

BEETHOVEN
SONATAS V-VIII

IGOR LEVIT, PIANO

25 OCT. '17
05 DEC. '17
31 JAN. '18
25 APR. '18

GROTE ZAAL HENRY LE BŒUF ·
GRANDE SALLE HENRY LE BŒUF



„Wahre Kunst bleibt unvergänglich“

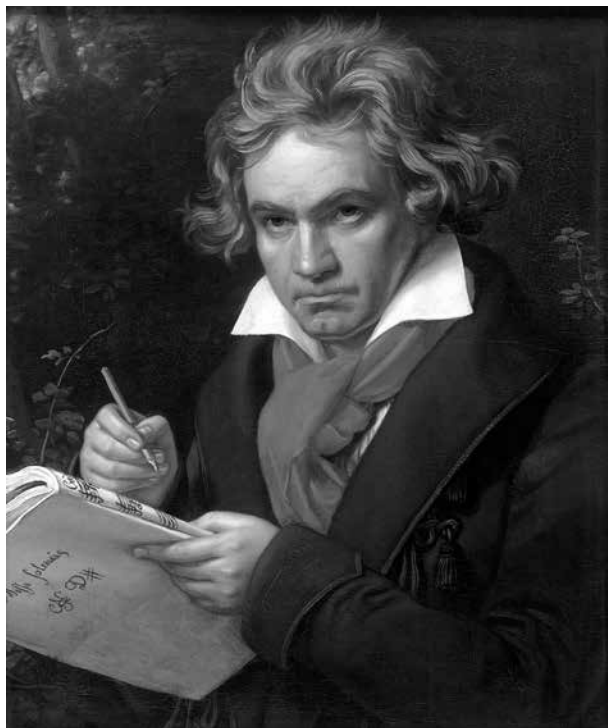
« L'art véritable est impérissable »

“Ware kunst is onvergankelijk”

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

Ludwig van Beethoven

Rencontre avec Igor Levit, p. 2
Introduction aux sonates de Beethoven, p. 6
Ontmoeting met Igor Levit, p. 11
Inleiding op de Beethoven-sonates, p. 14
25 OCT. '17 - Beethoven Sonatas V, p. 18
05 DEC. '17 - Beethoven Sonatas VI, p. 26
31 JAN. '18 - Beethoven Sonatas VII, p. 33
25 APR. '18 - Beethoven Sonatas VIII, p. 41
Glossaire · Wordenlijst, p. 47



Joseph Karl Stieler, Portret van Ludwig van Beethoven die de *Missa Solemnis* componeert -
Portrait de Ludwig van Beethoven composant la *Missa Solemnis*, 1820, Beethoven-Haus, Bonn

« PLUS JE JOUE BEETHOVEN,
PLUS JE SUIS HEUREUX. »

IGOR LEVIT, *BEETHOVEN SONATAS V-VIII*

Demandez donc à un musicien ce qu'il y a de plus extraordinaire dans sa vie, et il vous répondra à coup sûr : la musique. Pour le pianiste allemand Igor Levit, au contraire, celle-ci est « la chose la plus normale qui soit ». Elle lui est si évidente et lui vient si naturellement qu'elle ne peut être séparée de sa personne. Levit respire la musique. Une telle assise musicale est bien nécessaire pour s'attaquer à l'intégrale des sonates de Beethoven - tâche qui, autrement, s'avérerait tout simplement inhumaine. Après avoir donné la première partie du cycle des sonates de Beethoven la saison dernière, Levit en propose la seconde cette saison.

Levit a à peine 30 ans, ce qui rend l'entreprise plus ambitieuse encore. Mais il y est très bien préparé. Le pianiste a remporté pas moins de quatre prix lors du Concours Arthur Rubinstein à Tel Aviv 2005, alors qu'il en était le plus jeune participant : le Silver Prize, le prix du public, le prix du meilleur interprète de musique de chambre et celui du meilleur interprète de musique contemporaine. Il avait auparavant remporté le Premier Prix de l'International Hamamtsu Piano Academy Competition au Japon ; au cours des douze années qui se sont écoulées depuis lors, sa carrière a pris un essor rapide et son art a énormément gagné en expérience et en maturité. Dans ces dernières années, il s'est ainsi notamment produit avec le Berliner Philharmoniker (Riccardo Chailly), le Cleveland Orchestra (Franz Welser-Möst), le City of Birmingham Symphony Orchestra (Andris Nelsons) et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich (Bernhard Haitink).

Enfin, son enregistrement des *Variations Goldberg* de Bach, des *Variations Diabelli* de Beethoven et de *The People United Will Never Be Defeated!* de Rzewski (Sony Classical) a reçu le très prestigieux Gramophone's 2016 Recording of the Year Award.

L'œuvre de Ludwig van Beethoven lui est plus que familière, puisque Levit a donné l'intégrale des sonates pour violon avec Julia Fischer à Berlin, Londres, Munich, Zurich et Paris ainsi que les sonates pour violoncelle avec Daniel Müller-Schott.

Ces sonates pour piano ne lui sont pas non plus étrangères. En 2013, il a ainsi dédié un album aux cinq dernières sonates de Beethoven. À sa sortie, l'album a été accueilli avec beaucoup d'enthousiasme et a remporté de nombreux prix, dont le BBC Music

Magazine Newcomer of the Year 2014 Award et un ECHO Klassik. De plus, à BOZAR Igor Levit n'en est pas à sa première confrontation avec cette intégrale, puisqu'il a déjà réalisé l'exploit de les donner en concert à la Tonhalle de Dusseldorf. Une sonate en particulier sortira-t-elle du lot ? Trois questions ont été posées à Levit (quelle est sa sonate préférée, quelle est celle qui lui a demandé le plus de travail, quelle est la plus exigeante physiquement), auxquelles il a répondu d'emblée : « la *Sonate Hammerklavier* ». « Plus je joue Beethoven, plus je suis heureux », dit-il de ce compositeur dont il ne se lasse pas. L'interview ci-après vous en dit plus sur la relation qui unit le musicien aux sonates du maître de Bonn.

– **Les spécialistes s'accordent sur l'idée suivante : la *Sonate pour piano n° 12, op. 26* est novatrice pour son époque. À quel niveau cette nouveauté apparaît-elle ?**

Les œuvres de Beethoven foisonnent de nouveautés. La *Sonate n° 8 « Pathétique »*, la *Sonate n° 7, op. 10 n° 3*, ou encore la *Sonate n° 4 en mi bémol majeur*, dont la tonalité est identique à celle de la *Symphonie « Eroica »*, en sont de bons exemples. Quelle est la particularité de la *Sonate n° 12, op. 26* ? Essentiellement sa grande liberté formelle. Ici Beethoven a livré ce qui se rapproche davantage d'une série de variations romantiques. Jamais auparavant, il n'avait écrit un mouvement d'ouverture suivant la forme des variations - contrairement à Mozart qui s'était livré à l'exercice dans sa *Sonate pour piano en la majeur*, dont le *Rondo alla Turca* est resté célèbre. Beethoven, ce maître de la variation, a donné un souffle nouveau au genre de la sonate.

L'Opus 26 est, du reste, la première pièce que j'ai interprétée en public. Je n'étais alors qu'un enfant, je n'avais que douze ans. Mon professeur de l'époque, Hans Leygraf, m'avait fait les louanges de cette œuvre. Après, je me suis attaqué à l'Opus 2 n° 2 ; une œuvre que j'ai jouée des centaines de fois depuis lors. S'ensuivirent des œuvres telles que la Sonate « la Tempête » et la Waldstein, qui ont également défilé de nombreuses fois sous mes doigts.

– **Pourquoi les premières mesures de la Sonate « Waldstein » sont-elles si marquantes ?**

Parce qu'elles sont belles, tout simplement. Parce qu'elles sont folles. Parce qu'elles sont aussi bruyantes qu'un tremblement de terre. À son écoute, on a le cœur qui bat à cent à l'heure ; cette œuvre respire la vie.

Au clavier, il est impossible de réaliser un vibrato. On appuie sur la touche, le marteau frappe la corde, le son résonne et *that's it*. Comment créer un vibrato au piano, comment obtient-on des trilles* ? Voilà tout l'objet de ce merveilleux début.

– **Beethoven est-il en premier lieu un rythmicien de génie ?**

Je dirais qu'il est aussi un rythmicien de génie. En analysant son œuvre, force est de constater que parfois, durant des mesures entières, la mélodie est absente, au lieu de quoi, des idées formelles nous apparaissent. La première grande caractéristique de Beethoven est qu'il s'accorde une liberté incroyable : sur le plan formel, il parvient comme nul autre à combiner liberté et perfection. Beethoven est aussi un compositeur qui se plaît à nous surprendre : calme, tranquillité et paix, puis soudain... une explosion sonore !

Son œuvre est tout à la fois pleine d'esprit et charmante, gaie et intrépide, pesante et légère, vive et lente... Je ne raffole pas des trames narratives, avec un début et une fin : la fin doit être présente dès le début du morceau.

– **Quel regard portez-vous sur les indications métronomiques de Beethoven ?**

Il existe peu de points litigieux en termes de tempo, à l'exception de la Sonate « Hammerklavier ». À mon sens, les indications de tempo sont justes, mais elles ne le sont apparemment pas pour un musicien comme Grigori Sokolov. Ces informations donnent, selon moi, une ligne directrice bien définie, et je peux aisément m'y accorder. Si Liszt observait ces indications à la lettre, d'autres sommités telles que le chef d'orchestre Hans von Bülow les jugeaient absurdes. C'est quand même fou : les sonates se révèlent de véritables chefs-d'œuvre lorsqu'on s'en tient aux indications métronomiques. Pourtant, même lorsqu'on choisit de les ignorer, la musique de Beethoven demeure cohérente. La liberté : c'est aussi cela l'art.

– **Existe-t-il une unité dans l'interprétation des œuvres de Beethoven par l'École allemande, à laquelle on rattache les noms de Kempff, Backhaus, Schnabel et Serkin ?**

L'École allemande... Je trouve cette expression vide de sens. L'École allemande, l'École russe ; *who cares* ? Qui nomme-t-on ainsi ? Kempff, Backhaus, Schnabel, Serkin ? Si j'entends la même sonate de Beethoven jouée par chacun de ces quatre pianistes, j'aurai droit à quatre versions différentes.

– **Artur Schnabel était-il un maître absolu ?**

On lui doit la citation suivante : « Je voudrais jouer une musique qui soit meilleure que chacune des interprétations qu'elle suscite. » Ce que Schnabel entendait à travers ces mots, c'est qu'il n'essayait jamais d'expliquer la musique : il préférerait lui donner forme directement. Prenez la Sonate « Hammerklavier » : par moments, le discours s'enflamme véritablement. Mais vient alors Schnabel et le jeu énergique qui le caractérise. Prenez aussi le mouvement lent de l'opus 10 n° 3 ; sous les doigts de Schnabel, il devient incroyablement dramatique. Même si les enregistrements de Schnabel remontent aux années 1930, je ne connais aucune autre interprétation des sonates de Beethoven qui témoigne d'une telle audace et qui demeure aussi actuelle.

– **Êtes-vous d'accord avec l'affirmation de Wilhelm Kempff selon laquelle les mouvements lents des sonates constituent le cœur de l'œuvre de Beethoven et qu'à travers elles le compositeur s'exprime « de façon plus personnelle, sans aucune réserve » ?**

Non, pas du tout. Beethoven s'est toujours exprimé en impliquant sa personne tout entière. Une fugue n'est pas moins personnelle qu'un adagio. Un deuxième mouvement n'est pas plus facile à écouter qu'un premier mouvement : ainsi le deuxième mouvement de l'Opus 10 n° 3 n'est pas vraiment facile d'accès. Qui était vraiment Beethoven ? *Enjoy exploring*. Vous voulez vraiment le mettre dans une case ? Allez-y, mais sachez qu'on ne peut le cerner totalement.

– **Pensez-vous que certains passages des sonates de Beethoven n'ont jamais**

été joués tels que vous les interprétez ?

Je ne raisonne pas de cette manière. Cela ne m'intéresse pas de savoir si quelqu'un trouve une interprétation plus belle qu'une autre. Je pars de mes propres idées et du contexte musical auquel elles tendent. Naturellement, il m'arrive également d'écouter d'autres interprétations ; nous ne vivons pas en dehors du monde. Mais des expressions telles que « le musicien, au service du compositeur » ne me conviennent pas. Selon moi, personne ne doit se mettre au service d'un autre. « Je joue ce que Beethoven a écrit » est peut-être être la phrase la plus creuse qui soit. À chaque fois que je m'attaque à l'œuvre de Beethoven, je me retrouve face à un passage dont je me dis que la façon dont il a été interprété jusqu'à présent est absurde.

– **Les sonates pour piano de Beethoven reflètent-elles musicalement les problèmes auxquels l'homme d'aujourd'hui est confronté ?**

Laissez-moi réfléchir... Je reformulerais la question ainsi : Beethoven pose-t-il des questions que l'on se pose également aujourd'hui ? Oui. Beethoven est-il le compositeur du présent, qui écrit de la musique pour hier et aujourd'hui ? Oui. Cette musique nous concerne, elle s'adresse à nous. Beethoven n'est pas un dieu inaccessible que l'on ne peut approcher. Il était humain. Il a exprimé l'humain en musique. Enfin, qu'on joue sa musique ou qu'on l'écoute, on ne peut le faire sans passer par l'interprétation.

Interview extraite de

« Es ist so unheimlich geil », dans *Die Zeit* (19 mai 2016, n° 22)
Propos recueillis par Moritz von Uslar.

LES SONATES POUR PIANO DE BEETHOVEN

La littérature autour de la série des 32 sonates pour piano de Ludwig van Beethoven (1770-1827) remplit des bibliothèques entières. Ces œuvres ont fait l'objet d'analyses et de commentaires de tout poil, et toujours dans les termes les plus élogieux. Pour Hans von Bülow, célèbre pianiste et chef d'orchestre allemand du XIX^e siècle, elles sont au Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach ce que le Nouveau Testament est à l'Ancien.

Pourquoi les musicologues et musiciens ne cessent-ils d'en parler ? Qu'est-ce qui les rend si exceptionnelles ? Une interprétation intégrale offre l'occasion rêvée de tenter de répondre à ces questions. Selon Alfred Brendel, pianiste virtuose et spécialiste de Beethoven, qui a lui-même enregistré l'intégrale des sonates du compositeur à trois reprises, la réponse est triple : elles témoignent de l'évolution complète d'un génie musical ; la série ne possède pas d'élément faible ; Beethoven ne se répète jamais. Chaque œuvre, et même chaque mouvement, est une entité totalement nouvelle.

LE TÉMOIGNAGE SONORE DE L'ÉVOLUTION D'UN GÉNIE MUSICAL

L'essence des sonates pour piano de Beethoven ne peut être saisie beaucoup plus succinctement que l'a fait Brendel. Bien que concise, son analyse est extrêmement précise. En effet, les 32 sonates couvrent toute la vie musicale de Beethoven, depuis le moment où il s'installe définitivement à Vienne en 1792 jusqu'à quelques années avant sa mort en 1827. Elles rendent ainsi compte de l'évolution de sa vision musicale. En outre, et là réside peut-être leur intérêt majeur, dans aucun autre genre, Beethoven ne s'est montré aussi expérimental. Le piano était à la fois sa voix et son laboratoire. Avec ce cycle, il a déplacé les balises de la composition.

Au cours de ses cinq premières années à Vienne, Beethoven se concentre sur la sonate en quatre mouvements. Dans les sonates op. 2, 7 et 10 n° 3, il perfectionne sa maîtrise des formes classiques : formes sonate* et lied, menuet et scherzo*, rondo* ou variations. Ces œuvres démontrent également que Beethoven pense large et qu'il traite véritablement le piano comme un orchestre symphonique. Cela ressort des éléments typiques, récurrents de son œuvre pour piano : les deux mains qui jouent très écartées, l'utilisation fréquente d'accords serrés et pesants dans le registre grave, les

contrastes dynamiques extrêmes et l'usage du silence comme élément structurel et dramatique déterminant d'une composition.

Au tournant du siècle, Beethoven voit de plus en plus dans la sonate pour piano le terrain d'expérimentation par excellence. Ainsi, il dramatise la musique instrumentale de façon extrême dans la sonate *Pathétique* (1798), effectuant un premier pas vers les œuvres symphoniques ultérieures comme la *Troisième* ou la *Cinquième Symphonie*, ou encore le *Troisième Concerto pour piano*. Avec la *marcia funebre*, Beethoven introduit ensuite dans la *Sonate, op. 26* (1800-1801) une donnée explicitement non musicale. La sonate pour piano est alors considérée comme un genre absolu, abstrait, libre de toute idée extra-musicale. Beethoven commence également à forger la forme de la sonate pour piano. Dans la *Sonate, op. 26* et la première sonate de l'op. 27, la forme sonate classique n'apparaît même plus. Dans les deux sonates op. 27 (1801), Beethoven s'écarte tellement de la construction classique en trois ou quatre mouvements qu'il donne à ces sonates le titre de « *quasi una fantasia* ». La *Sonate, op. 27 n° 2* en particulier, la célèbre sonate *Mondschein* (*Sonate au clair de lune*), ne ressemble plus en rien aux sonates de Haydn et de Mozart. À un premier mouvement lent succède sans interruption un mouvement modérément rapide puis un mouvement très rapide. L'accélération progressive et continue du tempo est l'une des caractéristiques les plus remarquables de cette œuvre.

Selon Beethoven, les sonates op. 31 (1802) constituent le début d'une nouvelle approche du genre.

Pourtant, elles sont, à l'exception de la deuxième sonate du triptyque, plus conservatrices que beaucoup de ses œuvres précédentes. Ceci est en effet une constante pour les sonates de la « période médiane » du compositeur (ca 1802-1815), au cours de laquelle Beethoven pose ses jalons les plus importants ailleurs que dans le genre de la sonate. La *Waldstein* (1803) et l'*Appassionata* (1805) constituent cependant des exceptions. Beethoven y poursuit la dramatisation de la musique instrumentale, comme il l'a fait dans ses symphonies, ses quatuors et ses concertos. L'*Appassionata* est particulièrement expressive. Jamais auparavant des émotions aussi violentes n'avaient été libérées sur le piano, un instrument encore fragile à l'époque. La fin tragique et sauvage est peut-être le passage le plus pessimiste de la série complète des 32 sonates.

Les plus grandes réalisations de Beethoven dans le champ de la sonate pour piano datent de sa « dernière période » (ca 1814-1827). Ces « dernières sonates » (les cinq sonates n°s 28 à 32) vont au-delà de tout ce qui a été écrit jusqu'alors dans le genre de la sonate pour piano. Elles se distinguent par une forme originale, un contenu très chargé en émotions, une diversité et une inspiration musicales étonnantes, des harmonies très inhabituelles et une dimension spirituelle. Le mouvement lent de la sonate *Hammerklavier* (1816), la première des dernières sonates, est un excellent exemple d'œuvre dans laquelle Beethoven fait du silence un élément-clé.

D'après Diederik Verstraete et Jeremy Siepmann

LE TÉMOIGNAGE SONORE DE L'ÉVOLUTION D'UN INSTRUMENT

Les 32 sonates pour piano sont non seulement à l'image de l'évolution de Beethoven en tant que compositeur, mais aussi à celle du développement de la musique classique (pour piano) en général. Elles sont également le témoignage de l'évolution d'un instrument. L'héritage artistique de Beethoven coïncide avec l'évolution du piano depuis le petit instrument portable, au cadre de bois et à l'étendue limitée à cinq octaves, jusqu'au grand instrument à cadre métallique que nous connaissons aujourd'hui. L'évolution continue (ou l'amélioration) de l'instrument a influencé la manière de composer de Beethoven pour l'instrument et vice versa : il encouragea activement les facteurs de pianos à trouver des solutions aux contraintes techniques, qui rendaient irréalisable ce qu'il avait en tête.

Beethoven n'était pas satisfait des instruments de son époque. Il était mécontent de la portée, du volume, de la sonorité, des possibilités de tenue du son et de la vitesse à laquelle les notes pouvaient être jouées (notamment pour les trilles*). Lorsqu'il concevait et interprétait sa musique, Beethoven poussait souvent l'instrument à ses limites. Tout au long de sa vie, il resta en quête de cette combinaison impossible. Il essaya différentes sortes de pianos et mit toujours les facteurs sous pression afin qu'ils cherchassent des solutions. De plus en plus, il composa selon les sonorités qu'il avait en tête plutôt que selon les possibilités de l'instrument. À la fin, il écrivit pour un piano « idéalisé », qui, n'existant pas à son époque, serait réalisé 40 ans après sa mort.

Le musicologue William Newman a pu déterminer que Beethoven avait possédé ou emprunté quatorze pianos au cours de sa vie. Une fois célèbre, il ne dut plus en acheter. Les facteurs de pianos étaient trop heureux de mettre des instruments à sa disposition, ce qui constituait pour eux la meilleure publicité qui soit.

Ce n'est que dans les années 1760-1770 que le clavecin céda au piano sa place d'instrument à clavier dominant, avant que celui-ci finisse par le remplacer complètement au début du XIX^e siècle. Aussi bien Mozart que Beethoven apprirent donc à jouer du clavier sur un clavecin. La musique écrite pour les premiers pianos reste très proche de la musique pour clavecin : elle est brillante, mais ne demande pas de grand volume, d'accents brusques ou de sons soutenus. Les sonates de Clementi et de Mozart de la fin des années 1780 en sont de parfaits exemples.

En revanche, la toute première sonate de Beethoven, la *Sonate op. 2 n° 1*, demande une explosivité, une sonorité et un martelé puissants, comme on peut l'entendre dans le troisième mouvement. Dès le départ, Beethoven exigea de l'instrument une puissance et un volume énormes. Le compositeur écrivit cette sonate, tout comme les autres sonates des débuts, sur un piano Stein (ces instruments seraient connus plus tard sous le nom de Stein-Streicher, après l'arrivée d'Andreas Streicher dans la famille de facteurs). Pendant de nombreuses années, Beethoven en fut satisfait.

Mais vers 1800, lorsqu'il reçut en prêt un piano d'Anton Walter, il se fit plus critique à l'égard du Stein-Streicher. Les pianos de Walter possédaient

une sonorité plus puissante et un toucher plus lourd, ce que Beethoven appréciait beaucoup. En outre, un Walter conservait sa transparence dans tous les registres.

Malgré les améliorations qu'apportaient les instruments Walter par rapport à ceux de Streicher, Beethoven n'était toujours pas satisfait. Il se tourna donc vers l'étranger, et plus particulièrement vers le Royaume-Uni. La différence fondamentale entre les pianos anglais et viennois résidait dans la manière dont les cordes étaient frappées. Contrairement à la *Prellzunge mekanik* (mécanique inversée) des instruments viennois, où les marteaux étaient poussés par un double levier contre les cordes, les instruments anglais possédaient une *Stossszunge mekanik* (mécanique à pilote). De plus, les marteaux étaient frappés directement contre les cordes, ce qui exigeait une grande force du pianiste. En outre, les facteurs anglais travaillaient sur les pédales depuis un certain temps, afin de permettre de maintenir le son, et élargirent l'étendue du clavier avant les Viennois. Ainsi, les pianos anglais pouvaient produire de plus grandes différences dynamiques et des sons plus longs, ce qui convenait mieux à la musique de Beethoven. Celui-ci découvrit d'ailleurs ces instruments anglais via un célèbre facteur français, Érard, qui travaillait depuis longtemps avec les modèles anglais. Beethoven composa la *Waldstein* et l'*Appassionata* pour un instrument possédant ces caractéristiques.

Pourtant, Érard lui-même finit par tomber en disgrâce auprès de Beethoven. Celui-ci retourna à ses premières amours : Streicher. Sous la pression des exigences des

compositeurs et des interprètes, le facteur alla de plus en plus loin dans l'adaptation de ses instruments, afin de leur donner plus de volume, sans trop sacrifier en flexibilité et en transparence, marques de fabrique des instruments Streicher. Une sorte de compromis entre la légèreté des Streicher et la puissance des Érard fut trouvé. Beethoven eut son nouvel instrument vers 1810 et en fut satisfait pendant de longues années.

Au début de 1818, le compositeur reçut un nouveau piano : un Broadwood. Cette fois, ce n'était pas à sa propre demande, mais en cadeau. L'entreprise de John Broadwood était la plus importante à Londres, mais le marché européen ne s'en était pas encore emparé. Le facteur essaya de forcer son entrée sur le continent en faisant cadeau d'un instrument à Beethoven, afin que son produit acquière ainsi notoriété et réputation.

Le Broadwood était la « Rolls Royce » du piano. Il possédait une sonorité puissante, beaucoup de réverbération tout en conservant le *cantabile*. Même s'il ne pouvait presque plus les entendre, Beethoven écrivit ses dernières sonates, les plus imposantes, sur cet instrument... Certaines indications dans la partition sont clairement spécifiquement écrites pour un Broadwood. Ainsi, les effets *pp* et *ppp* (double et triple piano), notamment dans la *Sonate Hammerklavier*, sont inspirés des possibilités qu'offrait la pédale de gauche (pédale douce), une nouveauté à l'époque.

D'après Jan Caeyers, *Beethoven, een biografie*, De Bezige Bij, 2009



© Robbie Lawrence

“HOE VAKER IK BEETHOVEN SPEEL, HOE GELUKKIGER IK WORD”.

IGOR LEVIT, BEETHOVEN SONATAS V-VIII

Vraag aan muzikanten wat het meest speciale is in hun leven, en velen zullen antwoorden: muziek. Niet Igor Levit. Voor hem is muziek ‘het meest normale in mijn leven’. De Duitse pianist bedoelt dat muziek voor hem zo evident is, zo natuurlijk tot hem komt, dat hij muziek niet los kan zien van zijn persoon. Met andere woorden, Levit ademt muziek. Dergelijke muzikale genen heb je nodig om de integrale Beethovensonates te spelen – anders is deze opgave simpelweg onmenselijk. In 2016-2017 hoorde je het eerste deel van de Beethovencyclus. Dit seizoen werkt Levit deze indrukwekkende opgave af.

De integrale Beethovencyclus lijkt nog ambitieuzer, in de wetenschap dat Levit pas 30 jaar is. Maar de Duitser komt erg goed beslagen op het ijs. In 2005 won Levit, als jongste deelnemer, maar liefst vier prijzen op de Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv: de Silver Prize, de prijs voor beste uitvoerder van kamermuziek, de publieksprijs en de prijs voor beste uitvoerder van hedendaagse muziek. Eerder mocht Levit al de Eerste Prijs van de International Hamamtsu Piano Academy Competition in Japan op zijn naam schrijven. In de twaalf jaar die sindsdien verstreken zijn, heeft de carrière van Levit een steile vlucht genomen en heeft hij enorm gewonnen aan ervaring en maturiteit. Zo speelde hij de voorbije jaren onder meer met de Berliner Philharmoniker (Riccardo

Chailly), het Cleveland Orchestra (Franz Welser-Möst), het City of Birmingham Symphony Orchestra (Andris Nelsons) en het Tonhalle-Orchester Zurich (Bernhard Haitink).

Ten slotte werd zijn opname van de *Goldbergvariaties* van Bach, de *Diabellivariaties* van Beethoven en *The People United Will Never Be Defeated!* van Rzewski (Sony Classical) bekroond met de prestigieuze Recording of the Year Award 2016 van Gramophone.

Bovendien is Ludwig van Beethoven allesbehalve een vreemde voor Levit. Met violiste Julia Fischer bracht Levit de complete vioolsonates in Berlijn, Londen, München, Zürich en Parijs. En met Daniel Müller-Schott speelde hij eerder de cellosonates van Beethoven.

Ook met Beethovens pianosonates is Levit al langer vertrouwd. Van de vijf laatste sonates maakte de pianist een opname, die bijzonder goed onthaald werd. Het album won meerdere prijzen, waaronder de BBC Music Magazine Newcomer of the Year 2014 Award en een ECHO Klassik. Bovendien zijn de Beethovenconcerten bij BOZAR niet Levits eerste project waarbij hij de integrale sonates brengt. Eerder ondernam hij het huzarenstukje reeds bij de Tonhalle in Düsseldorf. Is er één sonate in het bijzonder om naar uit te kijken? Op de volgende drie vragen – zijn lievelingssonate, de sonate waar hij het langst op gestudeerd heeft, en de sonate die fysiek het meest veeleisend is – antwoordt Levit alvast drie keer

hetzelfde: “de Hammerklaviersonate!”
Over deze en andere sonates, laten we Levit aan het woord:

– **Alle specialisten – maar zelfs als leek kan je het horen – zijn het erover eens: de *Pianosonate nr. 12, op. 26* is iets nieuws. Wat gebeurt er in dit werk?**

‘Volgens mij introduceerde Beethoven voortdurend nieuwigheden. Denk maar aan de “Pathétique”, het opus 10/3, of de *Vierde pianosonate in Es*, dezelfde toonaard als van de *Eroica*. Wat er specifiek aan de hand is met het opus 26? Vooral de vorm is erg vrij. Beethoven schreef bijna een romantische reeks variaties. Voordien had Beethoven geen variaties geschreven als openingsdeel van een werk – Mozart had dat wel al gedaan, denk maar aan zijn *Pianosonate in A*, met het bekende *Rondo alla Turca*. Beethoven, de grootmeester van de variatie, gaf het genre een volledig nieuwe invulling.’

‘Het opus 26 was trouwens het eerste werk dat ik ooit publiekelijk speelde. Ik was nog erg klein, slechts twaalf jaar. Mijn toenmalige leraar Hans Leygraf had ze mij opgegeven. Daarna volgde het opus 2/2, dat ik vele honderden keren heb gespeeld. Dan kwamen de “Storm”-sonate en de “Waldstein”-sonate, die ik ook talloze keren heb gespeeld.’

– **Waarom is het begin van de “Waldstein”-sonate zo indrukwekkend?**

‘Omdat ze gewoon zo lekker is. Omdat ze waanzinnig is. Omdat ze davert. Dat begin is een aardbeving. Je hartslag gaat naar driehonderd slagen per minuut; het werk is één en al leven. Op een klavier kan je geen vibrato spelen. Je slaat een toon aan, de hamer beroert de snaar, en *that’s it*. De klank weerklinkt. Maar hoe ontstaat een vibrato op de piano, hoe krijg je het klavier aan het trillen?’

Daarover gaat dat mieterse begin.’

– **Is Beethoven in de eerste plaats de held van de ritmiek?**

Hij is óók een held van de ritmiek. Als je zijn werk analyseert, merk je dat er hele maten zijn waarin geen melodie voorkomt. In de plaats daarvan zijn er vormen. Beethoven is in de eerste plaats zo ongelooflijk vrij: als geen ander is hij op vormelijk vlak én vrij én volmaakt. Beethoven is in de eerste plaats een man die je verrast en overvalt: stil, stil, stil, luid! En dat alles is zowel geestig als charmant, goedlachs, stout, zwaar, licht, snel, langzaam... Ik heb niet graag voorgekauwde verhaallijnen, een begin en een einde. Het einde moet aan het begin komen!’

– **Waar staat u in de strijd rond de metronoomcijfers bij Beethoven?**

‘Er zijn eigenlijk niet zoveel twistpunten, behalve voor de “Hammerklavier”-sonate. Voor mij zijn de tempoaanduidingen juist, voor bijvoorbeeld Grigori Sokolov duidelijk niet. De metronoomcijfers geven voor mij een bepaalde richting aan, en ik kan me ermee identificeren. Ook Liszt leefde deze metronoomcijfers na, terwijl andere grootheden zoals Hans von Bülow de metronoomcijfers onzin vonden. Het is toch te gek: de sonates zijn absolute meesterwerken wanneer je de metronoomcijfers strikt volgt. Maar ook wanneer je ze naast je neerlegt, houdt Beethovens muziek volledig steek. Het is vrij, het is kunst.’

– **Is er een rode draad in de interpretatie van Beethoven bij de Duitse School: Kempff, Backhaus, Schnabel, Serkin?**

‘Pffff, de Duitse School... Ik vind dat een leeg begrip. De Duitse School,

de Russische School; *who cares?* Wie heeft u genoemd? Kempff, Backhaus, Schnabel, Serkin? Als ik dezelfde Beethoven-sonate bij deze vier pianisten hoor, zijn het vier verschillende sonates.’

– **Is Artur Schnabel de absolute meester?**

‘Van hem komt de uitspraak: “Ik zou graag enkel muziek spelen, die beter is dan ze kan uitgevoerd worden”. Wat hij bedoelde: Schnabel legde de muziek nooit uit; hij gaf ze steeds onmiddellijk vorm. Neem de “Hammerklavier”-sonate: dat is bij momenten pure hysterie. Maar dan komt Schnabel, en die speelt dat met zijn typische pit. Of het langzame deel van het opus 10/3; bij Schnabel is dat werkelijk een diepgaand drama. Zijn opnames dateren grotendeels van de jaren 1930, maar ik ken geen enkele interpretatie van de Beethovensonates die zo gedurfd, zo actueel en zo nieuw is.’

– **Gaat u akkoord met de bewering van Wilhelm Kempff dat de langzame delen van Beethovens sonates steeds de kern vormen, dat hij zich hier “veel persoonlijker, zonder terughoudendheid” heeft uitgedrukt?**

‘Neen, helemaal niet. Omdat Beethoven zich overal op hoogst persoonlijke wijze uitdrukt. De fuga is niet minder persoonlijk dan het adagio. Onzin. Een tweede deel is bovendien niet gemakkelijker te beluisteren dan een eerste: zo is het tweede deel uit het opus 10/3 niet erg toegankelijk. Wie was Beethoven? *Enjoy exploring*. Wil je hem inperken? Veel plezier. Dan werpt hij je telkens terug naar het begin.’

– **Zijn er bepaalde passages uit een Beethovensonate waarvan u denkt dat ze nog nooit zo zijn gebracht, de manier waarop u ze speelt?**

‘Ik denk niet in dat soort categorieën. Heeft iemand dit ooit zo mooi gehoord? Interesseert mij niet. Ik vertrek van mijn eigen ideeën en van de notencontext – tot waar die reikt. Natuurlijk hoor ik ook andere interpretaties; we leven niet in het luchtledige. Maar aan mij zijn uitdrukkingen als “de muzikant, dienaar van de componist” niet besteed. Ik vind dat niemand ooit iemand moet dienen, op welk vlak dan ook. “Ik speel wat Beethoven schreef”; dat moet zo’n beetje de meest holle frase zijn die er is. Steeds weer kom ik ergens wel bij een passage, waarvan ik denk: absurd hoe dat toch nog toe werd gespeeld.’

– **Zijn de pianosonates van Beethoven een verklaring van de problemen van de mens van vandaag?**

‘Mag ik kort nadenken? Ik zou het anders formuleren: stelt Beethoven vragen die de mensen zich vandaag ook stellen? Ja. Is Beethoven de absolute componist van het heden, die muziek voor hier en nu schrijft? Ja. Dat heeft met ons te maken. Het is onze muziek, ze is voor ons gecomponeerd. Beethoven is geen onbereikbare god die we niet mogen benaderen. Hij was een mens. Hij heeft het menselijke in muziek omgezet. En of we hem uitvoeren of naar hem luisteren: interpreteren doen we altijd.’

Uit: „Es ist so unheimlich geil“, in *Die Zeit* (19 mei 2016, nr. 22), opgetekend door Moritz von Uslar

DE PIANOSONATES VAN BEETHOVEN

Over de reeks van 32 pianosonates die Ludwig van Beethoven (1770-1827) componeerde, zijn bibliotheken vol geschreven. Op alle mogelijke manieren zijn Beethovens pianosonates geanalyseerd en becommentarieerd - steevast in de meest lovende woorden. De beroemde Duitse pianist en dirigent Hans von Bülow noemde deze 32 pianosonates van Beethoven het “Nieuwe Testament” (*Das wohltemperierte Klavier* is dan het “Oude Testament”).

Waarom raken musicologen en muzikanten maar niet uitgepraat over deze 32 werken? Wat maakt hen zo uitzonderlijk en goed? Een integrale uitvoering van deze indrukwekkende serie biedt een uitgelezen kans om deze vragen te proberen te beantwoorden. Volgens top pianist en Beethovenspecialist Alfred Brendel, die de sonates van Beethoven maar liefst drie keer integraal opgenomen heeft, is het antwoord driedig: ten eerste zijn ze de weergave van de volledige evolutie van een muzikaal genie. Ten tweede telt de reeks geen zwakke werken. En tot slot heeft Beethoven zichzelf in zijn sonates nooit herhaald. Elk werk, zelfs elk deel, is een compleet nieuw organisme.

VERKLANKING VAN DE EVOLUTIE VAN EEN MUZIKAAL GENIE

Veel korter dan Brendel deed, kan de essentie van de 32 pianosonates van Beethoven niet worden samengevat. Hoe kort ook, zijn analyse is wel bijzonder accuraat. Inderdaad overspannen de 32 sonates heel het muzikale leven van Beethoven, van het moment dat hij zich definitief in Wenen vestigde in 1792, tot een aantal jaren voor zijn dood in 1827. Op die manier verhalen de pianosonates de (evolutie van de) muzikale visie van Beethoven. Bovendien, en daarin schuilt misschien wel het grootste belang van de tweeëndertig pianowerken, ging Beethoven in geen ander genre zo experimenteel te werk. De piano was Beethovens stem en laboratorium. Met zijn pianosonates verzette de componist de bakens van het componeren.

De eerste vijf jaar in Wenen concentreerde Beethoven zich op de vierdelige sonate. In de drie *Sonates op. 2*, de *Sonate op. 7* en de *Sonate op. 10 nr. 3* perfectioneerde Beethoven zijn beheersing van de klassieke vormen: sonatevormen* en liedvormen, menuetten en scherzi*, rondo's* of variaties. Ze geven bovendien al meteen aan dat Beethoven groots dacht, en dat hij de piano eigenlijk behandelde als een symfonisch orkest. Dat blijkt uit de typische elementen, die keer op keer terugkeren in het pianowerk van Beethoven: de twee handen die ver uit elkaar spelen, het veelvuldige gebruik van dichte, zware akkoorden in het

lage register, de extreme dynamische contrasten en het gebruik van stilte als een bepalend structureel en dramatisch element van een compositie.

Rond de eeuwwisseling ging Beethoven de pianosonate meer en meer als het uitgelezen compositorische experimenteerterrein beschouwen. Zo dramatiseerde hij in de *Sonate Pathétique* (1798) op verregaande wijze de instrumentale muziek. Met deze sonate gaf hij als het ware de eerste aanzet tot latere heroïsche symfonische werken zoals de *Derde* en *Vijfde symfonie* of het *Derde pianoconcerto*. Vervolgens introduceerde Beethoven in de *Sonate op. 26* (1800-1801) met de *marcia funebre* een expliciet niet-muzikaal gegeven in de pianosonate. Tot dan werd de pianosonate gezien als een genre voor absolute, abstracte muziek, vrij van elk buitenmuzikaal idee. Daarna begon Beethoven ook aan de vorm van de pianosonate te timmeren. In de *Sonate op. 26* en de eerste sonate van het opus 27 komt de klassieke sonatevorm zelfs niet meer voor. In de twee *Sonates op. 27* (1801) week Beethoven zelfs zo sterk af van de klassieke drie- of vierdelige opbouw, dat hij deze sonates de titel *quasi una fantasia* meegaf. Vooral de *Sonate opus 27 nr. 2*, de beroemde *Mondscheinsonate*, lijkt in niets meer op de sonates van Haydn of Mozart. Na een langzaam eerste deel volgen een gematigd snel en een zeer snel deel, zonder onderbreking. De geleidelijke en continue versnelling van het tempo is een van de meest opvallende kenmerken van dit werk.

De *Sonates op. 31* (1802) vormen volgens Beethoven het begin van een nieuwe benadering van het genre. Nochtans zijn ze, op de tweede sonate

uit het drieluik na, conservatiever dan veel van de voorgaande werken. Dit is trouwens een constante voor de sonates uit Beethovens zogenoemde middelste periode (ruwweg 1802-1815). In deze periode zette Beethoven niet in het genre van de sonate zijn belangrijkste stappen voorwaarts. De uitzonderingen zijn evenwel de *Waldsteinsonate* (1803) en de *Appassionata* (1805). In deze twee sonates ging Beethoven verder met de dramatisering van instrumentale muziek, zoals hij dat had gedaan in de symfonieën, kwartetten en concerten. Vooral de *Appassionata* is bijzonder expressief. Nooit eerder werden op de piano, toen nog een fragiel instrument, zo gewelddadig emoties losgelaten. Het tragische en wilde slot is misschien de meest pessimistische passage in de volledige serie van 32 sonates.

Beethovens grootste realisaties op het vlak van de pianosonate komen uit zijn 'laatste periode' (ong. 1814-1827). Deze 'late sonates' (de vijf sonates nrs. 28 tot en met 32) overtroffen alles wat tot dan in het genre van de pianosonate was geschreven. Ze vallen op door hun originele vorm, een emotioneel sterk geladen inhoud, een verbluffende muzikale variatie en inspiratie, erg ongebruikelijke harmonieën en een spirituele dimensie. Het trage deel van de *Hammerklaviersonate* (1816), de eerste van de late sonates, is een uitstekend voorbeeld van een werk waarin Beethoven de stilte tot een sleutelement verhief.

Naar Diederik Verstraete
en Jeremy Siepmann

VERKLANKING VAN DE EVOLUTIE VAN EEN INSTRUMENT

De tweeëndertig pianosonates zijn niet alleen de weergave van de evolutie van Beethoven als componist, en van de ontwikkeling van klassieke muziek (voor piano) in het algemeen. Ze zijn ook een muzikale getuigenis van de evolutie van een instrument. Beethovens artistieke nalatenschap valt samen met de evolutie van de piano van een klein, draagbaar, houten-frame instrument met slechts vijf octaven, tot het grote metalen-frame-instrument waarmee we vandaag vertrouwd zijn. De voortdurende evolutie (verbetering) van het instrument beïnvloedde de manier waarop Beethoven componeerde voor het instrument, én omgekeerd: Beethoven spoorde pianobouwers actief aan om oplossingen te vinden voor technische beperkingen, waardoor wat hij in zijn hoofd had, onuitvoerbaar was.

Beethoven had nooit genoeg aan de instrumenten uit zijn tijd. Hij was vaak ontevreden over het bereik, het volume, de klank, de mogelijkheden tot het aanhouden van die klank, en de snelheid waarmee noten konden herhaald worden (bv. voor trillers*). Bij het uitdenken én vertolken van zijn pianomuziek dreef Beethoven het instrument vaak tot zijn limiet. Zijn leven lang bleef Beethoven op zoek gaan naar die onmogelijke combinatie. Daartoe heeft hij uiteenlopende soorten piano's geprobeerd en bouwers steeds onder druk gezet om oplossingen te vinden. In toenemende mate componeerde hij naar een klankbeeld in zijn hoofd, en niet naar de mogelijkheden van het instrument. Op het einde schreef Beethoven voor een 'geïdealiseerde' piano, één die niet bestond in zijn tijd

maar pas werd gerealiseerd 40 jaar na zijn dood.

De musicoloog William Newman heeft vastgesteld dat Beethoven in zijn leven 14 piano's heeft bezeten of geleend. Een keer dat Beethoven beroemd werd, moest hij geen piano meer kopen. Pianobouwers stelden hem maar al te graag instrumenten ter beschikking; het was de best mogelijke reclame.

De klavecimbel stond zijn plaats als dominant toetsinstrument pas af in de jaren 1760 en 1770. En slecht begin 19e eeuw verving de piano de klavecimbel volledig. Zowel Mozart als Beethoven leerden klavierspelen op een klavecimbel. De muziek die geschreven werd voor de vroegste piano's leunde nog erg dicht aan bij muziek voor klavecimbel. Die nieuwe muziek was wel briljant, maar schreef geen groot volume, plotse accenten of aangehouden tonen voor. Voorbeelden zijn sonates van Clementi en Mozart uit eind de jaren 1780.

In tegenstelling hiermee vergt de allereerste pianosonate van Beethoven, *Sonate op. 2 nr. 1*, al een grote explosiviteit, sonoriteit en hamerende aanpak. Het derde deel van deze sonate is een goed voorbeeld. Al van het begin vergde Beethoven een enorme kracht en volume van het instrument. Deze sonate, net als de andere vroege sonates, schreef Beethoven op een Stein-piano (nadat Andreas Streicher in de familie van de bouwer kwam, voortaan bekend als Stein-Streicherpiano's). Vele jaren was Beethoven tevreden met deze instrumenten.

Maar rond 1800, toen de componist een piano van Anton Walter in bruikleen

kreeg, stelde hij zich kritischer op ten opzichte van de Stein-Streichers. Walter bouwde piano's met een sterkere klank en een zwaardere aanslag. Dat kon Beethoven erg smaken. Bovendien behield een Walter zijn transparantie, en dan nog in alle registers!

Ondanks de verbeteringen van de Walter-instrumenten ten opzichte van die van Streicher, was Beethoven nog niet tevreden. Hij richtte zijn blik daarom naar het buitenland, meer bepaald naar het Verenigd Koninkrijk. De Engelse piano's waarom immers fundamenteel verschillend van de Weense, wat alles te maken had met de manier waarop de snaren in het instrument werden aangeslagen. In tegenstelling tot de 'Prellzungenmechaniek' van de Weense instrumenten, waarbij de hamers door een dubbele hefboom tegen de snaren geduwd werden, kregen de Engelse instrumenten een 'Stosszungenmechaniek'. Daarbij worden de hamers rechtstreeks tegen de snaren gestoten. Dit laatste vergde een grotere kracht van de pianist. Engelse bouwers waren bovendien al langer aan het experimenteren met pedalen, waardoor de klank kon worden aangehouden, en voorzagen al eerder dan de Weners een uitgebreider bereik van het klavier. Engelse piano's konden dus grotere dynamische verschillen en langere klankbogen produceren. Dit paste beter in de kraam van Beethoven. Deze Engelse instrumenten leerde Beethoven overigens kennen via een welbekende Franse bouwer: Erard. De Parijse bouwer werkte al langer naar Engels model. Met de mogelijkheden van dit instrument componeerde Beethoven de *Waldsteinsonate* en de *Appassionata*.

Toch viel ook de Erard uiteindelijk in ongenade bij Beethoven. De componist keerde terug naar zijn eerste liefde: Streicher. Onder druk van de eisen van componisten en uitvoerders paste de bouwer zijn instrumenten steeds verder aan, zodat ze een groter volume konden voortbrengen – zonder al te veel in te leveren op flexibiliteit en transparantie, het handelsmerk van de Streicher-instrumenten. Een soort compromis tussen de lichte Streichers en de zware Erards werd gevonden. Rond 1810 had Beethoven een nieuw instrument. Vele jaren was Beethoven er tevreden mee.

Maar begin 1818 kreeg Beethoven een nieuw instrument: een Broadwood. Dit keer niet op eigen verzoek, wel als geschenk. Het bedrijf van John Broadwood was het nummer één in Londen. Maar de Europese markt was nog niet veroverd. De bouwer probeerde een ingang te forceren op het continent door een instrument te schenken aan Beethoven, zodat zijn product op die manier bekendheid en faam zou verwerven.

Een Broadwood was de Rolls Royce van de piano's. Zijn klank was dik, had veel galm en kon tegelijk zingen. Beethoven schreef zijn laatste sonates, de meest indrukwekkende, op dit instrument; ook al kon hij het intussen bijna niet meer horen... Maar bepaalde aanwijzingen in partituren zijn zonder twijfel specifiek geschreven met een Broadwood voor ogen. Zo zijn de *pp*- en *ppp*-effecten (dubbel- en tripelpiano) in onder meer de *Hammerklaviersonate* geïnspireerd door de mogelijkheden die de linkerpedaal, een nieuwigheid, bood.

Naar J. Caeyers, *Beethoven, een biografie*, De Bezige Bij, 2009

BEETHOVEN SONATAS V

LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Sonate pour piano n° 2 en la majeur · Pianosonate nr. 2 in A, op. 2/2
(1794-1795)

- Allegro vivace
- Largo appassionato
- Scherzo: Allegretto
- Rondo: Grazioso

Sonate pour piano n° 7 en ré majeur · Pianosonate nr. 7 in D, op. 10/3
(1797-1798)

- Presto
- Largo e mesto
- Menuetto: Allegro
- Rondo: Allegro

pause · pauze

Sonate pour piano n° 6 en fa majeur · Pianosonate nr. 6 in F, op. 10/2
(1796-1797)

- Allegro
- Allegretto
- Presto

Sonate pour piano n° 18 en mi bémol majeur · Pianosonate nr. 18 in Es,
op. 31/3 (1802)

- Allegro
- Scherzo: Allegretto vivace
- Menuetto: Moderato e grazioso
- Presto con fuoco

22:00

einde van het concert · fin du concert

Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables, montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer. Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.

**Sonate pour piano n° 2 en la majeur,
op. 2/2 (1794-1795)**

À la fin de 1792, Beethoven s'installe à Vienne pour prendre des leçons auprès de Joseph Haydn. Quatre ans plus tard, ses trois premières sonates pour piano sont publiées avec pour dédicataire le maître autrichien. Si l'on peut percevoir dans les pages de ces toutes premières sonates les marques d'une révérence de l'élève à son maître, il est indéniable qu'elles se distinguent déjà sérieusement de son influence notamment dans les passages où l'écriture apparaît subversive et l'expression plus violente.

Le thème initial de l'*Allegro* dégage immédiatement un sentiment d'énergie par sa dynamique et sa qualité rythmique. Les mesures qui suivent dénotent un caractère fluctuant, hésitant entre la douceur et l'agitation. Le développement adopte le motif des triples croches descendantes pour le faire évoluer organiquement jusqu'à la reprise complète du thème initial.

Le mouvement lent est ici un *Largo appassionato* ; on retrouve assez souvent ce dernier adjectif chez Beethoven. En allemand, le terme *Leidenschaft* qui le traduit contient le mot « douleur ». Dès la première mesure, l'attention de Beethoven se concentre sur une locution musicale plus ou moins figée, les accords répétés, qui l'obsèdera encore longtemps. Le compositeur tente peu à peu d'échapper à cette marche immuable de la basse en variant délicatement le profil rythmique et introduisant finalement un cantabile plus détendu. Le mouvement s'éteint néanmoins dans les abîmes du registre grave du clavier.

Intitulé *Scherzo**, le troisième mouvement ne se différencie ici en rien du menuet traditionnel. Le quatuorlet de doubles croches crée un éclat de rire qui fait également écho au premier thème du premier mouvement.

Enfin, le *Rondo** ramène l'équilibre tant attendu dans une atmosphère gracieuse et détachée. L'écriture musicale semble ici dépeindre l'image de l'élégance et de la grâce féminine avant de se transformer en un sentiment plus tourmenté (rythmes saccadés, gammes montantes) et se résoudre finalement dans un caractère mi-enjoué, mi-tendre. Ici, on ne pense plus au classicisme mozartien mais bien à la passion romantique dessinée par Beethoven.

**Sonate pour piano n° 7 en ré majeur,
op. 10/3 (1797-1798)**

Composée entre 1797 et 1798, la *Septième Sonate* allie déjà caractère et maturité. Elle est la plus longue et la plus accomplie des trois sonates de l'*Opus 10*, publiées en 1798. Au sujet du mouvement lent, ce *Largo* qui fait sa réputation, on a coutume de rappeler ce que Beethoven dira à Schindler vingt-huit ans plus tard : « Chacun sentira bien dans ce *Largo* l'état d'une âme en proie à la mélancolie avec les différentes nuances de lumière et d'ombre. » Cette pièce déjà très romantique fait partie des premières grandes partitions beethovéniennes.

Le *Presto* initial est fondé sur une évocation légère et divertissante, soutenue par un motif constitué de quatre notes qui confère une unité thématique à la sonate. Le climat

a clairement pour but de créer le contraste avec le *Largo* qui suit. Sans doute la plus parfaite expression de la tristesse, ce *Largo*, en ré mineur, est un des mouvements lents les plus construits de toute la littérature pianistique. Les jeux sur les cellules temporelles, les silences, les durées, les intensités sont d'une grande sophistication. Les voix intérieures vont peu à peu faire place à des forces plus explosives dans des passages où la puissance dramatique appelle autant les tournolements virtuoses que les accords pesants. Le *Menuetto*, en fa majeur et *dolce*, rétablit un climat plus lumineux et chaleureux, et mène au trio* plus vigoureux. Dans le *Rondo*, le compositeur joue sans cesse avec les détours, les imprévus, comme en témoignent les nombreux points d'orgue, les pauses, les constructions déstabilisantes.

Sonate pour piano n° 6 en fa majeur, op. 10/2 (1796-1797)

La *Sixième Sonate* de Beethoven est la deuxième des trois sonates qui constituent l'*Opus 10*. Pastoral et printanier, gai et humoristique, le climat général de l'œuvre se veut aussi profondément tendre. La partition n'est pas encore tout à fait affranchie de l'influence de Haydn, si évidente dans les toutes premières sonates, mais elle témoigne d'une évolution certaine vers un affermissement de l'expression subjective.

Le premier thème, caractérisé par le mode rythmique brève-longue donne le ton : énergique et déterminé. L'instinct rythmique de Beethoven est à son

apogée dans ce mouvement, comme en témoigne la vivacité des élans, des syncopes et autres déplacements d'accents si parfaitement agencés dans le second thème. Beethoven joue avec les modulations* dans le développement et la réexposition et s'amuse à déstabiliser la structure, semant le doute dans l'esprit de l'auditeur.

L'*Allegretto* amène la tonalité de fa mineur, généralement sombre, mais quelques éléments atténuent le caractère dramatique, notamment les rares incursions dans l'aigu ou les scansionnements rythmiques. L'arrivée d'un trio* solennel en ré bémol majeur, d'écriture chorale, offre à l'auditeur une légère respiration dans ce mouvement mystérieux et mélancolique.

Le finale, dans lequel le pianiste András Schiff voit « l'un des mouvements les plus extraordinaires de Beethoven » et « un véritable *tour de force* », est un exposé de style fugué dans lequel le compositeur fait usage des ressources du contrepoint*, des jeux de questions-réponses, des inversions de thèmes. Une composition pleinement allègre et espiègle qui, par son *staccato* persistant et quasi permanent n'est pas sans évoquer le caractère de certaines inventions de Jean-Sébastien Bach.

Sonate pour piano n° 18 en mi bémol majeur, op. 31/3 (1802)

La *Sonate*, op. 31/3, en mi bémol majeur, date de 1802. Avec la *Hammerklavier*, elle est la dernière des sonates pour piano à comporter plus de trois mouvements et la toute dernière à présenter un menuet accompagné d'un trio* dans la pure tradition du XVIII^e siècle. À l'opposé, le *Scherzo**,

le mouvement le moins conventionnel de la partition, renonce ici à la mesure à trois temps qui lui est généralement imposée. Bien que la sonate soit écrite en quatre mouvements presque violemment contrastés, on notera que le compositeur les a néanmoins unis par l'allure rapide qui traverse toutes les sections.

Les tableaux des sentiments liés aux tonalités indiquent généralement que mi bémol majeur est le ton du destin, alors que son relatif, ut mineur, serait le ton de la fatalité. On est surpris d'observer ici l'occurrence du motif de trois notes répétées, précisément celui du destin, et sans doute le plus célèbre de toute la production de Beethoven. Cette cellule, qui apparaît dès les premières mesures, se retrouve sous diverses formes tout au long de la partition. L'œuvre entière en effet semble basée sur l'idée de l'acceptation du destin et de la page que l'on tourne définitivement. Après le « Testament d'Heiligenstadt », où il dévoile sa surdité, Beethoven est bien décidé à faire face et à dominer son infirmité, désormais convaincu que la création musicale est bien le produit de l'audition intérieure et non pas des expériences sonores.

Le premier mouvement, *Allegro*, s'ouvre étrangement, par une formule interrogative (un intervalle descendant) qui, forte d'une certaine insistance, débouche sur un rayon de lumière. Le développement n'apporte pas fondamentalement d'autre matériau musical que le motif déjà évoqué. Il présente le thème, tantôt ironisé, tantôt entrecoupé d'envols virtuoses, d'arpèges ou d'affirmations déterminées. La réexposition se fait ensuite selon le canon le plus strict. La coda* apportera un caractère interrogateur avant le *Scherzo*.

La joie qui émane de la partition se traduit dans le deuxième mouvement par un thème d'inspiration populaire dont le rythme pointé confère un caractère gaillard et enjoué. Le présent *Scherzo* a la particularité d'adopter la forme sonate* dont il suit les divisions thématiques et le plan tonal.

Avec l'élan initial produit par l'usage de l'intervalle de quarte, le motif du *Menuetto* s'apparente aux mélodies d'amour ou de tendresse. Rapidement, le ton de mi bémol mineur qui s'installe laisse apparaître le pincement douloureux avant de venir au trio qui repose, par sa structure d'accords très marquée, sur un certain détachement sentimental. Le caractère évanescent de la coda impose, à la fin, une paix fragile.

Le *Presto con fuoco* est entièrement construit sur le rythme de tarentelle, à la base de la danse qui évoque le soleil, l'enivrement et la joie physique avec la part de folie qu'ils impliquent, tandis que la main gauche impose continuellement une allure effrénée.

D'après Valérie Dufour



La statue de Beethoven à Bonn © DR · Standbeeld van Beethoven in Bonn © GR

Pianosonate nr. 2 in A, op. 2/2 (1794-1795)

In maart 1796 verscheen bij de Weense drukker Artaria Beethovens opus 2: een verzameling van drie pianosonates. Het gaat hier niet om Beethovens eerste sonates – nog tijdens zijn jeugd jaren in Bonn schreef hij ten minste reeds drie sonates. Maar het feit dat Beethoven deze niet liet uitgeven of van een opusnummer voorzag, duidt aan dat hij ze niet echt als een onderdeel zag van de imposante reeks van 32 sonates, die met de drie werken uit het opus 2 start.

Dit opus schreef Beethoven tijdens zijn eerste verblijf in Wenen. Hij wist er zich onmiddellijk tot de beste pianist te ontpoppen. Zijn grootste concurrent, de ervaren en befaamde pianist Abbé Joseph Gelinek, schreef: “Dat is geen man, dat is een duivel. Hij laat mij en alle anderen spelen tot de dood erop volgt. En hoe hij improviseert!” Beethoven was zich bewust van zijn succes en ook van de onmiddellijke nabootsing van zijn typische improvisatiestijl door andere pianisten: “Ik heb nu reeds vrij vaak opgemerkt hoe sommige mensen in Wenen, na mij eens ‘s avonds te hebben horen improviseren, de volgende dag notities plegen te maken van verscheidene eigenaardigheden van mijn stijl en die dan trots uitgeven als van henzelf.” Soms gaat hij zo moeilijk componeren, dat hij ervan overtuigd is dat de concurrenten onderuit zullen gaan als ze zijn variatierreeksen willen spelen.

In deze periode legde Beethoven zich toe op de vierdelige sonate en vervolmaakte zijn beheersing van de klassieke vormen. Dat blijkt ook uit de *Tweede pianosonate*, die op een uitgebreidere schaal is geconcipeerd

dan haar voorganger. Vooral het eerste deel valt op. Zo gaat Beethoven bij de overgang naar het tweede thema op harmonisch avontuur, waarbij hij ver afwijkt van wat in die tijd als normale of aanvaardbare modulaties* beschouwd werden. De drie overige delen zijn conventioneeler.

Pianosonate nr. 7 in D, op. 10/3 (1797-1798)

Beethovens eerste vier uitgegeven sonates (de drie *Sonates opus 2* en de *Sonate opus 7*) staken qua dimensie, muzikale complexiteit en pianistische schrijfwijze ver uit boven het gros van de toenmalige productie in dit genre. Beethoven noemde ze zelf niet voor niets *grandes sonates*: vierdelige composities met de dimensies en het emotionele gewicht van een concerto, strijkkwartet of symfonie.

De eerste twee sonates uit het opus 10, uit de jaren 1795-1797, breken met deze trend: het gaat hier om relatief korte, geconcentreerde driedelige werken. De *Pianosonate nr. 7 in D, op. 10/3* sluit echter helemaal terug aan bij de *grandes sonates*: elk van haar vier delen is een substantiële en originele creatie.

Het openingsdeel is een krachtig *Presto* dat bijna volledig gedomineerd wordt door het openingsthema in hamerende octaven. Het tweede thema, slechts een schaduw van een melodie, verdwijnt in het niets bij de ritmische kracht van de openingsmaten. Bij het begin van de doorwerking zorgt Beethoven zoals in veel van zijn vroege werken voor een dramatische verrassing onder de vorm van een plotse breuk in de harmonische progressies. Over

het langzame largo zei Beethoven zelf: "Dit deel drukt een melancholische geestestoestand uit; het portretteert elke subtiele variatie, elke fase binnen de algemene gesteldheid 'melancholie'". De essentie van dit opmerkelijke, erg romantische deel ligt in het volgehouden contrast tussen de lyriek en de veel zwaardere passages met hechte akkoorden. Het lieflijke *Menuetto* en zijn luchtig trio* herstellen het optimistische basiskarakter van deze sonate. De finale is grotendeels gebaseerd op dezelfde motieven als die van het openingsdeel, maar is exuberanter. En net zoals in het eerste deel wordt de herneming van het openingsthema abrupt onderbroken; de doorwerking wordt in gang gezet met een onverwacht akkoord.

Pianosonate nr. 6 in F, op. 10/2 (1796-1797)

Beethoven begon wellicht in 1795 aan de drie *Sonates opus 10* te schrijven; de tweede sonate uit de set werd vroeg in 1797 voltooid, toen hij was teruggekeerd van een reis naar Praag en Berlijn.

Zoals reeds aangehaald, brak Beethoven met zijn eerste twee sonates van het opus 10 op radicale wijze met de door hemzelf gecreëerde traditie van de *grandes sonates*. Hoe indrukwekkend en groots opgebouwd de vierdelige *Sonates opus 2* en *7* ook mogen zijn, in het opus 10 – en zeker in deze *Pianosonate nr. 6 in F, opus 10/2* – horen we een heel andere Beethoven. In deze korte sonate – Beethoven heeft nooit overwogen haar van een langzaam deel te voorzien – toont de componist

zich van zijn meest optimistische en openhartige kant. Hij schepte er genoeg in heel wat grappen in de muziek te verwerken, net zoals Haydn dat zo graag deed.

In het eerste deel is er nauwelijks sprake van een openingsthema in de klassieke zin van het woord, maar veel meer van een verzameling motieven die op het eerste zicht weinig verband met elkaar houden. Zonder onderbreking volgt het tweede thema in do groot: een lyrisch stijgend thema boven een geagiteerde begeleiding. In de doorwerking komt opvallend genoeg geen van deze thema's of motieven aan bod. Het tweede deel is een scherzo*-achtig *Allegretto* in fa klein, gebaseerd op een geheimzinnig thema dat in octaven voorgesteld wordt. Het is het meest ernstige deel van de drie, met een rijk en sonoor trio*. Opmerkelijk is dat Beethoven hierna het scherzo niet letterlijk herhaalt, maar dat hij de herneming uitwerkt met syncopen en andere ritmische subtiliteiten. Het meest geestige deel van deze sonate is de finale. Die begint met een komische fuga*: op de inzetten van het thema volgt het antwoord vaak in de verkeerde volgorde.

Pianosonate nr. 18 in Es, op. 31/3 (1802)

Naar eigen zeggen sloeg Beethoven met de drie *Sonates opus 31* een volledig nieuwe weg in. Maar dit lijkt dan toch in eerste instantie op de beroemde *Sonate nr. 17 op. 31/2* te slaan. De derde sonate uit dit opusnummer sluit uiterlijk immers eerder aan bij de grote, vierdelige werken uit de jaren

1790 dan bij de meer geconcentreerde sonates zoals Beethoven die sinds het opus 10 en vooral het opus 14 was gaan componeren.

Het openingsdeel begint met een aarzelend motief dat Beethoven op alle mogelijke manieren verwerkte. Dat deed hij niet alleen in de doorwerking, het onderdeel van de sonatevorm* waar die verwerking gebruikelijk is, maar ook in de overige secties van de eerste beweging. Beethoven koos als het ware voor een continue doorwerking, en hoogst waarschijnlijk doelde hij met zijn nieuwe weg ook hierop: hij nam bewust afstand van de klassieke idee dat je eerst je muzikaal materiaal eenduidig moet voorstellen alvorens je aan de ver- en bewerking ervan kan beginnen. Heel opvallend is dat deze sonate weliswaar vier delen telt, maar dat een langzaam deel geheel ontbreekt: na het eerste *Allegro* volgt een scherzo*, vervolgens – en voor de laatste keer in Beethovens sonates – een menuet, en tot slot het *Presto con fuoco*. In het scherzo concentreert Beethoven zich niet op thematische of harmonische contrasten, maar op andere muzikale parameters zoals textuur, dynamiek en articulatie. Het elegante *Menuetto: Moderato e grazioso* fungeert als buffer tussen het scherzo en het rusteloze presto. Deze finale is verwant aan een typisch laat-18e-eeuws genre: de muzikale jacht. Daarom wordt deze sonate wel eens werd aangeduid met de bijnaam "De jacht". Belangrijker dan de verwijzing naar deze specifieke topos is het rusteloze gevoel dat uit deze muziek spreekt, ondanks de in essentie optimistische aard van de thema's.

Naar Diederik Verstraete

BEETHOVEN SONATAS VI

LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Sonate pour piano n° 15 en ré majeur · Pianosonate nr. 15 in D, op. 28,
"Pastorale" (1801)

- Allegro
- Andante
- Scherzo: Allegro vivace
- Rondo: Allegro ma non troppo

Sonate pour piano n° 16 en sol majeur · Pianosonate nr. 16 in G,
op. 31/1 (1802)

- Allegro vivace
- Adagio grazioso
- Rondo: Allegretto – Presto

pause · pauze

Sonate pour piano n° 13 en mi bémol majeur, op. 27/1 ·
Pianosonate nr. 13 in Es, op. 27/1, "Quasi una fantasia" (1801)

- Andante
- Allegro molto e vivace
- Adagio con espressione
- Allegro vivace

Sonate pour piano n° 14 en do dièse mineur, op. 27/2, « Claire de
lune » · Pianosonate nr. 14 in cis, op. 27/2, "Mondschein" (1802)

- Adagio sostenuto
- Allegretto
- Presto agitato

21:45

einde van het concert · fin du concert

Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables, montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer. Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.

**Sonate pour piano n° 15 en ré majeur,
op. 28, "Pastorale" (1801)**

La *Sonate op. 28*, écrite en 1801, reçut plus tard le surnom de « Pastorale » en raison de la présence récurrente d'éléments propres à la musique populaire. Il en est ainsi du bourdon créé par la pédale de tonique dès les premières mesures de l'œuvre. Par son caractère général, cette œuvre de Beethoven est l'une des plus paisibles de la période. Carl Czerny, célèbre élève du compositeur, raconte qu'elle était l'une des préférées de ce dernier, qui la jouait souvent.

Les thèmes de l'*Allegro* sont largement chantants et doux et le « pont » qui les lie repose sur un rythme de ländler. Le développement ornementé et fait croître l'intensité, sans jamais déstabiliser le caractère serein de l'ensemble.

L'*Andante* suivant consiste en une petite marche qui n'a rien de solennel, mais dont le staccato soutient seulement le flottement des pensées. La partie médiane avec les motifs descendants, toujours staccato, confirme l'atmosphère insouciant. On pense ici à la promenade dans ce qu'elle a de plus pastoral et cette idée nous rappelle combien la rythmique beethovénienne est fréquemment basée sur la marche. L'ultime moment du mouvement, après les détours de la pensée, traduit notamment par le procédé des variations, reste suspendu dans le vide.

Le troisième mouvement, *Scherzo**, conserve le caractère général que nous attribuons à cette sonate. Ici on trouve une danse de farfadets, d'une grâce légère et vive, à laquelle le trio* fait suivre une danse paysanne plus rude.

L'évocation pastorale se poursuit dans le *Rondo** final sur le rythme ternaire de la basse – ostinato sur une pédale de ré – qui soutient encore tous les éléments pittoresques de la danse populaire. La fin de la sonate devient beaucoup plus virtuose, mais non moins bucolique, et amène une sortie virevoltante.

**Sonate pour piano n° 16 en sol majeur,
op. 31/1 (1802)**

Avec ses *Sonates op. 31*, publiées à Zurich en 1803, Beethoven livre pour la dernière fois un groupe de trois sonates réunies sous un même numéro d'opus. À l'instar des *Opus 2* et *10*, chaque sonate de ce groupe se distingue radicalement des deux autres. La première d'entre elles est animée d'une allégresse qui frôle parfois l'espièglerie. Écrite en 1802, l'année du fameux « Testament d'Heiligenstadt », elle n'en reflète pas moins l'optimisme du compositeur à l'époque.

L'*Allegro vivace* commence par deux mesures d'ouverture qui font place au thème caractérisé par un décalage entre la main gauche et la main droite – raison pour laquelle la sonate a parfois été surnommée « La boîteuse ». Le second thème, en total contraste avec ce qui précède, entre sur un rythme de danse à contretemps. Lui succède un passage caractérisé par une alternance marquée entre majeur et mineur, digne d'un Schubert. Le développement combine tous les jeux rythmiques et conduit à un attendrissement teinté de tristesse. Puis, la réexposition et la coda* ravivent la légèreté et le ton plein d'humour.

Deux fois plus long que les mouvements qui l'encadrent, l'*Adagio* central est le mouvement le plus développé de la partition sur base d'une simple forme ABA. La partie A fait reposer un énoncé mélodique assez orné sur un arpège de croches avant d'introduire le thème à proprement parler. La partie B, plus sobre, et aussi plus sombre, fait penser au nocturne, même si le terme ne vaut pas pour l'époque. La gravité de l'épisode lui confère une mystérieuse beauté. Le retour de A, comme un dernier exposé en forme de grande coda, amène les trilles* dans les registres les plus graves, ce qui contribue considérablement à augmenter le caractère énigmatique de tout le mouvement. Un pianiste comme Alfred Brendel a décelé dans ce mouvement, de par son ampleur, le lyrisme de la mélodie cantabile, l'abondance des ornements et son style emphatique contrastant avec l'écriture habituellement économique du compositeur, un pastiche de l'opéra italien de cette époque ; une hypothèse qui ne convient pas à tous les interprètes, certains jugeant au contraire ce mouvement comme l'un des plus beaux sortis de la plume de Beethoven.

Avec le *Rondo*, on retrouve un thème de caractère populaire et une allure vive et élégante qui s'installe au gré de longs trémolos, de trilles, de puissants accords et de roulements de croches.

Sonate pour piano n° 13 en mi bémol majeur, op. 27/1, "Quasi una fantasia" (1801)

Publiées en 1802, les deux sonates de l'*Opus 27*, dont la seconde est dite « Au clair de lune », portent le sous-titre significatif de *Sonata quasi una fantasia*. Voilà qui trahit le fait que Beethoven prend ses distances avec le schéma de la sonate classique et en revoit l'ordonnance, n'hésitant pas à placer des pièces de forme libre (fantaisie) au premier mouvement. Cette sonate, en mi bémol majeur, témoigne d'un intérêt du compositeur pour la forme ancienne de la suite. L'*Andante* s'ouvre sur un pianissimo d'une tranquillité absolue, renforcée par les accords par trois, toujours délicatement déposés par la main droite. Une polyphonie à deux voix s'installe et se résout dans un *intermezzo* de doubles croches ininterrompues. Le point d'orgue final sur le mi bémol grave, surmonté de l'indication *attaca*, invite l'exécutant à enchaîner sans attendre le mouvement suivant.

Le deuxième mouvement, dans le ton d'ut mineur, est une suite continue d'accords arpégés. Cet *Allegro* en trois temps s'accompagne d'un petit trio* *staccato* caractérisé par les syncopes incessantes entre les deux mains.

L'*Adagio* en la bémol majeur repose sur une main gauche au rythme imperturbable qui soutient une ligne mélodique chargée d'émotion. Un long trille* annonce l'entrée immédiate du finale. Les doubles croches entraînent tout le dernier mouvement et lui confèrent une atmosphère bourdonnante. Le premier thème se caractérise par son aspect fugué, le deuxième, par une série de sixtes brisées et le troisième, par des octaves

percussives. L'*Adagio* est brièvement rappelé avant de conclure l'œuvre dans un *presto* volontaire et optimiste.

Sonate pour piano n° 14 en ut dièse mineur, op. 27/2, « Au clair de lune » (1801)

Datant de 1801, la *Sonate* dite « Au clair de lune » (appellation qui ne relève que de la subjectivité d'un critique et qui n'est pas à prendre au sérieux) porte le sous-titre plus intéressant de *Sonata quasi una fantasia*, ce qui montre bien que le compositeur s'affranchit du moule de la sonate classique en substituant des pièces de forme libre au premier mouvement traditionnel.

Dans ce premier mouvement, une mélodie émerge des graves accords arpégés et ininterrompus. Le climat sombre, presque funèbre, est constant

et s'accroît parfois à travers de douloureuses dissonances à la basse.

L'*Allegretto*, bref et vif, n'a d'autre but que de contraster, de distraire et de rétablir une certaine joie de vivre. Les sonorités pleines et sombres du premier mouvement ont cédé la place à une forme de légèreté et de clarté.

Bien que le mouvement initial de cette *Sonate op. 27 n° 2* soit l'une des pages les plus célèbres de toute la littérature pianistique, Beethoven reporte ici la partie la plus essentielle du discours musical sur le finale. Le *Presto agitato* adopte la forme sonate* à trois thèmes. Le premier est endiablé et violent, soutenu par des ascensions vertigineuses de doubles croches jusqu'au double accord. Le deuxième est plus tendre et un peu plaintif alors que le dernier est construit sur une série de sixtes répétées et précipitées.

D'après Valérie Dufour



Le piano Broadwood de Beethoven © DR ·
Broadwood piano van Beethoven © GR

**Pianosonate nr. 15 in D, op. 28,
“Pastorale” (1801)**

Net voor de wissel van de 18e naar de 19e eeuw wijdt Beethoven zich steeds meer aan het experiment. Nochtans lijkt hij met de *Sonate in D, op. 28*, met zijn vierdelige opbouw, terug te keren naar klassiekere voorbeelden van vroeger: een openingsdeel in een gematigd snel tempo wordt gevolgd door een trage beweging, een snel scherzo* en tot slot een gematigd snel rondo*. Omwille van deze klassieke opbouw wordt de sonate dan ook vaak beschouwd als het werk dat Beethovens eerste periode afsluit, door terug te blikken op de muziek uit de 18e eeuw. De drie volgende *Pianosonates*, op. 31 – of toch zeker de tweede uit de bundel van drie – zouden dan een nieuwe, romantische Beethoven aankondigen, een Beethoven die eens en voorgoed breekt met de klassieke periode.

De vierdelige vorm van deze sonate lijkt dan wel een terugblik op het verleden te suggereren, Beethoven toont zich niettemin van zijn vooruitstrevende kant in zijn “Pastorale” sonate. Zo volgt in het eerste deel op de misleidend probleemloze expositie een intense doorwerking. Beethoven drijft het principe van de geleidelijke thematische desintegratie zo ver, dat de muziek lijkt stil te vallen en uitmondt in een – weliswaar nauwkeurig uitgeschreven – doelloze improvisatie. De terugkeer van het openingsthema laat erg lang op zich wachten. Daarentegen is de vorm van het *Andante* wel erg helder: het deel heeft een eenvoudige driedelige ABA'-liedvorm met coda*. De basisidee is contrast; contrast tussen A en B, tussen A en A', en ook binnen A zelf: tussen de lyrische, hymnische cantilene

in de rechterhand en de eenstemmige staccato-begeleiding in de linkerhand. De derde beweging is een ongewoon kort scherzo. Het scherzo kende zijn oorsprong in het klassieke menuet: het was in eerste instantie een menuet in ‘overdrive’. Door de nadruk te leggen op het extreem metrische karakter van de muziek maakt Beethoven hier echter elke melodische ontplooiing onmogelijk – in tegenstelling tot het trio*, een boerse volksdans. De vierde beweging is eigenlijk het structurele zwaartepunt van de hele sonate. Opnieuw bedriegt het eenvoudige begin. Het deel is immers een complexe rondo. Het was overigens de bourdon-begeleiding in de bas die uitgever Cranz in 1805 op gedachten bracht om deze sonate om te dopen tot de “Pastorale”, een bijnaam die Beethoven zelf nooit gebruikt heeft.

Pianosonate nr. 16 in G, op. 31/1 (1802)

Zoals reeds aangehaald bij de bespreking van de *Pianosonate nr. 18 in Es, op. 31/3*, vormt het opus 31 het begin van een ‘nieuwe stijl’ – althans toch volgens Beethoven zelf en vooral wat betreft de tweede sonate uit de reeks van drie. Want net zoals het op. 31/3, dat Levit tijdens zijn vorige concert ten gehore bracht, behoudt het op. 31/1 heel wat kenmerken van de sonates uit de jaren 1790.

Het meest opvallende element van deze optimistische zestiende pianosonate in sol groot is misschien wel de nerveuze, grillige ritmes van het openingsthema. Die uitzonderlijke ritmiek houdt Beethoven vol tot aan de exuberante, Weberiaanse thema's met scherpe accenten. Vervolgens valt de muziek in een ritmisch meer regelmatig

plooi. Beethoven speelt gedurende het hele eerste deel met het ritme, tot hij in de doorwerking de tegenstelling tussen regelmatige en onregelmatige thema's of motieven (met andere woorden, die tegen het metrum ingaan) gelijkschakelt. Of eerder: hij verplaatst de tegenstelling naar die tussen een akkoord en één enkele noot. Dit ultieme doordenken van een boeiend muzikaal gegeven – hier een contrastwerking – zou Beethoven later nog vaak doen.

Het *Adagio grazioso* doet met zijn regelmatige formele opbouw en zijn statig 9/8-metrum aan enkele van Beethovens vroegere langzame delen denken. Beethoven houdt de meest dramatische, sterkst met het hoofdthema contrasterende passage in reserve tot na de herneming van het hoofdthema. Zo doorbreekt hij alsnog de verwachte logische driedelige opbouw.

De finale begint als een gemoedelijk *Allegretto*. Maar in de afsluitende prestopassage laat Beethoven alle remmen los. Hetzelfde principe hanteert Beethoven trouwens later ook in de finale van zijn *Waldsteinsonate*. Maar net vóór de prestopassage laat Beethoven de muziek met veel pauzes en aarzelingen bijna tot stilstand komen, alsof hij de adem inhoudt vlak voor die laatste uitbarsting – een techniek die ook Haydn graag gebruikte in zijn coda's*.

**Pianosonate nr. 13 in Es, op. 27/1,
“Quasi una fantasia” (1801)**

Met de drie *Sonates opus 26* en de twee *Sonates opus 27* realiseerde Beethoven een grote breuk met het klassieke sonate-ideaal. Zijn de afwijkingen van

dit ideaal nog niet zo groot in het opus 26 (ook Mozarts beroemde *Sonate in A, KV 331* begint bijvoorbeeld met een thema met variaties), in de beide sonates uit het opus 27 liet Beethoven de traditie in één klap achter zich. Dat blijkt onder meer reeds uit de betiteling.

Beethoven voorzag zijn *Pianosonate nr. 13 in Es, op. 27/1* zelf van de ondertitel *Quasi una fantasia*. Hiermee leek hij zich in te dekken tegen eventuele kritiek op de erg ongebruikelijke vorm van het werk. De term “*Fantasia quasi una sonata*” zou zelfs nog beter geweest zijn, want Beethoven brak op radicale wijze met de idee dat een sonate zou moeten bestaan uit meerdere los van elkaar opgebouwde delen. Hij lijkt te zoeken naar een veel meer organische manier om zijn muziek op te bouwen, een zoektocht die twintig jaar later uitmondde in de late sonates en de late kwartetten. Het belang van dit werk in Beethovens oeuvre kan dan ook onmogelijk overschat worden, en het staat volkomen ten onrechte in de schaduw van de veel beroemdere *Sonate opus 27/2*, “*Mondschein*”.

In de *Dertiende pianosonate* lijkt alleen het tweede deel, het *Allegro molto e vivace*, op een sonatedeel in de klassieke betekenis van het woord. De rol van dit deel als scherzo* is duidelijk. Maar de functie van de andere delen is dat veel minder. Het eerste deel is vormgegeven als een rondo* (A-B-A-C-A), maar de C-sectie is geconcipeerd in een ander tempo en metrum en introduceert plots een toonaard die veraf ligt van de basistoonaard. Deze sectie komt zo eerder over als een fremdkörper in een vertrouwde omgeving. De vorm van de finale is zelfs nog ongebruikelijker. Het *Adagio con espressione* in de subdominant la mol groot lijkt het verwachte langzame

deel te worden, maar Beethoven degradeert het door middel van een reeks trillers* al snel tot de langzame inleiding tot de eigenlijke finale. Deze finale is een uitgebreide combinatie van de rondo- en sonatevorm*, wat in de late 18e en vroege 19e eeuw helemaal niet gangbaar was. Helemaal op het einde speelt Beethoven nog een laatste verrassingskaart uit: hij herneemt het *Adagio con espressione* (aangeduid met het misleidende "Tempo I") in de hoofdtoonard van mi mol groot, vlak vóór de verblindende coda.

**Pianosonate nr. 14 in cis, op. 27/2,
"Mondschein" (1801)**

Over het eerste deel van de beroemde *Pianosonate nr. 14 in cis, op. 27/2* is op zich al meer inkt gevloeid dan over heel wat andere sonates in hun totaliteit. De bijnaam van de sonate, "Mondschein", slaat op dit eerste deel. Ze is echter niet van de hand van Beethoven zelf maar van de dichter Ludwig Rellstab. Hij merkte op dat dit deel hem deed denken aan het maanlicht dat zachtjes schemert over het Vierwoudstreekenmeer. Maar in werkelijkheid was het Beethoven helemaal niet om maanlicht te doen. Onderzoek heeft schetsen aan het licht gebracht waarin Beethoven een passage uit Mozarts *Don Giovanni* verwerkte, meer bepaald die vlak na de moord op de Commendatore. De gelijkenis tussen het eerste deel van deze sonate en de bewuste passage uit *Don Giovanni* is groot. Op een bepaald moment citeert Beethoven Mozart zelfs noot voor noot. Het lijkt er eerder op

dat Beethoven plechtige treurmuziek wilde componeren in plaats van de archetypisch romantische mijmering, die er zo vaak van wordt gemaakt.

Het eerste deel is vormelijk veel vrijer dan alles wat Beethoven tot op dat ogenblik had geschreven. De sonate is ook om andere redenen innovatief. Zo moet de pianist de eerste twee delen zonder onderbreking op elkaar laten volgen. En moderner nog dan de ongewone opvolging van de bewegingen - van zeer langzaam over gematigd tot zeer snel - is het ontbreken van emotionele contrasten binnen de afzonderlijke delen: geen van de drie lijkt een volwaardig muzikaal statement te maken; voor hun volledige betekenis zijn ze afhankelijk van de andere bewegingen.

Het eerste deel zou men monothematisch kunnen noemen, maar eerder nog is het non-thematisch: het verloopt zoals de quasi-tijdloze preludes uit de barok (Beethoven was zeker niet toevallig goed bekend met Bachs *Wohltemperiertes Clavier*). Het *Allegretto* is atypisch voor Beethovens menuetten en scherzi door het minimaliseren van het gebruikelijke contrast tussen het menuet en het trio*. De finale heeft een min of meer klassieke sonatevorm, maar dit kan onmogelijk gezien worden als een compensatie voor het gebrek aan een deel in sonatevorm aan het begin van de sonate. Beethovens finales in sonatevorm zijn immers vaak wel briljant, soms heftig, maar nooit schrikwekkend. Dit deel daarentegen raast verder aan een angstaanjagend tempo, dat de luisteraar geen enkel moment van rust gunt.

Naar Diederik Verstraete

BEETHOVEN SONATAS VII

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770-1827

Sonate pour piano n° 27 en mi mineur · Pianosonate nr. 27 in e, op. 90 (1814)

- Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck
- Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

Sonate pour piano n° 28 en la majeur · Pianosonate nr. 28 in A, op. 101 (1816)

- Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung: Allegretto, ma non troppo
- Lebhaft. Marschmäßig: Vivace alla marcia
- Langsam und sehnsuchtsvoll: Adagio, ma non troppo, con affetto
- Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit: Allegro

pause · pauze

Sonate pour piano n° 29 en si bémol majeur · Pianosonate nr. 29 in Bes, op. 106, "Hammerklavier" (1817-1818)

- Allegro
- Scherzo: Assai vivace
- Adagio sostenuto
- Introduzione: Largo - Fuga: Allegro risoluto

21:45

einde van het concert · fin du concert

Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables, montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer. Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.

Sonate pour piano n° 27 en mi mineur, op. 90 (1814)

Beethoven achève la composition de la *Sonate en mi mineur, op. 90* en 1814, lors de son séjour à Baden. L'œuvre doit commémorer le mariage du comte Moritz von Lichnowsky auquel elle est dédiée. Les témoignages de l'époque rapportent que la sonate relaterait l'histoire d'amour du comte et que les mouvements devaient, à l'origine, porter respectivement les titres de *Kampf zwischen Kopf und Herz* (Combat entre la tête et le cœur) et *Conversation mit der Geliebten* (Conversation avec la bien-aimée). C'est la première fois que Beethoven donne les indications de mouvements en allemand.

Construite sur des motifs très contrastants, la progression thématique du premier mouvement, *Allegro*, semble évoquer tous les détours de la vie intérieure, un temps psychologique avec ses suspensions et ses mouvements. Le thème principal se compose de vingt-quatre mesures au sein desquelles on distingue deux moments, l'un rythmique, l'autre lyrique. Tout le mouvement est ponctué de ce type d'oppositions, d'indécisions et de déterminations, de silences et d'affirmations, d'accents et de murmures.

Au mi mineur de l'*Allegro*, succède un mi majeur suggérant un climat plus épanoui et plus lumineux. Ce *Rondo** final présente un des plus beaux chants de tendresse de la musique de Beethoven. Quelques éléments dont le iambe (alternance de rythmes court-long) ou les accords staccatos rappellent les doutes et les hésitations du premier mouvement, mais le ravissement se

poursuit très vite. L'écriture à la tierce, comme l'écriture en miroir de certaines lignes mélodiques, peut être comprise comme les voix ou les échanges de deux êtres. Beethoven laisse le mouvement s'éteindre calmement, telle la fin d'un conte.

Sonate pour piano n° 28 en la majeur, op. 101 (1816)

La *Sonate, op. 101* inaugure la série des dernières sonates et la « troisième » période créatrice de Beethoven. Il faut insister sur les relations qui unissent ses quatre mouvements. Ceux-ci forment un cycle et préfigurent ainsi les grandes constructions cycliques futures de Schumann ou de Liszt. D'autre part, le compositeur écrit la sonate en 1816, au moment où il est très préoccupé par la germanisation des indications musicales – comme en témoignent celles qui figurent dans sa sonate précédente et dans celle-ci. Ainsi, l'*Allegretto* initial est indiqué par Beethoven « *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* » (Un peu animé et avec le sentiment le plus intime), le *Vivace* « *Lebhaft. Marschmässig* » (Animé. Marche modérée), l'*Adagio* « *Langsam und sehnsuchtvoll* » (lent et plein de langueur), et l'*Allegro* final « *Geshwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* » (Rapide, mais pas trop, et avec détermination).

Dans cette œuvre, Beethoven ne cède rien à la démonstration technique. Tout n'est qu'expression. L'écriture témoigne d'une maîtrise parfaite et d'une ingéniosité remarquable pour susciter une poésie qui corresponde

au mieux à sa pensée émotionnelle. Les deux thèmes de l'*Allegretto* sont proches et tous deux très rêveurs. Ils contribuent à la création linéaire qui s'étend de manière continue en gardant les éléments rythmiques de la cellule initiale. C'est une méditation bien conduite, considérée comme « un prélude à l'action », si l'on en croit Schindler qui nous rapporte les titres que Beethoven aurait conférés lui-même aux quatre mouvements : « États de rêve », « Invitation à l'action », « Retour des états de rêve » et « Action ».

Le deuxième mouvement *Vivace* débute par une sorte de sursaut et se caractérise en effet par une grande énergie. La permanence de la formule rythmique pointée la soutient sans faiblir. Le centre du mouvement replonge l'auditeur dans une atmosphère contemplative amenée par le trio* doux et calme, qui contraste avec le *Scherzo**.

L'*Adagio* est introduit par une splendide mélodie de laquelle émane une tendre mélancolie, plus empreinte de douleur sourde que de rêverie. Le saut de sixte récurrent dans les phrases mélodiques traduit bien le caractère affectif. Une cadence improvisée, ou plutôt un récitatif, surgit au milieu du mouvement et fait place au thème de l'*Allegretto* initial et le mouvement se clôture dans la tonalité de ce premier mouvement (la majeur) – deux éléments parmi d'autres qui démontrent le souci de la forme cyclique chez Beethoven à l'époque. Enchaîné sans repos, l'*Allegro* final répond rigoureusement à toutes les exigences de la forme sonate* classique (bi-thématique). Le premier thème est basé sur une formule rythmique – un dessin ascendant de

doubles croches – qui fonde tout le mouvement. Il est concis, énergique et autoritaire. Le second thème, plus tendre que le premier, fait place au développement qui se déploie dans un grand *fugato* à quatre voix, basé sur le thème initial dont les entrées se font successivement à la basse, au ténor, à l'alto, puis au soprano. La coda* laisse encore le thème se décliner quelques fois sur les trémolos de la basse avant de conclure l'œuvre dans un éclat d'accords serrés.

Sonate pour piano n° 29 en si bémol majeur, op. 106, "Hammerklavier" (1817-1818)

La *Sonate, op. 106*, composée en 1817-1818, est l'une des nombreuses grandes œuvres que Beethoven a dédiée à l'archiduc Rudolph d'Autriche. De nombreux aspects de la partition montrent que Beethoven a dû lutter sans relâche avec le matériau de l'œuvre pour lui conférer la puissance écrasante qu'il recèle. La composition demeure d'ailleurs l'une des plus impressionnantes du compositeur et témoigne de son métier exaltant. L'œuvre occupe, dans la production pour piano de Beethoven, une position analogue à celle de la *Grande fugue* parmi les quatuors à cordes.

La sonate obéit, dans son ensemble, au plan classique. Elle contient bien les quatre mouvements traditionnels, mais le plan tonal de l'*Allegro* est bouleversé dans la présentation des thèmes. Ce plan montre que Beethoven choisit les tonalités pour des raisons expressives avant d'obéir aux lois formelles.

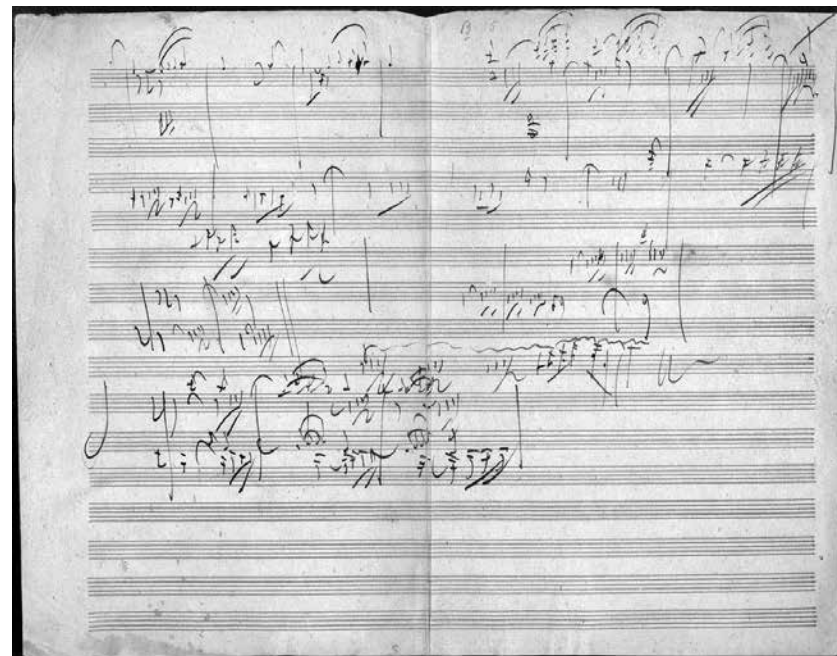
Le départ explosif de l'*Allegro* est analogue à l'étincelle qui provoque l'explosion ou au « Fiat lux » que de nombreux musicologues voient dans cette œuvre et qui, à la suite de Wagner, cèdent à l'idée de l'évocation d'une cosmogénèse où Prométhée serait l'inspirateur de cette page. La métaphore ne retiendra pas plus longtemps notre attention, mais elle nous éveille cependant à l'idée de gestation d'un monde sonore et à l'usage d'un matériau et aux développements très progressifs que le compositeur lui fait subir au fur et à mesure du mouvement, jusqu'à ce que le pianiste maîtrise tous les registres du clavier. Ces passages explorant toute l'amplitude de la tessiture alternent avec des moments plus discrets qui témoignent d'une joie plus sereine et plus contemplative.

Après le très bref *Scherzo**, l'*Adagio sostenuto* s'impose lentement. Du point de vue temporel, c'est le mouvement le plus important de la partition. Il évoque une lente prière, émanant du plus profond de l'être et teintée d'une sérénité un peu mélancolique. Le compositeur fait adopter au mouvement le mode d'écriture parfaitement approprié à ce qu'il veut exprimer en utilisant l'écriture en accords, inspirée du choral. Toute la suite du mouvement est construite sur la valeur et la puissance expressives des intervalles.

Avec le *Largo*, nous sommes face à l'une des pages les plus étranges de la production pianistique de Beethoven. On pense à Bach, aux grandes *Toccatas* en particulier. L'idée en est d'autant plus vraisemblable que la seconde partie du mouvement est une immense fugue*. Le

compositeur pose ici une atmosphère vague qui s'apparente à des essais avant une improvisation. Dans la fugue finale, obéissant au style rigoureux de la fugue à trois voix, on mesure l'empoignade féroce avec le tissu même de la musique et la section reflète les efforts inouïs demandés au pianiste pour maintenir la compréhension et la clarté de l'œuvre sans renoncer à son ampleur sonore.

Valérie Dufour



Esquisse de la Sonate pour piano n° 28, op. 101 © DR ·
Schets van de Pianosonate nr. 28, op. 101 © GR

Pianosonate nr. 27 in e, op. 90 (1814)

Weinig componisten zijn erin geslaagd een genre op dergelijk radicale wijze te herdenken als Beethoven heeft weten te doen met de sonate. Tussen de jaren 1790 tot 1810 heeft hij de klassieke vormen verder uitgedacht en uitgebuit. Met de *Pianosonate nr. 27 in e, opus 90* uit 1814 zette hij een volgende stap: de klassieke structuren worden grotendeels ingeruild voor los geconcipeerde vormen, die perfect aansluiten bij en inspelen op de zeer gevarieerde muzikale inhoud. Zo bestaat de *Sonate opus 90* slechts uit twee delen, die nog maar weinig te maken hebben met bijvoorbeeld de sonate- of de rondovorm.*

Een ander opvallend aspect van deze sonate, is haar vermeend beschrijvend karakter. De hypothese gaat op, omdat Beethoven in de jaren voorafgaand aan deze sonate het programmatische orkestwerk *Wellingtons Sieg* had geschreven, een bombastische verklanking van de overwinning van de Engelse generaal Wellington op de Franse troepen in Spanje. Volgens Schindler, Beethovens biograaf van het eerste uur, componeerde Beethoven de sonate in kwestie naar aanleiding van het huwelijk van een van zijn beschermheren, graaf Lichnovski. In zijn autograaf voorzag Beethoven het eerste deel bovendien van het bijschrift "*Kampf zwischen Kopf und Herz*". Om de graaf echter niet te veel voor het hoofd te stoten, koos hij voor het tweede deel voor de titel "*Conversation mit der Geliebten*", zodat de plooiën toch worden gladgestreken. Maar dat Beethoven deze titels bij de eerste uitgave van het werk liet vallen, toont

aan dat het wellicht om niet veel meer dan spelerei ging, en dat de titels in geen geval de essentie van de muziek uitmaken.

Interessanter is de uitzonderlijke rijkdom van de muziek: bijna in elke maat gebeurt wel iets bijzonders, vooral dan op harmonisch vlak, zodat je als luisteraar na afloop niet de indruk hebt een korte sonate gehoord te hebben. Dergelijke rijke muziek, waarbij geen enkele maat onbenut blijft om iets te vertellen, vormt de eerste tekenen van Beethovens beruchte "late stijl".

Pianosonate nr. 28 in A, op. 101 (1816)

De *Pianosonate nr. 28 in A, op. 101* markeert een keerpunt in Beethovens oeuvre voor klavier; het is de eerste uit de groep van vijf "late pianosonates". Beethoven haalt in deze werken met de sloophamer uit naar het concept van de klassieke sonate als een drie- of vierdelig werk, met een bepaalde opeenvolging van delen die elk in een vooraf bepaalde vorm geschreven zijn. De 28e pianosonate wijkt bijzonder ver af van de klassieke pianosonate.

Ze opent met een deel in miniatuur-sonatevorm, in één doorlopende lyrische adem geconcipeerd. Dit deel begint trouwens op de dominant in plaats van de tonica, alsof de muziek al een tijdje aan de gang is op het ogenblik dat we haar te horen krijgen. De lyriek wordt tweemaal bedreigd door opvallend gesyncopeerde akkoorden, die de muziek bijna stil laten vallen.

In totaal contrast met het ingetogen, fragiele eerste deel staat de robuuste mars *Lebhaft. Marschmässig*. Alhoewel

het karakter van dit stuk en zijn driedelige ABA-vorm nog restanten van het scherzo* verraadt, lijkt deze mars veeleer de karakterstukken van Robert Schumann te anticiperen.

Al even Schumanniaans is de mijmering over het openingsthema uit het eerste deel, aan het slot van de derde beweging. Dit langzame derde deel scheidt de nodige ademruimte tussen het exuberante tweede en het energieke vierde deel. De zachte herinnering heeft niets meer van de hemelbestormende, triomfantelijke recapitulatie die zo typisch is voor Beethovens middenperiode, maar is eerder een weemoedige reflectie op iets wat voorbij is en nu voorgoed onbereikbaar is. Een keten van trillers* en een drie maten durend orgelpunt op de dominant, opnieuw met triller, bereiden de finale voor.

Die finale, *Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit*, lijkt aanvankelijk een relatief normale sonatevorm te hebben, met een energiek eerste thema en een eenvoudig tweede thema. Bij het begin van de doorwerking loopt het echter "mis": na enkele onbesliste akkoorden lanceert de bas een nieuwe versie van het hoofdthema met de bedoeling een contrapuntische*, zelfs fugatische verwerking op gang te brengen. Dit leidt tot een volledig uitgedomineerde vierstemmige fuga*, die doorwerking, recapitulatie en coda* met elkaar fusioneert: een - sinds Bach ongeziene - demonstratie van de expressieve mogelijkheden van het contrapunt. Dat Beethoven goed vertrouwd was met de muziek van Bach, en vooral die van Händel, is hieraan niet vreemd.

Pianosonate nr. 29 in Bes, op. 106, "Hammerklavier" (1817-1818)

Het tweede decennium van de 19e eeuw was voor Beethoven grotendeels een periode van herwerking van vroegere composities (de herwerking van *Leonore tot Fidelio*), van bewerkingen (de volksliedzettingen op Schotse en Ierse teksten en melodieën) en van veel persoonlijke problemen. Toch was er slechts zelden echt sprake van een artistieke crisis. De stroom nieuwe, goede werken droogde zelfs in de moeilijkste jaren nooit helemaal op. Het veel lagere tempo waaraan Beethoven nieuwe werken schreef, stond er juist garant voor dat elke nieuwe compositie een hoogst originele creatie was. Een voorbeeld van zo'n letterlijk ongehoorde creatie is de *Pianosonate nr. 29 in Bes, op. 106*, beter bekend als de *Hammerklaviersonate* - de absolute favoriet van Igor Levit.

Beethoven zelf noemde zijn 29e sonate "*Grosse Sonate für das Hammerklavier*". En hij vermeldde er graag bij dat het "een werk was dat pianisten zeker nog een kwart eeuw lang problemen zou bezorgen". Beethoven weigerde zich in dit werk neer te leggen bij de grenzen van de destijds nog vrij fragiele pianofortes. Qua dimensies en muzikale intensiteit zou deze sonate nauwelijks geëvenaard, laat staan overtroffen worden.

Tegelijkertijd is deze sonate een relatief conservatief werk. Het is namelijk Beethovens enige werk voor piano solo uit de laatste 25 jaar van zijn leven dat teruggrijpt naar de vierdelige opbouw van de *grande sonate*, zoals we die in het opus 2, 7 of 10 terugvinden.

Het openingsdeel is een goed voorbeeld van de twee belangrijkste kenmerken van de *Hammerklaviersonate*: enorme dimensies in een relatief traditionele vorm. Dit *Allegro* is dan immers wel bijzonder ambitieus qua proporties, maar heeft een vrij regelmatig opgebouwde sonatevorm*. Meest opvallende elementen zijn het fugato in de doorwerking, de bijna letterlijke herneming van de neventhema-groep in de re-expositie en het opnieuw verwerken en in herinnering brengen van de diverse thema's in de coda. Al deze elementen zijn ook reeds terug te vinden in een veel vroeger werk, dat eveneens begint met een uitzonderlijk grootschalig openingsdeel: de *Derde symfonie*.

In de drie andere delen lijkt Beethoven wel meer geneigd tot muzikale experimenten, alhoewel hij formeel steeds binnen de grenzen blijft van wat toen algemeen aanvaard was. In het helder opgebouwde, spitante en opmerkelijk beknopte *Scherzo: Assai vivace* doet de componist ongewoon lang over de overgang van trio* terug naar scherzo*. Opvallend daarbij is een dominant none-akkoord vlak voor de terugkeer van het scherzo, dat eerder als een schrille kreet klinkt dan als een akkoord dat om een oplossing vraagt. Het is door dergelijke kleine maar erg pregnante ingrepen dat Beethoven de muziek sterk weet te dramatiseren. In vergelijking met vroegere sonates lijkt het zo alsof er een sterk emotioneel verhaal achter de noten schuilgaat.

Het *Adagio sostenuto* mag dan al op papier eveneens in sonatevorm opgesteld zijn, de ongebruikelijke lengte en de zeer expressieve, vaak gewaagde harmonische progressies zorgen ervoor

dat het formele aspect volledig naar de achtergrond verdwijnt. Alle aandacht gaat daarentegen naar de onderhuidse spanningen die een bijna etherische sfeer in het leven roepen. Dit is een van die typische delen waarop Beethoven een patent had: de bijna eindeloze melodieën slagen erin elk gevoel van metrum en tijd op te heffen.

Veruit het meest moderne aspect in de hele sonate is de verbinding tussen de twee laatste delen: een voorbereiding op de kolossale slotfuga* door middel van een soort improvisatie op een aantal ideeën die weinig of niets te maken hebben met wat voorafging of met wat volgt. Deze *Introduzione* maakt heel geleidelijk de overgang van het mediterende *Adagio sostenuto* naar de fuga. Die past perfect in het geheel van de sonate. Zowel het thema als het modulatieschema* van de fuga volgen een patroon dat reeds aan bod is gekomen in elk van de drie voorgaande delen: een constructie met dalende tertsen, die grotendeels de traditionele relatie tussen tonica en dominant vervangt. Nooit eerder had Beethoven een werk geschreven dat zo uitgesproken van één enkele idee vertrok. Dit principe werd vervolgens echter het uitgangspunt voor zijn late oeuvre, waarin de uiterste concentratie van het basismateriaal vaak een typisch kenmerk vormt.

Naar Diederik Verstraete

BEETHOVEN SONATAS VIII

LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Sonate pour piano n° 30 en mi majeur · Pianosonate nr. 30 in E,
op. 109 (1820)

- Vivace ma non troppo - Adagio espressivo
- Prestissimo
- Gesangvoll, mit innigster Empfindung: Andante molto cantabile ed espressivo

Sonate pour piano n° 31 en la bémol majeur · Pianosonate nr. 31 in As,
op. 110 (1821-1822)

- Moderato cantabile molto espressivo
- Scherzo: Allegro molto
- Adagio ma non troppo - Fuga: Allegro ma non troppo

pause · pauze

Sonate pour piano n° 32 en do mineur · Pianosonate nr. 32 in c, op. 111
(1821-1822)

- Maestoso - Allegro con brio ed appassionato
- Arietta: Adagio molto semplice cantabile

21:40

einde van het concert · fin du concert

captation · opname



diffusion en direct · rechtstreekse uitzending

Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables, montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer. Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.

Sonate pour piano n° 30 en mi majeur, op. 109 (1820)

Tous les éléments du chef-d'œuvre sont réunis dans cette œuvre qui date de 1820 : une ordonnance parfaite de la pensée, une technique sûre, un son exquis, de la musique pure sans addition de lyrisme trop sentimental. L'œuvre commence par un mouvement rapide et un mouvement lent, enchâssés l'un dans l'autre. Le *Prestissimo* est une pièce agitée qui n'a rien du scherzo* traditionnel, ni dans sa forme ni dans son climat. Proportionnellement, les deux premiers mouvements ont une fonction introductive censée créer un climat qui puisse contraster ou se résoudre dans le troisième et dernier mouvement. Celui-ci consiste en une série de variations assez élaborées, tout en étant très libres, sur une mélodie lente. Le *Vivace* présente une forme sonate* très libre adoptant un ton déclamatoire, tout comme le *Prestissimo*, tour à tour passionné et tourmenté, jouant, lui, sur l'ambivalence tonale.

Jusqu'ici, chez Beethoven, le finale consistant en un thème et variations était généralement conçu pour divertir tant l'exécutant que l'auditeur, après les efforts des mouvements précédents. Mais, dans le cas présent, c'est le mouvement le plus complexe de l'œuvre, le plus long et le plus exigeant, tant sur le plan intellectuel qu'émotionnel. Le thème, *mezza voce*, est l'une des plus belles mélodies sorties de la plume de Beethoven. Elle est notée : « *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* » (très chantant, avec le sentiment le plus intime). Ses variations font succéder l'émotion, le rêve, le charme, le recueillement ou l'introspection.

Sonate pour piano n° 31 en la bémol majeur, op. 110 (1821-1822)

La *Sonate en la bémol majeur, op. 110* témoigne parfaitement de ce que l'on a appelé la « dernière période » de Beethoven, caractérisée par une extrême liberté des formes, par des développements très amples, par le déploiement de tout le matériau mélodique à partir d'un même thème et surtout par une simplicité et une limpidité inouïes. Le *Moderato cantabile* introductif montre d'emblée un dépouillement extrême, presque déconcertant. Le premier thème est harmonisé à la manière d'un quatuor à cordes alors que le second s'en réfère plutôt à la pureté d'un trait mélodique violonistique. L'atmosphère paisible est très peu troublée dans le développement qui tire sa substance du thème initial, mais la réexposition et la conclusion amènent une note conclusive plus triste. Le deuxième mouvement est assez bref. Cet *Allegro molto* joue sur les contrastes dynamiques et les changements permanents d'accentuations.

Le finale fugué de la sonate sonne comme un regain d'espoir et d'énergie après la maladie et le désespoir. Des mots en attestent concrètement dans la partition, par exemple : « *ermattet* » (épuisé) ou « *wieder auflebend* » (de nouveau en vie) qui apparaissent respectivement au-dessus du second *arioso* et de la seconde fugue*. Une fois encore, tout le poids esthétique, intellectuel et émotionnel repose sur ce dernier mouvement dont l'observation permet d'établir une architecture claire en quatre parties.

La première est un récitatif plaintif, dont l'*Arioso dolente* est le point culminant, sombre, découragé et

terriblement bouleversant. Une fugue, dans le ton de la bémol majeur, lui succède sans transition. C'est une lutte lente mais déterminée, traduite dans l'écriture continue, dense et serrée d'un travail contrapuntique* à trois voix. Le ton de sol mineur est instauré pour introduire le second *Arioso* qui constitue la troisième partie. Accablé, interrompu par des silences nourris, ce chant est aggravé par la persistance sombre des basses avant de faire triompher la tonalité de sol majeur, libératrice, et qui ouvre la quatrième et dernière partie, à nouveau fuguée. Son sujet est le renversement de celui de la première fugue. Les entrées sont serrées, comme le traitement rythmique du thème - en diminution - qui crée une accélération accompagnée d'une ascension jubilatoire vers l'aigu. Toute l'ambiguïté du drame beethovénien a pénétré ces pages.

Sonate pour piano n° 32 en ut mineur, op. 111

Tout en continuant à travailler à sa *Missa Solemnis* ainsi qu'à la *Neuvième Symphonie*, Beethoven entreprend la composition de sa dernière sonate, l'*Opus 111*, vers 1822, sous beaucoup d'aspects sa pièce pour piano la plus approfondie. Dans sa forme générale, Beethoven revient à une sonate en deux mouvements qui, ayant convenu parfaitement à des œuvres antérieures moins développées, prend ici une importance et une ampleur considérables. Les contrastes, les oppositions et la juxtaposition des extrêmes sont saisissants : mouvements grandioses contre adagios sereins ; allegro à la structure serrée contre variations exploratoires ; la sombre

tonalité de l'ut mineur contre la tranquillité de l'ut majeur ; une écriture calculée et minutieuse de fugue* contre une errance improvisatrice ; deux mondes si distants et pourtant si complémentaires.

La sonate débute de manière théâtrale avec une intensité passionnée qui transcende tout ce que Beethoven a déjà pu écrire. Le premier accord éclair, avec une dynamique forte-piano très contrastée, est très éloigné de la tonique et le caractère du mouvement est donné - impétueux, un caractère de tourment et de lutte, perpétué par une énergie vigoureuse. Ce premier mouvement, *Maestoso - Allegro con brio ed appassionato*, bien qu'il soit de forme sonate* est dans une très large mesure d'une écriture fuguée libre.

L'*Arietta* qui suit présente une forme de variations très développée. Ce finale émerge de l'exaltation du mouvement précédent qui s'est tranquillement terminé en ton majeur, ses passions et ardeurs calmées. On pénètre désormais dans un monde nouveau - celui de la contemplation intérieure et spirituelle grâce à une mélodie tranquille, très dépouillée, notée *adagio*. Un ensemble de variations est soudain interrompu par un tremblement de trilles* solitaires, dominées par la main droite, après une progression régulière pendant laquelle elles se transforment, se métamorphosent, prennent leur élan et gagnent en couleur. Avec les voix séparées par un gouffre de cinq octaves, le morceau s'immobilise avant de sombrer avec extase dans l'exposé final du thème, soutenu par l'incessant mouvement de triolets à la basse, presque déclamatoire, avant de se résoudre calmement au silence.

Valérie Dufour

Pianosonate nr. 30 in E, op. 109 (1820)

De *Pianosonate nr. 28 in A, opus 101* vormt een belangrijk keerpunt in Beethovens houding ten opzichte van het genre. Deze sonate is de eerste uit de groep van vijf late pianosonates en is het begin van wat vaak Beethovens "derde" of "late" compositorische periode genoemd wordt. Opmerkelijk aan die vijf pianosonates, is een ongelooflijk vrije behandeling van de klassieke vormen. Beethoven haalt in deze werken met de sloophamer uit naar het concept van de klassieke sonate als een drie- of vierdelig werk, met een bepaalde opeenvolging van delen die elk in een vooraf bepaalde vorm geschreven zijn.

De *Pianosonate nr. 30 in E, opus 109*, de middelste van de groep van vijf, gaat hierin bijzonder ver. In vergelijking met de voorgaande sonate, de imposante *Hammerklaviersonate, opus 106*, is het opus 109 bijna een miniatuursonate, maar dan wel een miniatuur die op uiterst verfijnde wijze is geconstrueerd. Zuiver formeel is elk van de drie delen veel helderder opgebouwd dan die van de *Hammerklaviersonate*. Maar hun relatie tot de traditionele klassieke vormen is veel minder eenduidig. Bovendien is elke vorm van virtuositeit volledig naar het achterplan verdreven, zodat alle aandacht naar de fijnzinnige en complexe muzikale inhoud kan gaan.

Zo is het niet evident om een gepaste term te vinden voor de structuur van het eerste deel. Meestal wordt deze beweging omschreven als "een vrije fantasie, losjes gebaseerd op de sonatevorm". Maar deze vage termen laten meer vragen open dan ze beantwoorden. In elk geval is er niets

meer terug te vinden van de typische, dramatische dialectiek tussen diverse thema's, zoals dat gebruikelijk is in de sonatevorm, en die in Beethovens vroegere werken zo belangrijk was. Het tweede deel vervult de functie van een scherzo*, dat bij Beethoven vaak op de tweede plaats staat in de sonatestructuur.

Het is echter de derde beweging van de *Pianosonate, op. 109* die met alle aandacht gaat lopen. Deze finale is dubbel zo lang als de twee eerste delen samen, wat het geheel een erg asymmetrische indruk geeft. Dit slotdeel is opgevat als een reeks variaties. Qua originaliteit en intensiteit zijn ze alleen met de *Diabellivariaties* te vergelijken: het thema ondergaat in de loop van de zes variaties een complete gedaanteverandering. Ook het thema zelf is reeds bijzonder. Het bestaat uit een serene, hymne-achtige melodie, passend aangeduid met de omschrijving "Gesangvoll, met innigster Empfindung". In de eerste variatie beperkt Beethoven zich nog tot een levendige decoratie van het thema, maar variatie II gaat al een stap verder door twee verschillende variatietechnieken met elkaar af te wisselen. Variatie IV is zelfs expliciet opgedeeld in twee contrasterende secties. In de zesde en laatste variatie verkort Beethoven systematisch de notenwaarden van vierde naar achtste, zestiende en tweeëndertigste noten, die uiteindelijk uitmonden in een etherische triller* van maar liefst 23 maten lang. Via die triller keert de rust en kalmte terug, zodat het thema in zijn originele vorm kan hernomen worden. Beethoven exploreert hier als het ware hoe uit steeds verder doorgedreven intensiteit en activiteit uiteindelijk rust kan ontstaan.

Pianosonate nr. 31 in As, op. 110 (1821-1822)

Van Beethovens vijf "late" pianosonates vormen de laatste drie, het opus 109 tot en met 111, een cluster op zich. In april 1820 beloofde Beethoven aan de Berlijnse uitgever Adolf Martin Schlesinger immers dat hij binnen drie maanden drie nieuwe sonates klaar zou hebben. Maar het intense werk aan de *Missa solemnis* vertraagde het werk aan de sonates, en alleen de eerste, het opus 109, was zes maanden later afgewerkt. Ziektes en lichamelijke problemen verhinderden in de loop van 1821 dat Beethoven de overige sonates snel kon afwerken. De eerste schetsen voor de twee laatste sonates dateren van de late zomer en de herfst van 1821. En pas in de lente van 1822 stuurde Beethoven de definitieve versie van zijn laatste twee pianosonates naar de uitgever.

Zoals reeds aangehaald in de bespreking van de andere "late" sonates, experimenteerde Beethoven in zijn laatste vijf pianosonates volop met de vorm en de samenstelling van het genre.

Het opus 110 bestaat uit drie delen, die slechts los verband houden met de klassieke voorschriften. Op het ingetogen, verstilde openingsdeel in een gematigd tempo volgt een kort scherzo*. Het aansluitende trio* klinkt verbrossend, bijna pointillistisch. Bovendien zoekt Beethoven de extreme registers van het klavier op. Het scherzo loopt zonder onderbreking over in de uitgebreide finale beweging, een vermenging van het traditionele langzame deel met een hoogst complexe fuga* als slot. De schetsen leren ons dat Beethoven heel wat problemen ondervond bij de bepaling van de definitieve vorm

van deze complexe finale. Een vroeg ontwerp toont een driedelige finale, met de fuga in la mol groot, gevolgd door een arioso (in la mol klein) en een veel complexere herneming van de fuga. In de definitieve versie besloot Beethoven om het arioso vóór de fuga te plaatsen, en kwam hij op de idee dit alles te laten vooraf gaan door een recitatief-achtige inleiding.

Pianosonate nr. 32 in c, op. 111 (1821-1822)

Eindeloos veel inkt is reeds gevloeid over de betekenis van Beethovens laatste pianosonate. De structuur is even uitzonderlijk als helder: op het eerste deel, dat sporen van een barokke Franse ouverture draagt, volgt een uitgebreide reeks variaties als tweede deel.

In het *Maestoso* trekt Beethoven nog een laatste maal in zijn pianomuziek de heroïsche, bijna opstandige kaart. Het beginmotief van de *Allegro con brio*-sectie neemt de basisnoten van het inleidende *Maestoso*-fragment als uitgangspunt, maar onderwerpt ze aan een permutatie die te vergelijken is met die in Beethovens laatste strijkkwartet. Het is alsof de componist in het inleidende *Maestoso* een open vraag stelt, die op zeer affirmatieve wijze door het *Allegro con brio* beantwoord wordt.

De reeks variaties in het tweede deel van de sonate leiden tot een steeds verdergaande dissectie van het *Arietta*-thema. Beethoven kwam hier met een andere benadering van het concept "variaties" voor de dag dan in de *Diabellivariaties*. In deze sonate brengt hij een onomkeerbaar proces van steeds toenemende muzikale activiteit

op gang, dat culmineert in een extreem versierde schrijfwijze. De variaties zijn buitengewoon, zowel op pianotechnisch als op muzikaal vlak. Geen enkele variatie volgt een traditioneel procédé; de progressie wordt bepaald door een organische logica. Beethoven noteerde in zijn schetsen “zuletzt das Thema”, wat lijkt te suggereren dat hij helemaal aan het einde van het deel een letterlijke herhaling van het thema voorzag. Maar bij de definitieve uitwerking van de schetsen voegde hij een belangrijke, harmonisch onstabiele overgangspassage toe en transformeerde hij de herneming van het *Arietta*-thema tot een recapitulatie met transcendentiaal karakter. De eenvoudige melodie van het thema wordt in de herneming gecombineerd met steeds verdere variaties in de begeleiding, waardoor de illusie gewekt wordt dat de tijd stil blijft staan. De sonore samenhang die Beethoven bewerkstelligt, was in zijn tijd buitengewoon en klinkt ook nu nog modern en verrassend in de oren. Het heeft de sonate, samen met het feit dat het Beethovens laatste is, een bijna spirituele dimensie gegeven. In zijn *Doctor Faustus* beschreef Thomas Mann bij monde van het personage Wendell Kretzschmar de finale van het *Arietta* als “het einde van de eeuwige terugkeer”. Of nog: “het opgeven van de sonate als genre en kunstvorm”. Beethoven zou in deze sonate de essentie van het genre hebben overstegen. Een nieuwe periode in de muziekgeschiedenis diende zich aan.

Naar Diederik Verstraete

coda

Mot italien signifiant « queue ». Désigne la conclusion d'une pièce ou d'un mouvement.

contrepoint

Art de l'écriture musicale impliquant la superposition de lignes mélodiques d'égale importance.

fugue

Pièce polyphonique ou passage musical dont une première idée mélodique appelée « sujet » est exposée par l'une des voix et reprise successivement par les autres voix selon un traitement contrapuntique.

modulation

Passage d'une tonalité à une autre.

rondo

Forme musicale caractérisée par l'alternance de couplets et d'un refrain.

scherzo

Mouvement de caractère plaisant ou divertissant.

forme sonate

Forme classique reposant sur le traitement de deux thèmes en trois grandes étapes (exposition, développement, réexposition) et régie par un cadre tonal bien défini.

trille

Ornement musical consistant en l'alternance rapide d'une note principale et de sa note conjointe supérieure.

trio

Partie centrale d'une pièce ou d'un mouvement de forme ternaire (ABA).

coda

Italiaans woord dat eigenlijk 'staart' betekent en verwijst naar het slot van een stuk of van een beweging.

contrapunt

Muzikale schrijfwijze waarbij tegelijkertijd meerdere, evenwaardige melodielijnen boven elkaar klinken.

fuga

Meerstemmig instrumentaal stuk of muzikale passage waarin een melodische idee of thema, 'subject' genoemd, door een van de stemmen wordt uiteengezet en achtereenvolgens op contrapuntische wijze wordt hernomen door de andere stemmen.

modulatie

Overgang van de ene toonaard in de andere.

rondo

Muzikale vorm gekenmerkt door de afwisseling van coupletten en een refrein.

scherzo

Een beweging met een aangenaam of vermakelijk karakter.

sonatevorm

Klassieke vorm, gebaseerd op de behandeling van twee thema's in drie grote etappes (expositie, doorwerking, re-expositie) binnen een welbepaald tonaal kader.

triller

Muzikale versiering waarbij de hoofdnoot snel wordt afgewisseld met de bovenliggende noot.

trio

Centraal deel van een werk of beweging met een driedelige structuur (ABA).

Monsieur et Madame Charles Adriaenssen • Madame Geneviève Alsteens • Madame Marie-Louise Angenent • Monsieur et Madame Etienne d'Argembeau • Comte Gabriel Armand • Comte et Comtesse Christian d'Armand de Chateaueux • Monsieur Laurent Arnauts • Duchesse d'Audiffret Pasquier • Monsieur et Madame Laurent Badin • Baron en Barones Jean-Pierre de Bandt • Monsieur Erard de Becker • Monsieur et Madame Roger Bégault • Madame Marie Bégault • Monsieur Jan Behlau • Monsieur Jean-François Bellis • Baron et Baronne Berghmans • Monsieur Tony Bernard • Baron en Barones Luc Bertrand • De Heer Stefaan Bettens • De Heer en Mevrouw Carl Bevernage • Madame Bia • Mevrouw Liliane Bienfet • Monsieur Philippe Bioul • Mevrouw Roger Blanpain • Monsieur et Madame Mickey Boël • Comte et Comtesse Boël • De heer en Mevrouw Michel Bonne • Monsieur et Madame Bernard Boon Falleur • Monsieur Vincent Boone • Monsieur et Madame Thierry Bouckaert • De Heer en Mevrouw Alfons Brenninkmeijer • Ambassadeur Dr. Günther Burghardt en Mevrouw Rita Burghardt-Byl • Mevrouw Helena Bussers • Madame Marie Anne Carbonez • Baron Cardon de Lichtbuer • Monsieur et Madame Michel Carlier • Monsieur et Madame Hervé de Carmoy • Monsieur et Madame Jean-Charles Charki • Monsieur Robert Chatin • Prince et Princesse de Chimay • Monsieur et Madame Christian Chéruy • Madame Marienne Claes • Monsieur Nicolas Clarembaux • Monsieur Jim Cloos • Madame Jean de Cock de Rameyen • Monsieur Bernard de Cock de Rameyen • Comtesse Michel Cornet d'Elzuis • Monsieur et Madame Patrice Crouan • Prince Guillaume de Croÿ • De Heer en Mevrouw Géry Daeninck • Monsieur et Madame Denis Dalibot • Monsieur et Madame Bernard Darty • Comte Davignon • De Heer en Mevrouw Philippe De Baere • Mevrouw Philippe Declercq • Monsieur Pascal De Graer • De heer en Mevrouw Bert De Graeve • Mevrouw Brigitte De Groof • Baron Andreas De Leenheer • Monsieur Michel Delloye • Monsieur et Madame Alain De Pauw • Monsieur Patrick Derom • Monsieur Laurent Desseille • De heer Eric Devos • Monsieur Amand-Benoît D'Hondt • Monsieur Régis D'Hondt • Madame Iro Dimitriou • De heer en Mevrouw Pieter Dreesmann • M. Bruce Dresbach et Dr. Corinne Lewis • De Heer en Mevrouw Bernard Dubois • Madame Sylvie Dubois • Monsieur et Madame Pierre Dumolard-Balthazard • Monsieur et Madame Paul Dupuy • Mr. Graham Edwards • Madame Dominique Eickhoff • Madame Jacques E. François • Madame Sophie de Galbert • De heer en Mevrouw Marnix Galle Sioen • Monsieur Marc Ghysels • Monsieur et Madame Léo Goldschmidt • Madame Sylvia Goldschmidt • De heer André Gordts • Comtesse Nadine le Grelle • Monsieur et Madame Pierre Guilbert • Madame Nathalie Guiot • Madame Bernard Guttman • Monsieur Paul Haine • Monsieur et Madame Bernard Hanotiau • De Heer en Mevrouw Philippe Haspelslagh • Monsieur Thierry Hazevoets • De Heer en Mevrouw Pieter Heering • Monsieur Jean-Pierre Hoa • De Heer Xavier Hufkens • Madame Christine Huvelin • Mevrouw Bonno H. Hylkema • Monsieur et Madame Fernand Jacquet • Monsieur Maxime Jadot • Monsieur et Madame Jean-François Jans • Barones Janssen • Baron et Baronne Paul-Emmanuel Janssen • Monsieur et Madame Mathieu Janssens van der Maelen • Madame Patricia de Jong • Madame Elisabeth Jongen • De heer en Mevrouw Martin Kallen • Monsieur et Madame Adnan Kandiyoti • Monsieur Claude Kandiyoti • Monsieur Sam Kestens • Monsieur Peter Klein et Madame Susanne Hinrichs • Dr. et Madame Klaus Körner • Monsieur Charles Kramarz • Madame Jean-Jacques Kreglinger • Monsieur et Madame Charles Kriwin • Monsieur et Madame Antoine Labbé • Madame Marleen Lammerant • Mademoiselle Alexandra van Laethem • Madame Brigitte de Laubarede • Comte et Comtesse Yvan de Launoit • Chevalier et Madame Laurent Josi • Monsieur Pierre Lebeau • Monsieur et Madame François Legein • Monsieur et Madame Laurent Legein • Monsieur et Madame Charles-Henri Lehideux • Monsieur Mark Le Jeune • Monsieur et Madame Gérald Leprince Jungbluth • Madame Dominique Leroy • De Heer en Mevrouw Thomas Leysen • De heer en Mevrouw Paul Lievevrouw - Van der Wee • Madame Florence Lippens • Madame Daphné Lippitt • Monsieur et Madame Clive Llewellyn • Monsieur Manfred Loeb • Madame Marguerite de Longeville • Comte et Comtesse Jean-Baptiste de Looz-Corswarem • Monsieur et Madame Thierry Lorang • Madame Olga Machiels - Osterrieth • De heer Peter Maenhout • Madame

Oscar Mairlot • Monsieur et Madame Jean-Pierre Mariën • Monsieur et Madame Jean-Pierre Marchant • Notaris Luc L. R. Marroyen • De heer en Mevrouw Frederic Martens • Monsieur et Madame Yves-Loïc Martin • De heer en Mevrouw Paul Maselis • Monsieur et Madame Dominique Mathieu-Defforey • Monsieur Etienne Mathy • Madame Luc Mikolajczak • De heer en Mevrouw Frank Monstrey-Noé • Madame Philippine de Montalembert • Baron et Baronne Dominique Moorkens • Madame Jean Moureau-Stoclet • Madame Nelson • Monsieur Hervé Ollagnier • De heer en Mevrouw Robert van Oordt • Mevrouw Thérèse Opstal • Monsieur Laurent Pampfer • Monsieur Peter Henrich • Comte et Comtesse Baudouin du Parc Locmaria • Madame Jessica Parser • Madame Jean Pelfrene - Piquery • Monsieur et Madame Dominique Peninon • Monsieur et Madame Olivier Périer • Monsieur Frédéric Peyré • Monsieur Gérard Philippson • Madame Florence Pierre • Madame Marie-Caroline Plaquet • Madame Suzanne de Potter • Baronne Caroll Pucher • Monsieur et Madame André Querton • Madame Hermine Rédélé Siegrist • Madame Olivia Nicole Robinet-Mahé • Madame Didier Rolin Jacquemyns • De heer en Mevrouw Anton van Rossum • Monsieur et Madame Bernard Ruiz Picasso • Monsieur et Madame Jean Russotto • Monsieur et Madame Samir Sabet d'Acre • Monsieur et Madame Dominique de Saint-Rapt • Monsieur et Madame Frederic Samama • Monsieur Jean-Pierre Schaeken-Willemaers • Monsieur et Madame Philippe Schöller • Monsieur et Madame Hans C. Schwab • Chevalier Alec de Selliers de Moranville • Monsieur et Madame Tommaso Setari • Madame Gaëlle Siegrist Mendelsohn • Messieurs Bernard Slegten et Olivier Toegemann • Mr. & Mrs. Trevor Soames • Monsieur Patrick Solvay • Madame Mario Spandre • Monsieur Eric Speeckaert • Vicomte Philippe de Spoelberch • Madame Anne-Véronique Stainier • Madame Irene Steels-Wilsing • De heer en Mevrouw Jan Steyaert • Stichting Liedts-Meesen • Monsieur et Madame Stoclet • Baron et Baronne Hugues van der Straten • Mevrouw Christiane Struyven • Monsieur et Madame Julien Struyven • De heer Coen Teulings • Monsieur Daniel Thierry • Madame Véronique Thierry • Monsieur Gilbert Tornel • Monsieur Paul Tulcinsky • Madame Astrid Ullens de Schooten • Madame Brigitte Ullens de Schooten • Monsieur Marc Urban • Dr. Philippe Uytterhaegen • De heer Marc Vandecandelaere • De heren Pascal van der Kelen en Patrick Haemelincx • Monsieur et Madame Bruno Vanderschelden • Mevrouw Greet Van de Velde • De heer Jan Van Doninck • Madame Nadine van Havre • Madame Lizzie Van Nieuwenhuyse • De heer Johan Van Wassenhove • Baron et Baronne de Vaucleroy • Baronne Velge • De heer Eric Verbeeck • Monsieur et Madame Denis Vergé • Monsieur et Madame Bernard Vergnes • Monsieur et Madame Alexis Verougstraete • Mevrouw Eddy Vermeersch • De heer en Mevrouw Axel Vervoordt • Monsieur Guy Vieillevigine • De heer en Mevrouw Karel Vinck • Vrienden van het Zoute • Madame Gabriel Waucquez • Monsieur et Madame Peter Wilhelm • Monsieur et Madame Luc Willame • Monsieur Robert Wilcox • Monsieur et Madame Antoine Winckler • Monsieur et Madame Bernard Woronoff • Chevalier Godefroid de Wouters d'Oplinter • Mr. Johan Ysewyn & Ms Georgia Brooks • Monsieur et Madame Jacques Zucker • Monsieur et Madame Yves Zurstrassen • Zita House

Contact : 02 507 84 21 ou 02 507 84 01 - patrons@bozar.be

YOUNG PATRONS

Monsieur Ludovic d'Auria • Comte Xavier de Brouhoven de Bergeyck • Monsieur José de Pierpont • Mevrouw Valentine Deprez • Monsieur et Madame Alexandre Lattès • Madame Elozi Lomponda • De heer Stephane Nerinckx • Madame Constance Nguyen • Prince Rahim Khan Samii • Monsieur Jean-Charles Speeckaert • De heer Alexander Tanghe • Mevrouw Elise Van Craen • Mevrouw Julie Van Craen • Madame Valentine van Rijckevorsel • Madame Sarah Zucker

Contact : 02 507 84 28 - youngpatrons@bozar.be

Soutien public · Overheidssteun · Public partners



Gouvernement Fédéral · Federale Regering

Services du Premier Ministre, Cellule de coordination générale de la politique · Diensten van de Eerste Minister, Cel algemene beleidscoördinatie · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de l'Emploi, de l'Economie et des Consommateurs, chargé du Commerce extérieur · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Werk, Economie en Consumenten, belast met Buitenlandse Handel · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé des Grandes Villes et de la Régie des bâtiments · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Veiligheid en Binnenlandse Zaken, belast met Grote Steden en de Regie der gebouwen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Coopération au développement, de l'Agenda numérique, des Télécommunications et de la Poste · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Ontwikkelingssamenwerking, Digitale Agenda, Telecommunicatie en Post · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre des Affaires étrangères et européennes, chargé de Beliris et des Institutions culturelles fédérales · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Buitenlandse Zaken en Europese Zaken, belast met Beliris en de Federale Culturele Instellingen · Services du Ministre du Budget, chargé de la Loterie nationale · Diensten van de Minister van Begroting, belast met de Nationale Loterij · Services du Ministre des Finances · Diensten van de Minister van Financiën

Communauté Française

Cabinet du Ministre-Président · Cabinet de la Vice-Présidente et Ministre de l'Education, de la Petite enfance, des Crèches et de la Culture · Cabinet du Ministre de l'Aide à la jeunesse, des Maisons de justice et de la Promotion de Bruxelles

Vlaamse Gemeenschap

Kabinet van de Minister-president en Minister van Buitenlands Beleid en Onroerend Erfgoed · Kabinet van de Minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel

Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens

Kabinet des Ministerpräsidenten

Région Wallonne

Cabinet du Ministre-Président

Région de Bruxelles-Capitale · Brussels Hoofdstedelijk Gewest

Cabinet du Ministre-Président · Kabinet van de Minister-President · Cabinet du Ministre des Finances, du Budget, des Relations extérieures et de la Coopération au Développement · Kabinet van de Minister van Financiën, Begroting, Externe Betrekkingen en Ontwikkelingssamenwerking

Commission Communautaire Française

Vlaamse Gemeenschapscommissie

Ville de Bruxelles · Stad Brussel

Partenaires internationaux · Internationale partners · International partners

European Concert Hall Organisation: Concertgebouw Amsterdam · Gesellschaft der Musikfreunde in Wien · Wiener Konzerthausgesellschaft · Cité de la Musique Paris · Barbican Centre London · Town Hall & Symphony Hall Birmingham · Kölner Philharmonie · The Athens Concert Hall Organization · Konserthuset Stockholm · Festspielhaus Baden-Baden · Théâtre des Champs-Élysées Paris · Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de Luxembourg · Paleis voor Schone Kunsten Brussel/Palais des Beaux-Arts de Bruxelles · The Sage Gateshead · Palace of Art Budapest · L'Auditori Barcelona · Elbphilharmonie Hamburg · Casa da Música Porto · Calouste Gulbenkian Foundation Lisboa · Palau de la Música Catalana Barcelona · Konzerthaus Dortmund



Partenaires institutionnels · Institutionele partners · Institutional partners



Partenaires structurels · Structurele partners · Structural partners



Partenaires privilégiés · Bevoorrechte partners · Privileged partners



Fondations · Stichtingen · Foundations



Partenaires médias · Media partners



Partenaires promotionnels · Promotiepartners · Promotional partners



Fournisseur officiel · Officiële leverancier · Official supplier



Corporate Patrons

EDMOND DE ROTHSHILD (EUROPE) · BIRD & BIRD · EDF LUMINUS · LHOIST · LINKLATERS · PUILAETCO DEWAAY PRIVATE BANKERS S.A. · SOCIÉTÉ FÉDÉRALE DE PARTICIPATIONS ET D'INVESTISSEMENTS S.A. · FEDERALE PARTICIPATIE EN INVESTERINGSMAATSCHAPPIJ NV ·

Contact : 02 507 84 45 – patrons@bozar.be

BO ZAR

Votre soif de musique n'est pas étanchée ?
Faites donc votre choix parmi les suggestions suivantes.

Je honger naar muziek is nog niet gestild?
Maak je keuze tussen de volgende suggesties.

12.12.2017 · 20:00 · HLB

Nicolas Altstaedt, violoncelle · cello
Fazil Say, piano
Claude Debussy, *Sonate pour violoncelle et piano*
Fazil Say, *Dört Sehir*
Leoš Janáček, *Pohadka*
Dmitry Shostakovich, *Sonate pour violoncelle et piano · Sonate voor cello en piano, op. 40*

17.01.2018 · 20:00 · HLB

Daniel Barenboim, piano
Programme à déterminer · Programma te bepalen

03.02.2018 · 20:00 · HLB

Jean-Guihen Queyras, violoncelle · cello
Alexandre Tharaud, piano
Johann Sebastian Bach, *Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2, BWV 1028*

Dmitry Shostakovich, *Sonate pour violoncelle et piano · Sonate voor cello en piano, op. 40*
Alban Berg, *4 Stücke, op. 5*
Johannes Brahms, *Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2, op. 99*

17.04.2018 · 20:00 · HLB

Grigory Sokolov, piano
Programme à déterminer · Programma te bepalen

27.05.2018 · 15:00 · HLB

Belgian National Orchestra
Xian Zhang, direction · leiding
Bertrand Chamayou, piano
Sergei Prokofiev, *Symphonie Nr. 1, op. 25, "Classique"; Symphonie n° 6, op. 111 · Symfonie nr. 6, op. 111*
Ludwig van Beethoven, *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4, op. 58*
Coprod.: Belgian National Orchestra

Pour toute info · Alle info vind je op: www.bozar.be