisés. Comme dans la Sonate op. 10 n° 1, la fin de cette Sonate en *ré* majeur reste ouverte et dissoute; le finale se clôt sur une touche d'humour aussi discrète que celle de son commencement.

Traduction: Ernst F. Podlesnigg

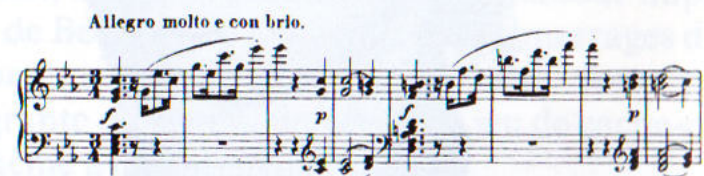
UN TRITTICO DI CONTRASTI

William Kinderman

L'ammirevole tritico di sonate pianistiche che Beethoven pubblicò nel 1798 come op. 10 fa mostra di un respiro artistico e di un'originalità da lui raggiunte nella maggior parte degli altri generi musicali soltanto vari anni più tardi. Una caratteristica comune a queste composizioni è la presenza di un registro comico, ricco di improvvisi contrasti e di repentini soprassalti. Un umorismo capriccioso e imprevedibile affiora nei finali di tutti e tre i lavori, come pure nell'*Allegro* introduttivo della Seconda Sonata in fa maggiore. Peraltro i caratteri di ciascuna sonata sono mirabilmente differenziati, in particolar modo nel movimento d'apertura: di tersa drammaticità nella Sonata in do minore, rilassato e malizioso in quella in fa maggiore, dinamicamente brillante in quella in re maggiore.

La Sonata op. 10 n. 1 segna l'esordio in questo genere pianistico del famoso clima di do minore beethoveniano; lo stesso carattere tempestoso che si riflette in lavori come la Sonata "Patetica" e la Quinta Sinfonia. I contrasti retorici presenti in tali opere accostano sovente un'energica espressività carica di tensione ritmica e di dissonanze all'affiorare di accenti lirici o dolenti. Nel primo movimento della Sonata op. 10 n. 1 Beethoven distilla tali contrasti al più alto grado di concentrazione. Il possente accordo introduttivo in do minore, con le sue irruente e frastagliate inflessioni ritmiche, cede il posto ad una placata metamorfosi della medesima sonorità; mentre alla quarta battuta la successiva declinazione motivica

da do a si introduce la reiterazione dell'energico gesto dell'esordio, intensificato questa volta mediante l'uso dell'accordo dissonante di settima diminuita.



Le frasi seguenti fanno lievitare al suo culmine il tema d'esordio grazie alla triplice ripercussione della dominante (sol), prima che la linea melodica discenda per grado congiunto di un'intera ottava, per poi estinguersi misteriosamente nel silenzio. Qui, come altrove in Beethoven, le pause non sono meno importanti delle note: il rapporto fra suono e silenzio conferisce tensione alla chiusa della sequenza tematica introduttiva, prima che la testa del tema venga riaffermata con veemenza ancora maggiore.

Gran parte di quanto avviene in seguito si collega a questo tema d'esordio. All'avvicinarsi della ricapitolazione, per esempio, Beethoven ne rimodella la linea discendente — quella che andava a spegnersi nel silenzio. Adesso la pausa viene colmata, soppiantando la misteriosa interruzione con un sonoro ponte di collegamento alla ripresa, il quale diviene la simmetrica chiave di volta nell'arco complessivo del movimento. Un altro punto alto viene toccato più avanti nel corso della ricapitolazione, dove il più brillante

secondo soggetto viene attirato, con intenso effetto di pathos, nella sfera di do minore. Sarebbe erroneo interpretare l'espressività tersa e concentrata di questo movimento come l'effusione di uno *Sturm und Drang* giovanile ed emotivo. Come i movimenti successivi chiariscono ulteriormente, il Beethoven che qui viene alla luce è un lucido razionalista non meno che un romantico visionario.

Come di consueto nei lavori beethoveniani in do maggiore, il movimento lento (un *Adagio molto*) è impiantato nella tonalità del bemolle di sopradominante, la bemolle maggiore. La sua grandiosa espressività lirica si fonda in gran parte su procedimenti di variazione ornamentale, specie nel placido secondo soggetto, dove ogni frase viene rimodellata in figurazioni rapide e delicate. Il movimento è in forma-sonata, con un unico, appassionato accordo di settima di dominante a far le veci dello sviluppo. Dalla placida conclusione dell'*Adagio* emerge lo scarno, ombroso esordio del *Prestissimo* finale, dove ricompaiono in un nuovo contesto alcune relazioni motiviche del primo movimento — come il semitono discendente do-si. Ancor più sorprendente è la maniera in cui, all'interno di questa compatta forma-sonata, il motivo principale viene assorbito con effetti di comicità entro la costellazione del secondo tema. Un umorismo ribaldo fa irruzione nel tema cadenzante: come se non bastassero i recisi contrasti dinamici e di registro e il "telegrafico" martellare dei ritmi, Beethoven inserisce malignamente un accordo "sbagliato" di do, suonato in *fortissimo*, proprio subito prima della cadenza.

Dopo il breve sviluppo e dopo una ricapitolazione che — a dispetto della modulazione in minore — non

è meno spassosa dell'esposizione, nella coda il tempo rallenta fino ad un *adagio*. Qui Beethoven indugia sul secondo soggetto, trasformandone la vivace impronta in una direzione più meditativa, mentre il discorso musicale sosta sopra un accordo di settima di la bemolle. Si tratta di una sonorità già familiare, dato che è enarmonicamente equivalente al primo accordo fondamentale dell'ombroso primo tema del movimento. Il fatto è che questo accordo contiene la sonorità di tonica (la bemolle maggiore) del movimento lento, e può dunque funzionare sia come soglia armonica del finale, sia — più avanti — come un sottile rimando all'*Adagio molto*. In tal modo Beethoven evoca il clima del movimento lento, preparando nel contempo il tuffo conclusivo entro il *prestissimo*, che si dissolve rapidamente in un silenzio gravido di pregnante ironia.

La seconda Sonata, in fa maggiore, prende le mosse dal filone comico già presente nel finale della prima. Sebbene fosse uno dei prediletti da Beethoven, questo lavoro è stato riprovato da alcuni critici, i quali mettono sotto accusa quei tratti liberi ed erratici dell'*Allegro* iniziale, verso la cui qualità estetica rimangono viceversa sordi. Alfred Brendel ha recentemente osservato quanto sia facile che l'umorismo di una siffatta musica venga sciupato in sede di esecuzione, oppure misconosciuto da ascoltatori "che si attendono la celebrazione di un rito religioso". Beethoven non si sentiva vincolato da tali costrizioni: egli riesce a godere dell'elemento inatteso, incongruo, grottesco, e in questo movimento dà prova di una capacità ingenua e fiduciosa di lasciarsi andare senza meta. Paragonata alla Sonata op. 10 n. 1, la forma è qui antifinalistica; la musica sembra muoversi per sussulti e riprese, a volte sospinti da febbrili accessi di

impazienza. Una strozzatura si verifica nel gruppo dei temi secondari dopo la prima cadenza sulla tonalità di dominante (do maggiore), alla battuta 41.



La frase successiva allenta la sua presa sulla cadenza, e l'accordo in *pianissimo* a battuta 46 fa pensare ad un ciglio sollevato che esprima perplessità e confusione. Un altro passo analogo compare nella pseudo-ricapitolazione, che esordisce abbastanza innocentemente in re maggiore. Cosa degna di nota, non è la sequenza di accordi armonizzati che compone la testa del tema, quanto piuttosto la piccola variante ornamentale di quest'ultimo a fondare mediante le sue ripetizioni l'autentica ricapitolazione in fa maggiore, offrendo l'impressione paradossale di una coda che agita il cane.

Il secondo movimento è un *Allegretto* con trio in fa minore, il vero centro di gravità in questo lavoro per altri versi tanto spensierato. La serietà del suo carattere sta in un rapporto di complementarità con quella comica parodia di fuga che rappresenta il *Presto* finale. Nell'interpretazione di Brendel tale rapporto viene vivacemente reso grazie all'impiego di mezzi ritmici, laddove il regolare movimento di semimini-me dell'*Allegretto* si fraziona in altrettante crome entro la più breve battuta del *Presto*, producendo l'ef-

fetto di una raddoppiata accelerazione. L'esordio del *Presto* finale riprende altresì quell'ascesa di registro con la quale aveva avuto inizio il mediatondo *Allegretto*, trasformandone gli aspetti strutturali in un'estroversa atmosfera di arguzia e di comicità musicale, e dando vita in tal modo a quella "inversione del sublime" che costituisce una delle penetranti definizioni dell'umorismo formulate da Jean Paul Richter.

La Sonata in re maggiore op. 10 n. 3 esordisce con delle ottave non armonizzate, presentando un materiale di per se stesso non particolarmente individualizzato: la sua iniziale quarta discendente (re-la) e la successiva risalita attraverso accordi perfetti di tonica (re maggiore) figurano tra i luoghi comuni del linguaggio tonale classico.



La natura elementare di tale esordio ben si presta ad essere reinterpretata e rielaborata, come presto risulta evidente nell'esposizione, dove i lunghi passaggi cedono il posto a processi di sviluppo. I contrasti e gli arresti improvvisi tipici di questo movimento vengono attentamente coordinati da un logico e progressivo dispiegamento evolutivo del materiale tematico di base. Solo dopo un episodio contrastante in si mino-

re ed un brillante passaggio di transizione Beethoven presenta la maggior parte del suo gruppo di temi secondari, in tonalità di la maggiore. A questo punto egli incorpora una nuova versione a valori abbreviati del motivo di apertura, con la quarta discendente re-la enunciata tre volte in maggiore ed altrettante in minore — dopodiché il discorso musicale si dissolve nel silenzio. Il motivo viene poi assorbito entro una frase contrappuntistica che dà il via ad uno stimolante prolungamento a mo' di sviluppo, fondato su progressioni modulanti e sincopi ostinate. Questo *Presto* fa mostra di un teso dinamismo interiore, che sollecita gli schemi formali della sonata classica e li dilata dall'interno — un marchio di fabbrica del vigoroso primo stile beethoveniano.

Nel successivo *Largo e mesto* in re minore Beethoven sfrutta il contrasto fra densi accordi di colore scuro (con frequente uso della sonorità di settima diminuita) e una intonazione più trasparente, a mo' di recitativo, nel registro acuto. Questo movimento lento, che è una delle grandi affermazioni tragiche del giovane Beethoven, dispiega da parte del compositore un senso di lotta frustrata e di rassegnazione nel trattamento della forma-sonata. Il clima di serenità e di speranza all'inizio dello sviluppo in fa maggiore viene ben presto contraddetto dagli accordi di settima diminuita in *fortissimo* che reintroducono la tonalità minore. Possente è la coda, dove un'enunciazione del tema principale nel registro più grave conduce ad una drammatica ascesa cromatica del basso attraverso un'intera ottava. Il movimento termina con citazioni di frammenti del tema iniziale e con la sottolineatura dei dislivelli di registro tra gli accordi gravi che lo compongono e il motivo derivato nel registro più alto, consistente in un salto di semitono.

Se il successivo trasparente Minuetto si lascia dietro le cupe profondità del movimento lento, il Rondò conclusivo è caratterizzato da un imprevedibile umorismo. Qui gli arresti e le riprese del *Presto* divengono un gioco a rimpiattino col tema.

RONDO.
Allegro.

The image shows two systems of musical notation for a piano and violin. The first system is labeled 'RONDO. Allegro.' and features a piano part with dynamics 'p', 'cresc.', and 's'. The second system continues the piece with similar dynamics and includes a 'p' dynamic in the piano part.

Ma il tema si riesce poi a trovarlo? Esso sembra piuttosto suggerire un processo di ricerca, dubbio, evitamento. La sua vistosa cadenza d'inganno sul si minore (battuta 7) viene successivamente sviluppata in un episodio centrale costruito su una più stridente cadenza d'inganno in si bemolle maggiore. A sua volta questo episodio conduce ad una falsa ricapitolazione nella stessa tonalità e ad una transizione fondata sulla centralità dell'intervallo di quarta — qui non meno importante di quanto non fosse nel *Presto*. L'episodio finale è simile alla ricerca di un obiettivo più ambizioso ma irraggiungibile, e le sue sequenze ascendono estaticamente fino al registro più acuto del pianoforte prima di ridiscendere in una breve cadenza. In un certo modo, è come se non avessimo mai abbandonato la base di partenza: il motivo di esordio ritorna ancora una volta e riveste perfino la tonalità minore, facendoci ricordare lontanamente il movimento *Largo e mesto*. Sequenze di accordi assorbono poi il ritmo dell'originale motivo di tre

note, e la sonata si conclude placidamente sulla ripetizione di figure ritmiche nel basso, affioranti sotto le scale cromatiche e gli arpeggi della mano destra. Come la prima Sonata dell'op. 10, anche questa offre

una conclusione aperta, in dissolvenza, come si conviene alla sottile circospezione della sua arguzia.

Traduzione: Carlo Vitali

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Piano Sonatas · Klaviersonaten
Sonates pour piano
Sonate per pianoforte No.16,
No.17 "Der Sturm"
"The Tempest" · "La tempête"
"La tempesta" & No.18,
Op.31 Nos.1-3
CD 438 134-2 (DCC) Digital

PHILIPS

Digital Classics



BEETHOVEN
PIANO SONATAS
KLAVIERSONATEN

Op. 31, No. 1
Op. 31, No. 2
"Der Sturm" · "Tempest"
"La tempête"
Op. 31, No. 3

**ALFRED
BRENDL**

PHILIPS

Digital Classics



BEETHOVEN
PIANO SONATAS
KLAVIERSONATEN

Op. 53
"Waldstein"
Op. 54 & 101
Andante favori

**ALFRED
BRENDL**

Piano Sonatas · Klaviersonaten
Sonates pour piano
Sonate per pianoforte
No.21, Op.53 "Waldstein",
No.22, Op.54 & No.28, Op.101
Andante favori
CD 438 472-2 (DCC) 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

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

PHILIPS

Digital Classics



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



PHILIPS

Digital Classics



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

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Piano Sonatas · Klaviersonaten
Sonates pour piano
Sonate per pianoforte No. 4, Op. 7
No. 15, Op. 28 "Pastoral"
No. 20, Op. 49 No. 2
CD 446 624-2 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).

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

446 664-2

DDD

Sonata No. 5 in C minor, Op. 10 No. 1

Sonate c-moll · en ut mineur

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | 1. Allegro molto e con brio | 5'54" |
| 2 | 2. Adagio molto | 9'08" |
| 3 | 3. Finale: Prestissimo | 4'29" |

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

Sonate F-dur · en fa majeur

- | | | |
|---|---------------|-------|
| 4 | 1. Allegro | 5'39" |
| 5 | 2. Allegretto | 4'33" |
| 6 | 3. Presto | 4'15" |

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

Sonate D-dur · en ré majeur

- | | | |
|----|----------------------|--------|
| 7 | 1. Presto | 6'55" |
| 8 | 2. Largo e mesto | 10'28" |
| 9 | 3. Menuetto: Allegro | 2'53" |
| 10 | 4. Rondo: Allegro | 4'03" |

ALFRED BRENDEL piano · Klavier

Recorded · Aufnahmen · Enregistrements:

Frankfurt, 2/1995 (Nos. 5, 6); Neumarkt, Germany, 3/1995 (No. 7)

Nos. 5 & 6 live recordings

© 1996 Philips Classics Productions

BITSTREAM recording

Artist & repertoire production: Brigitte Stockmann

Recording producer: Martha de Francisco

Balance engineers: Martha de Francisco (Nos. 5, 6); Ko Witteveen (No. 7)

Recording engineers: Norbert Hoffmann (Nos. 5, 6), Ko Witteveen (No. 7)

Tape editors: Martha de Francisco, Jean van Vugt (No. 7)

PHILIPS

Printed in Germany Made in Germany

