



BIS

CD-1120 DIGITAL

# Ludwig van Beethoven

---

Piano Sonatas

Op. 109, Op. 110 & Op. 111

---

Freddy Kempf, piano

---

**van BEETHOVEN, Ludwig** (1770-1827)**Sonata No. 30 in E major, Op. 109** (G. Henle) **19'09**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Vivace, ma non troppo</i>  | 4'01  |
| 2 | II. <i>Prestissimo</i>   | 2'25  |
| 3 | III. <i>Gesangvoll, mit innigster Empfindung</i><br>( <i>Andante molto cantabile ed espressivo</i> ) | 12'38 |
- 

**Sonata No. 31 in A flat major, Op. 110** (G. Henle) **18'10**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 4 | I. <i>Moderato cantabile molto espressivo</i>                           | 6'30 |
| 5 | II. <i>Allegro molto</i>  | 2'07 |
| 6 | III. <i>Adagio, ma non troppo</i> – Fuga: <i>Allegro, ma non troppo</i> | 9'24 |
- 

**Sonata No. 32 in C minor, Op. 111** (G. Henle) **25'02**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 7 | I. <i>Maestoso</i> – <i>Allegro con brio ed appassionato</i> | 8'41  |
| 8 | II. <i>Arietta. Adagio molto semplice e cantabile</i>        | 16'10 |
- 

**Freddy Kempf**, piano

## INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Yamaha

Piano technician: Jiro Tajika

We are indebted to Yamaha for generously lending  
and preparing the piano used in this recording.



With **Ludwig van Beethoven's** last contributions to the genre, the piano sonata – the earliest roots of which are found in the works of Domenico Scarlatti and Carl Philipp Emanuel Bach – paid what might be described a glorious farewell to the era of Classicism. Even with the *Hammerklavier Sonata*, Op. 106 (1817/18), which precedes the three works on this disc, the composer had exceeded all the limits – including those of technical playability – and had raised the genre to an almost symphonic level. With the *Sonata in E major*, Op. 109 (1820), however, he retreated to a more intimate, chamber-music-like terrain. The work is dedicated to Maximiliane Brentano, the nineteen-year-old daughter of the Brentano family who were friends of the composer. Admittedly Ludwig van Beethoven found it necessary to justify the dedication after the event with the girl's father (it was usual to obtain the consent of the dedicatee in advance): 'It was impertinent of me to dedicate one of my works to your niece [!] Maxi without asking permission; please accept this as a signal of my unceasing devotion to you and your entire family. Please do not place any bad interpretation on this dedication as an expression of interest or even a hope for financial reward. This would hurt me greatly.'

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

The first movement begins with a vaguely wandering opening theme, characterized by A.B. Marx in a review of the sonata as 'in the manner of a prelude... as, for instance, one initially plucks a harp to see whether or not it is in tune'. Eight bars later, with the appearance of the second theme, both the tempo and the key change: marked *Adagio espressivo*, this passage is more like an interpolated, fantasia-like interlude (indeed, sketches have been preserved in which the composer labels this section 'Fantasie'). The dominant – the normal key for the second theme according to traditional sonata form – is only attained at the beginning of the development. A revealing self-quotation in the first movement emphasizes the very personal character of the Op. 109 sonata: just before the development a new theme is introduced, a motif from the opera *Fidelio*, which in the original has the words 'Nun bin ich bald des Grabes Beute' ('I shall soon be the grave's booty').

The extremely terse first movement – which, with its fantasia-like style, defies any attempt at formal categorization and thus seems unwilling to conform to the weighty character normally required by an opening movement – is followed by a driving *Prestissimo* in E minor. Although it is in regular sonata form and lacks a trio, this movement is strongly reminiscent of a scherzo. It almost seems that – despite their opposite characters – the first two movements of Op. 109 form a coherent unit and thereby a counterweight to the large-scale variation movement that con-

cludes the sonata. The marking *attacca* and the composer's predilection for well-balanced formal proportions in his music would support such an interpretation.

The sarabande-like song theme of the final movement is systematically intensified in tempo and animation through its six characteristic variations. Contrapuntal elements occur with increasing frequency as the movement progresses: in the fifth variation, for example, with its double counterpoint, a complicated fugal texture is constructed. In the final variation, the process of rhythmic acceleration and intensification is taken up once again in condensed form: with inexorable logic the note values become smaller and smaller until they become long-held chains of trills. At the end, as though unaffected by all the preceding evolutions and mutations, the theme appears once again in its original form.

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

Two years after Op. 109, Ludwig van Beethoven completed his *Sonata in A flat major*, Op. 110. During his work on this piece, which took place concurrently with the composition of the *Missa solemnis*, the composer's health had been affected by a prolonged bout of jaundice and an attack of rheumatism.

The individual movements of Op. 110 are unusually closely interwoven: the very first theme of the first movement presents the entire motivic and thematic material of the sonata. The second movement is an earthy, rustic *Allegro* in F minor, with the character of a scherzo. Here, Ludwig van Beethoven works with motivic elements from two popular tunes of the era, *Unser Kätz häd Katzln ghabt* and *Ich bin lüderlich, Du bist lüderlich*. A review dating from 1824 describes this *Allegro* as a 'genuinely precious little pearl in the rich garland of Ludwig van Beethoven's piano compositions, and consequently among the finest works ever written for pianoforte. This movement portrays in music, in this order: despondency, encouragement; we are transported by a higher power; hesitation before deciding, once again total encouragement, and finally, after a cry of despair, total collapse.'

There is no precedent in Ludwig van Beethoven's music for the unusual formal structure of the finale. An introductory recitative and *Arioso dolente* are followed by a fugal passage, then another arioso, a second fugal section (in inversion, marked 'nach und nach sich neu belebend' ['gradually becoming more animated again']) and, finally, a coda. With this unique combination of arioso and fugue, the movement seems to follow a hidden programme, proceeding from an initial state of brooding depression, by way of various lightening of mood and renewed resignation, to a powerful final apotheosis. In the fugal passages, techniques such as inversion, stretto,

diminution and augmentation are used extensively to provide expressive intensification. In 1824 A.B. Marx had words of praise for these sections of the sonata: 'The fugue can at last defeat the prejudice that this form is contrived, affected, rigid or exclusively intellectual, of interest to the trained musician.'

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

Ludwig van Beethoven's last contribution to the genre, the *Sonata in C minor*, Op. 111 (1821/22), has only two movements. Although this caused some confusion (the publisher, for example, asked quite innocently whether a third movement might have been lost in the post), a two-movement formal structure is in fact encountered in several of the composer's other piano sonatas (Opp. 54, 78 and 90). A concise, dotted main theme consisting of just three notes runs through the first movement, but 'what a splendid, rich, indeed magnificent work of art the master has created from this simple material! For, in fact, the small amount of extra [thematic material] that he has used to link together the inside of his artistic edifice is either, strictly speaking, the [original] material itself or proceeds wholly naturally from it' (anonymous review in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1824). In the monothematic structure of the first movement there is scarcely any room left for a second theme, although a brief subsidiary idea in C major momentarily holds back the forward-moving energy of the dotted main theme. Right from the outset, imitative and contrapuntal procedures dominate the music; the composer integrates these organically into sonata form. Finally, a coda which dies away to *pianissimo* links the energetic opening movement to the *Arietta*, a broadly conceived, lyric-elegiac variation movement in the corresponding major key.

As in the Op. 109 sonata, the simple, song-like theme of these variations is accelerated, as though from within itself, by the continual shortening of note values within a constant basic tempo until the music reaches an apparently ecstatic, wide-ranging *forte* outburst. As the last possible stage of rhythmic intensification, extended chains of trills conclude the movement. The *Arietta* is certainly the most unusual example of a new type of variation sequence (occasionally encountered as a middle movement earlier in the history of the sonata genre): in Ludwig van Beethoven's Op. 111 the variations acquire such a significance that it would be impossible to continue to another movement without endangering the inner unity and the overall plan of the sonata.

© Stefanie Steiner 2001

Now established as one of the most sought after young pianists in the world, **Freddy Kempf** was born in London in 1977. He began playing the piano at the age of four and first came to national prominence aged eight when he performed Mozart's piano concerto K.V.414 with the Royal Philharmonic Orchestra at London's Royal Festival Hall, whilst international attention followed soon afterwards with appearances in the same concerto in Germany. In 1987 he won the first National Mozart Competition in England and in 1992 the biennial BBC Young Musician of the Year Competition. His award of third prize in the 1998 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow provoked an outcry in the Russian press, which described him as 'the hero of the competition', and his unprecedented popularity with Russian audiences has been reflected in several television broadcasts and sold-out performances.

Freddy Kempf has given concerts throughout Europe, the United States and Japan and has appeared on television across Europe, in Russian and in Japan. Recent solo recitals have included dates at London's Wigmore Hall, New York's 92nd Street 'Y', the Salzburg Mozarteum, the Cheltenham Festival, the Roque d'Athéron Festival and the opening concert in the 'Young Masters' series at Hamburg's Musikhalle. A month-long tour of Japan, including solo and orchestral concerts, culminated in a recital at Tokyo's Suntory Hall that was broadcast on radio and television. Concerto engagements have included appearances with many of the leading national and international orchestras in collaboration with such conductors as Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek and Fedor Gluschenko. He has recently made his débuts in Singapore and Israel, and toured with the Moscow Radio Symphony Orchestra under Vladimir Fedoseyev, performing in fifteen different venues including London's Royal Festival Hall.

Freddy Kempf is passionately committed to chamber music and devotes much time to performing with his Kempf Trio. He records exclusively for BIS and his CDs of music by Schumann (BIS-CD-960) and Rachmaninov (BIS-CD-1042) have received tremendous acclaim all over the world.

---

Die „Klaviersonate“, die in den Werken Domenico Scarlattis und Carl Philipp Emanuel Bachs ihre frühesten Wurzeln hat und mit den Kompositionen Haydns und Mozarts zur Hochblüte gelangte, fand mit **Ludwig van Beethovens** letzten Beiträgen zur Gattung für die Zeit der „Klassik“ gewissermaßen ihren krönenden Abschluss. Bereits mit der den drei späten Sonaten vorausgehenden *Hammerklaviersonate* op.106 (1817/18) hatte Ludwig van Beethoven sämtliche Grenzen – auch der technischen Ausführbarkeit – gesprengt und die Gattung auf fast schon symphonische Ausmaße erweitert. Doch zog er sich mit der 1820 entstandenen *Sonate op.109 in E-Dur* wieder auf ein mehr kammermusikalisch intimes Terrain zurück. Gewidmet ist das Werk Maximiliane Brentano, der 19jährigen Tochter der mit ihm befreundeten Familie Brentano. Allerdings sah sich Ludwig van Beethoven genötigt, seine Widmung dem Vater des Mädchens gegenüber im nachhinein zu rechtfertigen (üblich war, die Zustimmung des Adressaten einer Widmung bereits im voraus einzuholen): „Ich war vorlaut, ohne anzufragen, indem ich Ihrer Nichte [!] Maxi ein Werk von mir widmete; möchten Sie dieses als Zeichen meiner immerwährenden Ergebenheit für Sie und Ihre ganze Familie aufnehmen. Geben Sie aber dieser Dedikation keine üble Deutung auf irgendein Interesse oder gar auf Belohnung. Dies würde mich sehr kränken.“

### **Sonate Nr.30, E-Dur, op.109**

Der Kopfsatz hebt mit einem eher unbestimmt schweifenden ersten Thema an, das A.B. Marx in einer Rezension der Sonate mit dem Begriff „präluierend“ charakterisiert, „wie man etwa erst die Harfe untersucht, ob sie auch stimmt“. Bereits acht Takte später wechseln beim Eintritt des zweiten Themas sowohl Tempo als auch Tonart; mit *Adagio espressivo* überschrieben, entspricht dieser Abschnitt eher einem eingeschobenen fantasieartigen Zwischenspiel (tatsächlich sind Skizzen überliefert, auf denen Ludwig van Beethoven den Abschnitt mit „Fantasie“ betitelt hat). Die Dominante – nach dem traditionellen Formschema der Sonate eigentlich die regelgemäße Tonart für das zweite Thema – wird erst mit dem Beginn der Durchführung erreicht. Ein aufschlussreiches Selbstzitat Ludwig van Beethovens im Kopfsatz unterstreicht den sehr persönlichen Charakter seiner Klaviersonate op.109: Kurz vor der Durchführung wird ein neues Thema eingeführt, eine Stelle aus seiner Oper *Fidelio*, die im Original mit dem Text „Nun bin ich bald des Grabes Beute“ unterlegt ist.

Nach dem äußerst knappen ersten Satz, der sich mit seinem fantasieartigen Duktus jeder formalen Kategorisierung entzieht und so gar nicht zum gewichtigen Charakter eines „Kopfsatzes“ passen will, folgt ein jagendes *Prestissimo* in e-moll. Dieses erinnert – obwohl in regulärer

Sonatenform und ohne Trio – stark an ein Scherzo. Fast scheint es, als ob die beiden ersten Sätze von op.109 trotz ihrer Gegensätzlichkeit eine zusammenhängende Einheit und damit ein Gegengewicht zum groß angelegten, abschließenden Variationsatz bilden. Die Anweisung „attacca“ zwischen den Sätzen und Ludwig van Beethovens Vorliebe für ausgewogene formale Proportionen in seinen Werken unterstreichen diese Deutung.

Das sarabandenartige Liedthema des Schlußsatzes wird in sechs Charaktervariationen von Tempo und Bewegung her systematisch gesteigert. Kontrapunktische Elemente nehmen im Verlauf der Umarbeitung mehr und mehr zu – so ist etwa die fünfte Variation mit doppeltem Kontrapunkt zu einem komplexen fugierten Gewebe ausgestaltet. In der Schlußvariation wird das Verfahren der rhythmischen Beschleunigung und Intensivierung noch einmal in Kurzform aufgenommen: mit unerbittlicher Konsequenz verkleinern sich die Notenwerte mehr und mehr, bis hin zu lang ausgehaltenen Trillerketten. Am Ende erscheint – wie unberührt von allen vorherigen Umgestaltungsprozessen – noch einmal das Thema in seiner Originalgestalt.

### **Sonate Nr. 31, As-Dur, op. 110**

Zwei Jahre nach op.109 beendete Ludwig van Beethoven seine *Sonate op.110 in As-Dur*. Während der Arbeit, die parallel zur Komposition der *Missa solemnis* verlief, hatten eine langwierige Gelbsucht und eine Rheuma-Attacke Ludwig van Beethovens Gesundheit einige Zeit lang beeinträchtigt.

Die einzelnen Sätze von op. 110 sind ungewöhnlich dicht miteinander verwoben – bereits das erste Thema des Kopfsatzes entfaltet das gesamte motivisch-thematische Material der Sonate. Der zweite Satz ist ein derb-rustikales *Allegro* in f-moll mit Scherzo-Charakter. Ludwig van Beethoven verarbeitet hier motivische Elemente aus den beiden seinerzeit bekannten Gassenhauern *Unser Kätz häd Katzln ghabt* und *Ich bin lüderlich, Du bist lüderlich*. Eine Rezension aus dem Jahre 1824 bezeichnet dieses *Allegro* als eine „wahre köstliche kleine Perle in dem reichen Kranze Beethoven'scher Klavier-Compositionen, mithin der trefflichsten Werke für's Pianoforte überhaupt. Dieser Satz malt, der Reihe nach, in Tönen: Muthlosigkeit, Ermuthigung, Fortgerissenwerden wir durch eine höhere Gewalt, Schwanken vor dem Entschluss, abermalige völlige Entmuthigung, endlich, nach einem Schrey der Verzweiflung, gänzliches Zusammenstürzen.“

Für die ungewöhnliche Formanlage des Finale existiert in Ludwig van Beethovens gesamtem Œuvre kein Präzedenzfall: Auf ein einleitendes Rezitativ und ein *Arioso dolente* folgt ein Fugenabschnitt, dann ein erneutes Arioso, ein zweiter Fugenteil (in Umkehrung, über-



schrieben mit „nach und nach sich neu belebend“) und schließlich eine Coda. Mit dieser einmaligen Kombination von Arioso und Fuge scheint der Satz einem verborgenen Programm zu folgen, das von anfangs grüblerischer Depression über verschiedene Aufhellungen und erneutes Resignieren zu einer klanggewaltigen Schlußapotheose führt. In den fugierten Abschnitten werden als Mittel der Ausdruckssteigerung ausgiebig Techniken wie Umkehrung, Engführung, Diminution und Augmentation verwendet. A.B. Marx lobt an der Sonate gerade diese Teile (1824): „An der Fuge endlich mag das Vorurtheil – als sei diese Form gesucht, erkünstelt, unfrei, oder doch bloß für den Verstand, für den unterrichteten Musiker interessant, scheitern.“

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

Nur zweisätzig ist Ludwig van Beethovens letzter Beitrag zur Gattung, die 1821/22 entstandene *Sonate op. 111 in c-moll*. Obwohl dies Verwunderung hervorrief – der Verleger des Werkes fragte etwa ganz unschuldig an, ob denn möglicherweise ein dritter Satz auf dem Postweg verloren gegangen sei –, ist eine zweisätzige Formanlage in Ludwig van Beethovens Klaviersonaten häufiger zu finden (opp. 54, 78 und 90). Den ersten Satz durchzieht ein prägnant punktiertes Hauptthema, das aus nur drei Noten gebildet ist, aber „welch herrliches, reiches, wahrhaft grossartiges Kunstwerk hat der Meister aus diesem einfachen Materiale gebildet! Denn in der That, das wenige Uebrige, das er noch zur Verbindung des Innern seines Kunstgebäudes gebraucht, ist entweder, genau betrachtet, dieses Materiale selbst oder aus demselben ganz natürlich hervorgegangen“ (anonyme Rezension in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1824). Für ein zweites Thema bleibt bei der monothematischen Anlage des Kopfsatzes fast kein Raum – allenfalls ein kurzer Seitengedanke in C-Dur hält die vorwärts gerichtete Energie des punktierten Hauptthemas kurzzeitig auf. Von Anfang an dominieren imitatorische und kontrapunktische Verfahren, die Ludwig van Beethoven organisch in die Sonatenform integriert. Am Ende verbindet eine sich ins *pianissimo* verlierende Coda den energischen Kopfsatz mit der *Arietta*, einem breit angelegten, lyrisch-elegischen Variationsatz in der gleichnamigen Durtonart.

Das schlichte und gesangliche Thema dieser Variationen wird (ebenso wie im Finale der Sonate op. 109) durch ständige Verkürzung der Notenwerte bei gleichbleibendem Grundtempo immer mehr – gleichsam von innen heraus – beschleunigt, bis hin zu einem ekstatisch anmutenden Forte-Ausbruch mit weitem Ambitus. Als letztmögliche Stufe der rhythmischen Steigerung beschließen ausgedehnte Trillerketten den Satz. Die *Arietta* ist das wohl außergewöhnlichste Beispiel für einen ganz neuen Typus der Variationsfolge (in der Gattungsgeschichte der Sonate früher gelegentlich als Mittelsatz anzutreffen): In Ludwig van Beethovens op. 111 erhal-

ten die Variationen ein derart großes Eigengewicht, dass an eine Fortsetzung durch einen weiteren Satz nicht mehr zu denken ist, ohne die innere Einheit und den Gesamtplan des Werkes zu gefährden.

© *Stefanie Steiner 2001*

**Freddy Kempf**, geboren in London 1977, zählt inzwischen zu den gefragtesten jungen Pianisten der Welt. Im Alter von vier Jahren begann er Klavier zu spielen und erreichte erstmals nationale Berühmtheit, als er mit acht Jahren Mozarts Klavierkonzert KV 414 zusammen mit dem Royal Philharmonic Orchestra in der Londoner Royal Festival Hall spielte. Kurz darauf erregte er durch seinen Auftritt mit dem gleichen Konzert in Deutschland internationale Aufmerksamkeit. 1987 gewann er den ersten National Mozart Competition in England und 1992 den alle zwei Jahre stattfindenden BBC Young Musician of the Year-Wettbewerb. Sein dritter Preis beim internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb 1998 ließ die russische Presse aufschreien und ihn als „den Held des Wettbewerbs“ feiern, während sich seine einmalige Popularität beim russischen Publikum in verschiedenen Fernsehübertragungen und ausverkauften Konzerten widerspiegelt.

Freddy Kempf gibt Konzerte in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Japan und nahm an Fernsehauftritten in Europa, Rußland und Japan teil. Seine jüngsten Soloauftritte waren z.B. in der Wigmore Hall in London, New Yorks 92nd Street „Y“, dem Salzburger Mozarteum, beim Cheltenham Festival, beim Roque d'Athéron Festival und beim Eröffnungskonzert der „Junge Meister“-Serie in der Hamburger Musikhalle. Der Höhepunkt einer monatelangen Japantournee mit Solo- und Orchesterkonzerten war eine Fernseh- und Rundfunkaufnahme eines Konzertes in der Suntory Hall in Tokyo. Seine Konzertengagements umfassen Auftritte mit führenden nationalen und internationalen Orchestern unter Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek und Fedor Gluschenko. Kürzlich debütierte er in Singapur und Israel und spielte zusammen mit dem Symphonieorchester Moskau unter Leitung von Vladimir Fedoseyev in fünfzehn Konzerten an verschiedenen Orten, darunter der Londoner Royal Festival Hall.

Durch seine Liebe zur Kammermusik widmet Freddy Kempf den Auftritten mit seinem Kempf-Trio viel Zeit. Er macht exklusiv Einspielungen für BIS, wobei seine CDs mit Musik von Schumann und Rachmaninoff international mit großer Begeisterung aufgenommen wurden.

Avec les dernières contributions de **Ludwig van Beethoven** au genre, la sonate pour piano – dont les premières racines se trouvent dans les œuvres de Domenico Scarlatti et Carl Philipp Emanuel Bach – dit un adieu qu'on pourrait qualifier de glorieux à l'ère du classicisme. Même dans la *Sonate "Hammerklavier"* op.106 (1817/18) qui précède les trois œuvres sur ce disque, le compositeur a dépassé toutes les limites – y compris celles de ce qui est techniquement jouable – et il a haussé le genre à un niveau presque symphonique. Avec la *Sonate en mi majeur* op.109 (1820), il se retira sur un terrain plus intime de musique de chambre. L'œuvre est dédiée à Maximiliane Brentano, la fille de dix-neuf ans de la famille Brentano, famille amie du compositeur. Ludwig van Beethoven trouva apparemment nécessaire de justifier la dédicace après coup au père de la jeune fille (il était courant d'obtenir le consentement du dédicataire à l'avance): "Il était impertinent de ma part de dédier l'une de mes œuvres à votre nièce [!] Maxi sans vous en demander la permission; veuillez l'accepter en signe de mon attachement croissant pour vous et votre famille en entier. Je vous prie de ne pas mal interpréter cette dédicace comme étant une expression d'intérêt ou même d'espoir de rémunération. Cela me blesserait grandement."

### **Sonate no 30 en mi majeur op. 109**

Le premier mouvement commence avec un thème d'ouverture vaguement errant, caractérisé par A.B. Marx dans une critique de la sonate comme "à la manière d'un prélude... comme, par exemple, on pince d'abord une harpe pour voir si elle est accordée ou non." Huit mesures plus tard, le tempo et la tonalité changent avec l'apparition du second thème: marqué *Adagio espressivo*, ce passage ressemble plutôt à un interlude intercalé de style fantaisie (on a même gardé des esquisses où le compositeur appelle cette section "Fantaisie"). La dominante – la tonalité normale du second thème selon la forme de sonate traditionnelle – n'est atteinte qu'au début du développement. Une auto-citation révélatrice dans le premier mouvement souligne le caractère très personnel de la sonate op.109: juste avant le développement, un nouveau thème est introduit, un motif tiré de l'opéra *Fidelio* qui, dans l'original, porte les mots "Nun bin ich bald des Grabes Beute" ("Je serai bientôt le butin de la tombe").

Le premier mouvement extrêmement laconique – qui, avec son style de fantaisie, défie tout essai de catégorisation formelle et semble ainsi ne pas vouloir se conformer au caractère grave requis par un mouvement d'ouverture – est suivi d'un *Prestissimo* impérieux en mi mineur. Quoiqu'il soit de forme de sonate régulière et qu'il n'y ait pas de trio, ce mouvement rappelle beaucoup un scherzo. Il semble presque que – malgré leurs caractères opposés – les deux pre-

miers mouvements de l'op. 109 forment une unité cohérente et ainsi un contrepois au grand mouvement de variation qui termine la sonate. L'indication *attacca* et la prédilection du compositeur pour les proportions formelles bien équilibrées dans sa musique appuieraient une telle interprétation. Le thème chantant de sarabande du mouvement final est systématiquement intensifié en tempo et en animation au cours de ses six variations caractéristiques. Des éléments contrapuntiques paraissent de plus en plus souvent au cours du mouvement; dans la cinquième variation par exemple avec son double contrepoint, une texture fuguée compliquée est construite. Dans la variation finale, le processus d'accélération et d'intensification rythmiques est repris dans une forme condensée: avec une logique inexorable, les valeurs de notes se font de plus en plus petites jusqu'à devenir de longues chaînes de trilles. A la fin, comme s'il n'était pas touché par toutes les évolutions et mutations précédentes, le thème réapparaît dans sa forme originale.

### **Sonate no 31 en la bémol majeur op. 110**

Deux ans après l'opus 109, Ludwig van Beethoven termina sa *Sonate en la bémol majeur* op. 110. Au cours du travail sur cette pièce, qui eut lieu simultanément avec la composition de la *Missa solemnis*, la santé du compositeur fut affectée par un accès prolongé de jaunisse et une attaque de rhumatisme.

Les mouvements de l'op. 110 sont exceptionnellement intimement tissés: le tout premier thème du premier mouvement présente tout le matériel motivique et thématique de la sonate. Le second mouvement est un *Allegro* rustique et terre-à-terre en fa mineur au caractère de scherzo. Ludwig van Beethoven travaille ici avec des éléments motiviques de deux airs populaires de l'époque, *Unser Kätz häd Katzln ghabt* et *Ich bin lüderlich, Du bist lüderlich*. Une critique de 1824 décrit cet *Allegro* comme une "petite perle vraiment précieuse dans le riche collier des compositions pour piano de Ludwig van Beethoven et, par conséquent, elle se trouve parmi les meilleures œuvres jamais écrites pour fortépiano. Ce mouvement décrit en musique, dans cet ordre: le découragement, l'encouragement; nous sommes transportés par une force supérieure; hésitation avant la décision, encore une fois l'encouragement total et finalement, après un cri de désespoir, l'écroulement complet."

Il n'y a pas de précédent dans la musique de Ludwig van Beethoven pour la structure formelle inhabituelle du finale. Un récitatif introductif et un *Arioso dolente* sont suivis d'un passage fugué puis d'un autre arioso, d'une seconde section fuguée (en inversion, marquée "nach und nach sich neu belebend" ["en s'animant graduellement"]) et, finalement, d'une coda. Avec

cette unique combinaison d'arioso et de fugue, le mouvement semble suivre un programme caché, passant d'un état initial de dépression pesante à diverses éclaircies d'humeur et de résignation renouvelée et, finalement, à une apothéose finale puissante. Dans les passages fugués, des techniques comme l'inversion, le *stretto*, la diminution et l'augmentation sont utilisés souvent pour fournir une intensification expressive. En 1824, A.B. Marx faisait l'éloge de ces sections de la sonate: "La fugue peut au moins vaincre le préjugé que cette forme est forcée, affectée, rigide ou exclusivement intellectuelle, intéressante que pour le musicien diplômé."

### Sonate no 32 en do mineur op.111

La dernière contribution de Ludwig van Beethoven au genre, la *Sonate en do mineur* op.111 (1821/22) ne compte que deux mouvements. Même si cela a causé une certaine confusion (l'éditeur, par exemple, demanda bien innocemment si un troisième mouvement pourrait avoir été perdu dans le courrier), une structure formelle en deux mouvements se rencontre en fait dans plusieurs des autres sonates pour piano du compositeur (opp. 54, 78 et 90). Un thème principal concis, pointé, consistant en trois notes seulement, court tout au long du premier mouvement mais "quelle œuvre d'art splendide, riche, vraiment magnifique le maître a créée à partir de ce simple matériel! Car, en fait, le petit peu de [matériel thématique] supplémentaire qu'il a utilisé pour relier l'intérieur de cet édifice artistique est soit, strictement parlant, le matériel [original] lui-même ou bien il en découle tout à fait naturellement" (critique anonyme dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1824). Dans la structure monothématique du premier mouvement, il y a à peine quelque place de laissée pour un second thème, quoiqu'une brève idée secondaire en do majeur retienne momentanément l'énergie avançante du thème principal pointé. Dès le début, des procédures imitatives et contrapuntiques dominent la musique; le compositeur les intègre de manière organique dans la forme de sonate. Finalement, une coda qui s'évanouit en *pianissimo* relie l'énergique premier mouvement à l'*Arietta*, un mouvement de variation lyrique-élégiaque large de conception, dans la tonalité majeure correspondante.

Comme dans la sonate op.109, le simple thème chantant de ces variations est accéléré comme de l'intérieur par la raccourcissement continu des valeurs de notes dans un tempo fondamental constant, jusqu'à ce que la musique atteigne un accès extatique *forte* de grande portée. Au dernier stade possible d'intensification rythmique, des chaînes étendues de trilles terminent le mouvement. L'*Arietta* est certainement l'exemple le plus original de nouveau type de suite de variations (rencontré à l'occasion comme mouvement du milieu plus tôt dans l'histoire du genre de sonate): dans l'op.111 de Ludwig van Beethoven, les variations prennent une telle impor-

tance qu'il serait impossible de continuer dans un autre mouvement sans mettre en danger l'unité intérieure et le plan général de la sonate.

© *Stefanie Steiner 2001*

Maintenant établi comme l'un des jeunes pianistes les plus recherchés du monde, **Freddy Kempf** est né à Londres en 1977. Il commença à jouer du piano à l'âge de quatre ans et il fut remarqué en Angleterre à l'âge de huit ans quand il joua le concerto pour piano K.V.414 de Mozart avec l'Orchestre Philharmonique Royal au Royal Festival Hall de Londres; sa réputation s'étendit bientôt hors de son pays natal quand il interpréta peu après le même concerto en Allemagne. En 1987, il gagna le premier Concours National Mozart en Angleterre et, en 1992, le concours biennal BBC Young Musician of the Year. Son troisième prix au Concours International Tchaïkovski de Piano à Moscou en 1998 provoqua un tollé dans la presse russe qui le décrivit comme "le héros du concours" et sa popularité sans précédent auprès du public russe a été reflétée dans plusieurs diffusions télévisées et concerts à guichets fermés.

Freddy Kempf a donné des concerts partout en Europe, aux Etats-Unis et au Japon en plus de ses diffusions télévisées en Europe. Il a récemment donné des récitals au Wigmore Hall de Londres, 92nd Street "Y" de New York, Mozarteum de Salzbourg, festival de Cheltenham, festival Roque d'Athéron et au concert d'ouverture des séries "Young Masters" au Musikhalle de Hambourg. Une tournée d'un mois au Japon, incluant des récitals et des concerts avec orchestre, fut couronnée d'un récital au Suntory Hall de Tokyo diffusé à la radio et à la télévision. Il a joué des concertos avec d'importants orchestres nationaux et internationaux en collaboration avec les chefs d'orchestre Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek et Fedor Gluschenko entre autres. Il a récemment fait ses débuts à Singapour et en Israël; il a fait une tournée avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Moscou dirigé par Vladimir Fedoseyev, jouant à quinze endroits différents dont le Royal Festival Hall de Londres.

Freddy Kempf est un passionné de la musique de chambre et il consacre beaucoup de temps à son Trio Kempf. Il enregistre exclusivement sur BIS et ses disques compacts de musique de Schumann (BIS-CD-960) et de Rachmaninov (BIS-CD-1042) ont reçu des éloges sensationnels partout au monde.

Recording data: March 2000 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden  
Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

**Producer: Jens Braun**

2 Neumann TLM 50 microphones; Digital Audio Denmark 24-bit AD converter; Genex GX 8000 MOD recorder;  
Stax headphones

Digital editing: Rita Hermeyer

Cover text: © Stefanie Steiner 2001

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover photograph of Freddy Kempf: © Toby Wales

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.**

**If we have no representation in your country, please contact:**

**BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden**

**Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •**

**e-mail: [info@bis.se](mailto:info@bis.se) • Website: <http://www.bis.se>**

**© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.**

Other BIS recordings by Freddy Kempf:



**BIS-CD-960**

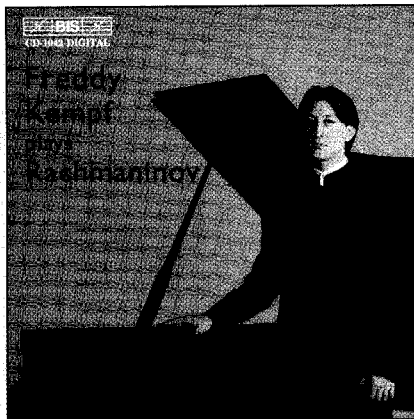
**Robert Schumann**

Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes, Op. 9

Toccata in C, Op. 7

Arabesque in C, Op. 18

Humoresque in B flat, Op. 20



**BIS-CD-1042**

**Sergei Rachmaninov**

Piano Sonata No. 2 (Original Version), Op. 36

Études-tableaux, Op. 39

Fritz Kreisler, transcribed by

Sergei Rachmaninov: Liebesleid