

BEETHOVEN

Dominique MERLET



Sonates pour piano op. 27 n°1 & n°2 "Clair de Lune"
Sonate pour piano op. 31 n°2 "Tempête"

Quelques remarques sur l'interprétation

Au sujet de la Sonate op. 27 n°2

Cette « *Sonata quasi una fantasia* » est, hélas, souvent trahie par une lecture négligente du texte . Son *Adagio sostenuto* introductif, célèbre à juste titre, est trop souvent joué à 4 temps, dans un tempo démesurément alangui . Or, le manuscrit est très clairement *alla breve*, donc à **2 temps**. Cela permet un tempo très calme mais fluide . Et nous savons par Carl Czerny, l'élève de Beethoven, que celui-ci n'hésitait pas à animer le passage central en arpegges, avant de ramener le calme et la sérénité .

Au sujet de la Sonate op. 31 n°2 (final)

Ce 3^e mouvement, en forme de chevauchée haletante, pose un problème particulier avec la pédale : c'est la **main gauche** qui doit tenir les notes de l'accompagnement tandis que la main droite chante le thème en diminuant . Pour bien marquer cette particularité, Beethoven lui-même a inscrit un point sur chaque premier temps de la main droite . Ainsi, on évite le fâcheux accent si souvent entendu (et aggravé par une pédale abusive !) ...

Dominique MERLET

Notes on the interpretation

Of op. 27 n°2 sonata

This « *Sonata quasi una fantasia* » is, unfortunately, often deceived by a negligent reading of the text. Deservedly famous, Its introductory *Adagio sostenuto* is too often performed

This «*Sonata quasi una fantasia*» is, alas, often betrayed by careless reading of the text. His rightly famous introductory *Adagio sostenuto* is too often played as a 4-beats piece, in an inordinately languid tempo. However, the manuscript is very clearly *alla breve*, therefore, a 2-beats piece. This allows for a very calm but fluid tempo. And we know from Carl Czerny, his pupil, that Beethoven did not hesitate to animate the central passage with arpeggios, before bringing back calm and serenity.

Of the Sonata op. 31 n ° 2 (final)

This 3rd movement, in the form of a breathless ride, poses a particular problem with the pedal: it is the left hand that must hold the notes of the accompaniment while the right hand sings the theme while decreasing. To mark this peculiarity, Beethoven himself wrote a point on each first beat of the right hand. Thus, we avoid the annoying accent so often heard (and aggravated by an abusive pedal!) ...

Dominique MERLET

« La musique donne l'idée de l'espace »

Mon cœur mis à nu. Journal intime (1887)

Charles Baudelaire. 1800-1801.

C'est l'époque de la composition du ballet les *Créatures de Prométhée* (op.43), spectacle puisant dans la mythologie, les éléments d'une revendication implicite pour l'avènement d'une Humanité libérée du despotisme... L'introduction lente et presque mystérieuse de l'ouverture du ballet, provoque d'étonnants frottements harmoniques entre les cordes et les bois. Curieuse partition d'une curieuse forme, en vérité, au service d'un nouveau langage dont la quête obsède Ludwig van Beethoven (1770-1927), au point qu'il transpose celle-ci dans tous ses ouvrages. Ils se nourrissent mutuellement. De fait, l'écriture au piano est impensable sans les autres répertoires. Et réciproquement.

Cette expérimentation sonore déroute les oreilles du public viennois. Transposée au clavier, une telle « étrangeté » s'impose

avec d'autant plus de vigueur que le pianoforte, qui règne alors sans concurrence, connaît une prodigieuse révolution de sa facture. La forme musicale se libère aussi grâce à l'étendue croissante du clavier et de la dynamique de l'instrument. Il n'est pourtant qu'un outil au service d'une pensée musicale.

La *Sonate en mi bémol majeur* op.27 n°1 appartient à cet univers en métamorphose continue. Plus encore, la partition semble portée par l'esprit de l'improvisation. Celui-ci nous paraît, aujourd'hui, inconcevable dans le répertoire de la musique savante parce que nous en avons perdu l'usage, alors que sa pratique était l'un des fondements de l'art musical jusqu'à la première moitié du 19^e siècle. Beethoven fut un pianiste et un improvisateur hors-norme et le sous-titre de sa *Treizième Sonate* le suggère implicitement : « Sonata quasi una fantasia ». *Fantasieren* signifie improviser et le qualificatif *quasi* modère l'enthousiasme de l'interprète, au point que l'on se demande si le

titre de « Fantasia quasi una Sonata » n'aurait pas été plus approprié... À l'interprète, par conséquent, de trouver son propre chemin et renouer avec cette *Phantasia – l'imaginaire* - dont on sait ce qu'il adviendra sous la plume de Schumann quelques années plus tard. Ici, les piliers de l'héritage beethovénien se situe non loin de la *Fantaisie en sol mineur* de Bach et de la *Fantaisie en ré mineur* de Mozart. L'exploitation prodigieuse des contrastes, des changements de tempi, la mise en scène d'une instabilité harmonique, tout cela participe à la décomposition thématique de la sonate selon le Viennois. Le thème n'est plus nourri par une mélodie mais par un tempo et une tonalité. Le silence même, si essentiel chez Beethoven, contribue au théâtre d'un monde sonore nouveau.

Au sein de la *Sonate en mi bémol majeur*, l'enchaînement des mouvements ajoute à cette perte de repères. L'*Andante* introductif combine, en effet, thème et variations

qui ne se reconnaissent pas comme telles. Un jeu d'équilibriste entre mouvement et immobilité, affirmation et interrogation se met en place : *Andante, Allegro, tempo primo (Andante)*. Inlassablement, le son du clavier se porte vers le registre aigu de l'instrument.

Le mi grave pointé d'un « Attaca » provoque l'enchaînement au bref *Allegro molto e vivace* en ut mineur. Le thème se désagrège dans l'élan de ce scherzo, jouant tantôt d'arpèges, tantôt d'une écriture en syncopes aux deux mains.

Toujours sur le même principe, le troisième mouvement débute « Attaca subito l'Adagio ». En troisième position, ce qui est pour le moins audacieux, le mouvement lent s'élanche *con espressione*. Il est presque aussi bref que le scherzo. Voilà une sorte d'élégie dans une respiration continue et comme suspendue par le battement rythmique de la main gauche. Le chant s'interrompt *pianissimo*... En suspens.

Le finale, « Attaca subito Allegro vivace », le plus imposant des quatre mouvements se déploie avec une liberté réjouissante comme si les trois parties précédentes n'avaient été que l'effort préparatoire à sa révélation. Le caractère fugué de la structure renvoie à nouveau à l'esprit de la fantaisie baroque. Les motifs s'imbriquent et ornent la structure épurée de l'édifice. C'est un battement répétitif de doubles croches, obsessionnel, qui fait vibrer la cathédrale sonore lorsque l'*Adagio con espressione* fait une étonnante réapparition. Il surgit d'un matériau sobre et se clôt par deux accords *ff*.

« On parle toujours de la Sonate en ut dièse mineur [n°14]! En vérité, j'ai écrit des choses bien meilleures comme la *Sonate en fa dièse majeur* [n°24]. C'est autre chose ! » aurait déclaré le compositeur à Carl Czerny. La *Sonate pour piano en ut dièse mineur op.27 n°2 dite "Clair de lune"* ne prit son surnom ("Mondschein-Sonate") qu'en 1852 ! Un essai littéraire de Wilhelm von Lenz en attribua l'idée au poète

Ludwig Rellstab (1799-1860). Bien que Beethoven ait appelé la pièce, à nouveau, « Sonata quasi una Fantasia », les écrivains du 19^e siècle s'emparèrent d'un titre si romantique. Il s'imposa d'autant plus aisément que la sonate précédente se nommait déjà « Sonata quasi una Fantasia ».

Composée en 1801, la *Sonate en ut dièse mineur* s'inspire en partie de la passion du compositeur pour la comtesse Giulietta Guicciardi, l'une de ses élèves, liée à la famille des Brunsvik. Agé de 31 ans, Beethoven était moins conscient de la différence d'âge – la jeune fille était de quinze ans sa cadette – que de la différence de milieu. La mère de la jeune femme envoya, bien imprudemment, un cadeau au maître – une bourse remplie d'argent – ce qui le mit en rage. S'estimant humilié [« il me semble que vous cherchez à m'humilier en voulant me montrer que vous préférez me voir votre débiteur » écrivit-il à la mère de la jeune fille], Beethoven rompit aussitôt et dédia toutefois la sonate à la jeune

comtesse... Afin de lui prouver son indéfectible attachement !

Si l'on en croit le compositeur, les expressions de la *Sonate* s'analysent, selon Beethoven, de la manière que l'on veut et « l'on y trouvera le contenu que l'on y attend ». Sa préoccupation était avant tout liée au langage musical et non pas à la traduction sonore d'une passion outragée. Cet idéal artistique se traduit par un premier mouvement lent, ce qui est relativement inhabituel dans une sonate.

En découvrant les premières mesures du manuscrit, le lecteur est bouleversé. Non pas tant par l'énergie de l'écriture si intensément raturée, mais par la puissance du doute qui anime les premières mesures. Comment concevoir le principe d'une si longue mélodie ainsi exposée sans rupture aucune, sans forme musicale précise ? *L'Adagio sostenuto* en ut dièse mineur demeure, à juste titre, l'une des pages les plus célèbres de Beethoven. Son interprétation fait appel à un dosage des plus délicats

de la pédale. L'indication précise sur le manuscrit est révélatrice : « Si deve Suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino ». L'ostinato fluide, la nuance double piano, l'emploi du registre grave du clavier, tout cela évoque le souvenir de quelque prélude de Bach.

Après cette sorte de marche rêveuse que notre connaissance indiscreète de la liaison du compositeur pourrait qualifier de « funèbre », l'*Allegretto* suivi d'un *Trio* paraît d'autant plus surprenant, qu'il prend la place d'un mouvement lent. Il est "Attaca subito il seguente" et rompt avec l'idée de solitude amère affirmée dans l'adagio. Cette danse légère qui tient à la fois du scherzo et du menuet joue sur de brèves accélérations. Elle n'est en rien anodine car le rythme essentiellement syncopé dissimule à peine les dissonances d'un pas claudicant. Elle prépare au finale.

Celui-ci, *Presto agitato* (sur le manuscrit, Beethoven souligne le terme) est en ut dièse mineur. La

plume encreée semble percuter le papier avec une rage jubilatoire tant les notes sont à peine reconnaissables ! La durée du mouvement est égale aux deux parties précédentes. L'emploi rigoureux de la pédale assure une ampleur considérable aux traits ascendants ponctués d'accords *sforzando*. Pour autant, le flot du premier des trois thèmes est contenu par l'agitation d'une seconde idée musicale d'une veine lyrique. Le troisième thème possède un caractère d'urgence encore plus marqué. Il s'exprime par les motifs répétés à l'envi et un chant concentré dans les parties hautes du clavier.

Au cours de l'année 1802, Beethoven évoque dans plusieurs lettres, une surdité - due à une forme de syphilis doublée d'une otosclérose - qui se développe de façon rapide. Les premiers symptômes sont apparus en 1796. Au cours de l'été 1802, il rédige à Heiligenstadt, non loin de Vienne, un testament. L'idée du suicide le hante et seule sa production musicale incessante l'empêche de passer à

l'acte.

Les trois sonates pour piano qui composent l'opus 31 appartiennent à la période de la *Deuxième Symphonie* et du *Troisième Concerto pour piano*. L'éditeur Suisse Nägeli fut à l'origine de cette série de partitions destinées à valoriser son catalogue intitulé "Le Répertoire des clavecinistes". Les pièces que l'éditeur présente sont dédiées à la pédagogie. Il prend d'ailleurs des libertés avec les auteurs au point qu'il réalise des modifications dans les sonates que Beethoven lui envoie, ce qui provoque une réaction violente du compositeur.

Les trois opus sont liés entre eux par une volonté d'explorer le matériau de la sonate, mais aussi les capacités dynamiques et expressives de l'instrument, le pianoforte. La virtuosité de la *Première Sonate* et sa puissance lyrique font penser à l'univers de l'opéra ou de l'orchestre.

La *Seconde Sonate en ré mineur* est parfois dénommée « Recitativ-

Sonate » en raison de son accord arpégé qui est une sorte de clin d'œil à l'accompagnement d'un récitatif d'opéra. Plus souvent encore, elle est appelée « La Tempête », surnom qui lui fut donné par Anton Schindler, chroniqueur du compositeur. Le premier mouvement *Largo* puis *Allegro* s'ouvre dans un climat étrange. Le développement est si habilement construit qu'il provoque un sentiment d'inquiétude entre la basse qui ne cesse de "questionner" et la violence expressive et "affirmatoire" de la main droite. Toute la tension de l'œuvre repose sur ce conflit "question / réponse" - une « question demeurée sans réponse » pour reprendre le titre de l'œuvre de l'Américain Charles Ives, *The Unanswered Question* – et sur le principe de l'opposition et de la complémentarité, entre explosions "orchestrales" et silences. Le mouvement mérite d'autant plus une interprétation d'une parfaite clarté - pour ne pas dire « diction » - jusque dans l'accord conclusif *pianissimo*, en ré mineur.

Le mouvement lent, *Adagio* s'ouvre sur le même principe de l'accord arpégé. Là encore, ce sont les phrases antagonistes qui s'attirent. De brèves formules rythmiques s'opposent à la délicatesse d'une mélodie qui s'étire. La sérénité et l'angoisse se combinent de la manière la plus originale qui soit.

Le final, un *Allegretto* au tempo contenu se construit sur un petit motif modulé et travaillé en tous sens. Carl Czerny évoqua l'image d'un cheval au galop passant sous la fenêtre de la maison de Beethoven. L'impression d'un *perpetuum mobile* domine de bout en bout, comme pressentant le fameux lied *Gretchen am Spinnrade (Marguerite au rouet)* que Schubert composa en 1814. L'humour n'est pas absent de cette page qui révèle une volonté irréductible, l'un des traits de caractère du compositeur.

Stéphane Friédérich





Anne Le Bozec (Directrice Artistique) et Dominique Merlet





"Music gives the idea of space"

My Heart Laid Bare. Intimate Journals (1887)

Charles Baudelaire.

1800-1801. It is the time that saw the composition of the ballet *The Creatures of Prometheus* (op.43), a spectacle drawing on mythology, with elements implicitly demanding the advent of a Humanity freed from despotism. The slow and almost mysterious introduction of the ballet's overture provokes astonishing harmonic friction between the strings and the woodwinds. A curious score in a curious form, in truth it serves Ludwig van Beethoven's (1770-1927) obsessive quest for a new language, to the point that he transposes it in all his works. They feed into each one another. In fact, writing on the piano is unthinkable without other the repertoires. And vice versa.

This sound experiment confuses the ears of the Viennese public. Transposed to the piano keys, this «strangeness» asserts itself with all the more vigour as the construction of

the fortepiano, which reigned without competition at that time, undergoes a prodigious revolution. The musical form is also freed by increasing the scope of the keyboard and the dynamics of the instrument. Yet it is only a tool at the service of musical thought.

Sonata in E flat major op.27 no. 1 belongs to this universe in continual metamorphosis. Moreover, the score seems carried by the spirit of improvisation. Today, it seems inconceivable within the repertoire of learned music because we have lost the use of it, yet it was one of the foundations of musical art until the first half of the nineteenth century. Beethoven was an extraordinary pianist and improviser, as implicitly suggested by the subtitle of his *Thirteenth Sonata*: «Sonata quasi una fantasia». *Fantasieren* means to improvise and the qualifier *quasi* (almost) moderates the enthusiasm of the performer, to the point that one wonders whether the title «Fantasia quasi una Sonata» would not have

been more appropriate. It is up to the performer, therefore, to find their own path and reconnect with this *Phantasie - the imaginary* - and indeed we all know what went on to happen to it with Schumann's quill a few years later. Here, the pillars of the Beethovenian heritage are found not far from Bach's *Fantasia in G minor* and Mozart's *Fantasia in D minor*. The prodigious exploitation of contrasts, changes of tempi, the staging of harmonic instability: all of this contributes to the thematic decomposition of the sonata according to the Viennese. The theme is no longer nourished by a melody but by a tempo and a key. Silence itself, so essential in Beethoven, contributes to the theatre of a new world of sound.

Within the *Sonata in E flat major*, the sequence of movements adds to this loss of reference points. Indeed, the introductory *Andante* combines a theme and variations that are not recognised as such. A balancing act takes place between movement and immobility, affirmation and questioning: *Andante*, *Allegro*, *tempo*

primo (Andante). Tirelessly, the sound of the keys moves towards the higher register of the instrument.

The low E signalled by an "Attaca" triggers the sequence linking to the brief *Allegro molto e vivace* in C minor. The theme disintegrates in the momentum of this scherzo, sometimes playing arpeggios, sometimes with writing in syncopation for both hands.

Continuing the same principle, the third movement begins "Attaca subito l'Adagio". In third position, which is daring to say the least, the slow movement sets off *con espressione*. It is almost as short as the scherzo. There is a kind of elegy in a continuous breath, as if suspended by the rhythmic beating of the left hand. The singing breaks off *pianissimo*... It is up in the air.

The finale, "Attaca subito Allegro vivace", the most imposing of the four movements, unfolds with joyful freedom, as if the three preceding parts had only been the preparatory

effort for its revelation. The fugitive character of the structure returns once again to the spirit of baroque fantasy. The motifs overlap and adorn the refined structure of the building. It is a repetitive, obsessive beating of sixteenth notes, causing the sonorous cathedral vibrate when the *Adagio con espressione* makes an astonishing reappearance. It emerges from a sober material and concludes with two *ff* chords.

“We are still talking about the Sonata in C sharp minor [no. 14]! In truth, I wrote much better things, such as the *Sonata in F sharp major* [no. 24]. It is something else!” the composer would have declared to Carl Czerny. The *Piano Sonata in C sharp minor, Op. 27 no. 2* known as “*Clair de lune*” only acquired its nickname (“Mondschein-Sonate”) in 1852! A literary essay by Wilhelm von Lenz attributed the idea to the poet Ludwig Rellstab (1799-1860). Although Beethoven also called this piece “Sonata quasi una Fantasia”, nineteenth century writers seized upon the romantic title. It

took hold all the more easily as the previous sonata had already been called “Sonata quasi una Fantasia”.

Composed in 1801, the *Sonata in C sharp minor* was inspired in part by the composer’s passion for Countess Giulietta Guicciardi, one of his pupils, connected to the Brunsvik family. Aged 31, Beethoven was less aware of the difference in age - the young girl was fifteen years his junior - than of their differences in background. The mother of the young woman very recklessly sent a gift to the maestro - a purse full of money - which infuriated him. Considering himself humiliated [“it seems to me that you are trying to humiliate me by wanting to show me that you prefer to see me as your debtor” he wrote to the young girl’s mother], Beethoven immediately broke it off but nonetheless dedicated the sonata to the young countess... as proof of his unwavering attachment to her!

If we are to believe the composer, according to Beethoven the

expressions of the *Sonata* can be analysed however anyone wants, and “one will find the content that one expects there”. His preoccupation was above all linked to musical language and not to the translation of an outraged passion into sound. This artistic ideal results in a slow first movement, which is relatively unusual in a sonata.

Upon discovering the first bars of the manuscript, the reader is overwhelmed, not so much by the energy of the writing, which is so intensely crossed out, but by the power of the doubt that animates the first bars. How can we conceive of the principle of such a long melody laid out in this way without any break, without precise musical form? *Adagio sostenuto* in C sharp minor remains one of Beethoven's most famous sheets, and rightly so. Its interpretation calls for a very delicate use of the pedal. The precise indication in the manuscript is revealing : “Si deve Suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e

senza sordino”. The fluid ostinato, the double piano nuance, the use of the low register of the keyboard: all this evokes the memory of a prelude by Bach.

After this sort of dreamy walk that our indiscreet knowledge of the composer's connection could qualify as “funereal”, the *Allegretto* followed by a *Trio* seems all the more surprising, as it takes the place of a slow movement. It is “Attaca subito il seguente” and breaks with the idea of bitter solitude affirmed in the adagio. This light dance, which is both scherzo and minuet, plays on brief accelerations. It is by no means insignificant as the essentially syncopated rhythm barely conceals the dissonances with a limping step. It sets the stage for the finale.

This one, *Presto agitato* (Beethoven underlines the term on the manuscript), is in C sharp minor. The inked nib seems to strike the paper with jubilant rage, the notes are barely recognisable! The duration

of the movement is equal to the two previous parts. The rigorous use of the pedal ensures considerable breadth, with ascending lines punctuated by *sforzando* chords. However, the flow of the first of the three themes is contained by the agitation of a second musical idea with a lyrical vein. The third theme has an even more marked urgency. It is expressed by the repeated patterns and a song concentrated in the upper parts of the keyboard.

During the year 1802, in several letters Beethoven mentioned his deafness - due to a form of syphilis coupled with otosclerosis - which developed rapidly. The first symptoms appeared in 1796. In the summer of 1802, he wrote a will in Heiligenstadt, not far from Vienna. The idea of suicide haunted him and only his incessant musical production prevented him from acting on it.

The three piano sonatas that comprise Opus 31 belong to the period of the *Second Symphony* and the *Third Piano Concerto*. The Swiss publisher

Nägeli was at the origin of this series of scores intended to enhance his catalogue entitled «Le Répertoire des clavecinistes» (The Repertoire of Harpsichordists). The pieces that the publisher presented were dedicated to pedagogy. He also took liberties with the authors to the point that he made changes to the sonatas that Beethoven sent him, provoking a violent reaction from the composer.

The three opuses are linked by a desire to explore the material of the sonata, but also the dynamic and expressive capacities of the instrument, the fortepiano. The virtuosity of the *First Sonata* and its lyrical power evoke the world of opera or orchestras.

The *Second Sonata in D minor* is sometimes called «Recitativ-Sonate» because of its arpeggiated chord, which is a kind of nod to the accompaniment of an operatic recitative. More often still, it is called «The Tempest», a nickname given to it by Anton Schindler, the composer's chronicler. The first *Largo* then *Allegro*

movement opens up into a strange atmosphere. The development is so skilfully constructed that it causes a feeling of uneasiness between the bass, which never ceases to «question», and the expressive and «affirmative» violence of the right hand. All the tension of the work rests on this «question/answer» conflict - *The Unanswered Question*, to use the title of the work by the American Charles Ives, - and on the principle of the opposition and complementarity, between «orchestral» explosions and silences. The movement deserves a performance of perfect clarity - not to say «diction» - up to the concluding *pianissimo* chord in D minor.

The slow *Adagio* movement opens on the same principle of the arpeggiated chord. Here again, antagonistic phrases attract one another. Short rhythmic formulas oppose the delicacy of a melody that stretches. Serenity and anxiety are combined in the most original way possible.

The finale, an *Allegretto* with a

contained tempo, is built on a small modulated motif and worked in all directions. Carl Czerny conjured up the image of a galloping horse passing under the window of Beethoven's house. The impression of a *perpetuum mobile* dominates from start to finish, as if foreshadowing the famous lied *Gretchen am Spinnrade (Marguerite au rouet)* that Schubert composed in 1814. Humour is not absent from this page, which reveals an indomitable will, one of the composer's characteristic traits.

Stéphane Friédérich



Sonate en mi bémol majeur op. 27 n°1, quasi una fantasia

1. 1 - Andante - Allegro - Tempo I05:23
2. 2 - Allegro molto e vivace.02:17
3. 3 - Adagio con espressione03:02
4. 4 - Allegro vivace - Tempo I - Presto.06:06

Sonate en ut dièse mineur op. 27 n°2, quasi una fantasia ("Clair de lune")

5. 1 - Adagio sostenuto04:55
6. 2 - Allegretto02:13
7. 3 - Presto agitato.08:12

Sonate en ré mineur op. 31 n°2 ("Tempête")

8. 1 - Largo - Allegro - Largo - Allegro - Largo - Allegro - Largo - Allegro08:53
9. 2 - Adagio.07:56
10. 3 - Allegretto06:32

Durée totale 53:29

Enregistré les 10 et 11 octobre 2016 à Ivry sur Seine, au Studio 4'33''

Direction Artistique : Anne Le Bozec

Prise de son : Alain Gandolfi

Préparation du piano : Pierre Malbos

Texte du livret : Stéphane Friédérich

Tableau de couverture, «L'Épure» : Korin - www.korin.ovipart.fr

Production : Eric Rouyer / Le Palais des Dégustateurs