





**ABDEL RAHMAN EL BACHA** piano

---

**LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)**

---

**32 SONATES POUR PIANO**

**CD1****Sonate n°1 en fa mineur opus 2 n°1**

1-Allegro	4'38
2-Adagio	5'05
3-Menuetto (Allegretto)	3'30
4-Prestissimo	5'15

**Sonate n°2 en la majeur opus 2 n°2**

5-Allegro vivace	7'28
6-Largo appassionato	6'32
7-Scherzo (Allegretto)	3'28
8-Rondo Grazioso	6'26

**Sonate n°3 en ut majeur opus 2 n°3**

9-Allegro con brio	11'08
10-Adagio	7'16
11-Scherzo (Allegro)	3'32
12-Allegro assai	5'42

**CD2****Sonate n°19 en sol mineur opus 49 n°1**

1-Andante	5'54
2-Rondo (Allegro)	3'50

**Sonate n°20 en sol majeur opus 49 n°2**

3-Allegro ma non troppo	4'49
4-Tempo di menuetto	3'23

**Sonate n°4 en mi bémol majeur opus 7**

5-Allegro molto e con brio	8'58
6-Largo con gran espressione	7'41
7-Allegro	5'20
8-Rondo (Poco allegretto e grazioso)	7'20

**CD3****Sonate n°5 en ut mineur opus 10 n°1**

1-Allegro molto e con brio	6'20
2-Adagio molto	8'06
3-Finale (prestissimo)	4'12

**Sonate n°6 en fa majeur opus 10 n°2**

4-Allegro	5'50
5-Allegretto	4'12
6-Finale (presto)	2'21

**Sonate n°7 en ré majeur opus 10 n°3**

7-Presto	7'11
8-Largo e mesto	8'37
9-Menuetto (Allegro)	2'53
10-Rondo (Allegro)	4'01

**CD4****Sonate n°8 en ut mineur opus 13****"Pathétique"**

1-Grave – Allegro di molto e con brio	9'25
2-Adagio cantabile	4'52
3-Rondo (Allegro)	4'47

**Sonate n°9 en mi majeur opus 14 n°1**

4-Allegro	6'43
5-Allegretto	4'03
6-Rondo (Allegro comodo)	3'22

**Sonate n°10 en sol majeur opus 14 n°2**

7-Allegro	6'26
8-Andante	5'07
9-Scherzo (Allegro assai)	3'46

**Sonate n°11 en si bémol majeur opus 22**

10-Allegro con brio	7'50
11-Adagio con molto espressione	8'28
12-Menuetto	3'20
13-Rondo (Allegretto)	6'29

**CD5****Sonate n°12 en la bémol majeur opus 26****"Marche funèbre"**

1-Andante con variazioni	7'58
2-Scherzo (Allegro molto)	2'52
3-Marcia funebre "sulla morte d'un eroe" (Maestoso)	6'04
4-Allegro	2'53

**Sonate n°13 en mi bémol majeur opus 27 n°1****"Quasi una fantasia"**

5-Andante - Allegro - Andante	5'40
6-Allegro molto e vivace	1'58
7-Adagio con espressione Allegro vivace - Tempo I - Presto	7'52

**Sonate n°14 en ut dièse mineur opus 27 n°2****"Clair de lune"**

8-Adagio sostenuto	6'43
9-Allegretto	2'23
10-Presto agitato	7'17

**Sonate n°15 en ré majeur opus 28****"Pastorale"**

11-Allegro	10'30
12-Andante	6'54
13-Scherzo (Allegro vivace)	2'25
14-Rondo (Allegro ma non troppo)	5'07

**CD6****Sonate n°16 en sol majeur opus 31 n°1**

1-Allegro vivace	6'42
2-Adagio grazioso	10'48
3-Rondo (Allegretto)	6'23

**Sonate n°17 en ré mineur opus 31 n°2****"La Tempête"**

4-Largo - Allegro	8'57
5-Adagio	7'28
6-Allegretto	7'21

**Sonate n°18 en mi bémol majeur opus 31 n°3**

7-Allegro	8'17
8-Scherzo (Allegro vivace)	6'12
9-Menuetto (Moderato e grazioso)	4'05
10-Presto con fuoco	4'51

**CD7****Sonate n°21 en ut majeur opus 53  
"Waldstein"**

1-Allegro con brio	10'59
2-Introduzione (Adagio molto)	3'13
3-Rondo (Allegretto moderato - Prestissimo)	9'43

**Sonate n°22 en fa majeur opus 54**

4-In tempo di menuetto	4'54
5-Allegretto - Più Allegro	6'35

**Sonate pour piano n°23 en fa mineur opus 57****"Appassionata"**

6-Allegro assai	10'10
7-Andante con moto	6'11
8-Allegro ma non troppo - Presto	8'39

**CD8****Sonate n°24 en fa dièse majeur opus 78  
«À Thérèse»**

1-Adagio cantabile - Allegro ma non troppo	7'44
2-Allegro vivace	2'59

**Sonate n°25 en sol majeur opus 79****"Alla tedesca"**

3-Presto alla tedesca	4'57
4-Andante	2'57
5-Vivace	2'13

**Sonate n°26 en mi bémol majeur opus 81 a****"Les Adieux"**

6-Les Adieux (Adagio - Allegro)	7'23
7-L'Absence (Andante espressivo)	3'49
8-Le Retour (Vivacissimamente - poco Andante - Tempo I)	6'07

**Sonate n°27 en mi mineur opus 90**

9-Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (Allegro)	5'48
10-Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen (Rondo)	7'09

**CD9****Sonate n°28 en la majeur opus 101**

1-Allegretto ma non troppo	4'36
2-Vivace alla marcia	6'47
3-Adagio, ma non troppo, con affetto	2'18
4-Tempo del primo pezzo	0'28
5-Allegro	7'39

**Sonate n°29 en si bémol majeur opus 106  
"Hammerklavier"**

6-Allegro	12'09
7-Scherzo (Assai vivace)	3'04
8-Adagio sostenuto (Appassionato e con molto sentimento)	18'07
9-Largo	2'20
10-Allegro risoluto (fuga a tre voci, con alcune licenze)	9'47

**CD10****Sonate n°30 en mi majeur opus 109**

1-Vivace, ma non troppo - Adagio espressivo	3'32
2-Prestissimo	2'37
3-Andante (Molto cantabile ed espressivo)	12'58

**Sonate n°31 en la bémol majeur opus 110**

4-Moderato cantabile molto espressivo	6'47
5-Allegro molto	2'18
6-Adagio ma non troppo - Fuga, Allegro ma non troppo	11'18

**Sonate n°32 en ut mineur opus 111**

7-Maestoso - Allegro con brio ed passionato	9'11
8-Arietta (Adagio molto semplice e cantabile)	16'36

---

Enregistrement réalisé entre avril 2012 et janvier 2013 à la Ferme de Villefavard (France) / Prise de son, direction artistique, montage : Mireille Faure / Accord piano Bechstein : Denijs de Winter - pianomobil / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos: Lyodoh Kaneko / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2013 MIRARE, MIR 187

# DANS LES PAS DE BEETHOVEN, UN CHEMIN DE VIE



Les 32 Sonates (celles que Beethoven retint comme dignes d'être inscrites à son catalogue) s'inscrivent dans un arc chronologique allant de 1794 (un créateur de 24 ans, soucieux de percer également comme concertiste) à 1822 (un expérimentateur de 52 ans, renvoyé par la surdité<sup>1</sup> à son monde intérieur, plus bouillonnant que jamais). Cinq années de création lui restent, qu'il ne dédiera plus à la Sonate, ce qui n'est pas fortuit si l'on en croit les propos qu'il tint au cours de ses dernières années à divers interlocuteurs, par exemple à son ultime confident Karl Holz : « Le piano est et reste un instrument insuffisant » (à un autre, il parle d' « instrument insatisfaisant »). Mais quel

piano, précisément, lui semblait insatisfaisant ? Celui à l'évolution duquel il assista et qui restait, par rapport à ses exigences ouvrant sur le grand romantisme de la génération à venir, bien rudimentaire. Comment, connaissant son jugement sur l'instrumentarium de son temps (souvenons-nous de son irritation face aux membres du Quatuor Schuppanzigh s'escrimant sur la *Grande Fugue* : « Qu'ai-je à faire de vos misérables instruments lorsque l'esprit souffle en moi ? ») peut-on croire le servir en régressant – sous prétexte d'une historicité qui n'est que matérialité inadaptée – jusqu'à cette facture dont il se plaignait qu'elle contraignît son génie ?! Selon Abdel Rahman El Bacha, aucun doute<sup>2</sup> :

1- « Ma surdité, qui en quelque sorte me retranche de la société humaine », écrit-il à son frère Johann en septembre 1822, peu après l'achèvement de l'op.111.

2 - Tous les propos entre guillemets, sauf mention particulière, proviennent des entretiens entre Abdel Rahman El Bacha et Sylviane Falcinelli, réalisés au cours des sessions d'enregistrement, et qui feront l'objet d'un livre analysant les 32 Sonates.



« Le choix d'un piano moderne, à mon sens, s'impose, pour des raisons d'ampleur sonore, de longueur de son, aussi : pensez par exemple au sublime *Adagio* de la Sonate n°17, op. 31 n°2, avec ce motif en longues valeurs chantant sur un effet de roulement de timbales : phraser des noires et noires pointées à ce tempo sur un piano, même moderne, est presque injouable ! J'ajouterai encore la richesse en harmoniques qui doit porter tous les éléments *cantabile*. Une pensée aussi orchestrale dicte de toute manière à l'interprète de savoir dépasser les limites instrumentales pour suggérer les couleurs et l'impression de puissance. On sent bien que l'idée, chez Beethoven, naît d'abord abstraite, qu'elle peut provenir (selon l'époque de composition) d'une inspiration symphonique, ou de quatuor, voire occasionnellement pianistique quoique son écriture ne s'avère pas toujours flatteuse de ce point de vue, ni adaptée à la morphologie naturelle de la main. Le piano moderne, en ce qu'il met à notre disposition une réserve de puissance à laquelle on peut recourir selon les nécessités, mais aussi un pouvoir de *cantabile* supérieur à celui des instruments anciens, répond à ces défis ; car Beethoven nous conduit toujours à un défi par rapport au vecteur matériel : il n'existe guère d'instrument normalement prédisposé à produire une telle musique. Alors, plus il est perfectionné, plus le pianiste a de marges de manœuvre dans la recherche des sonorités, des phrasés, des couleurs. Mais il faut s'enlever de l'idée qu'il y aurait une adaptation naturelle de

la musique de Beethoven à tel type d'instrument. Lui qui encourageait l'évolution de la facture ne cherchait pas forcément un timbre qui l'inspirât, mais bien plutôt que l'instrument puisse supporter l'expression maximale d'une invention qui, au fil des années, n'a plus l'ambition de montrer un virtuose, mais un penseur. À expression nouvelle, à pensée pure, écriture nouvelle. Alors ne l'emprisonnons pas, même si le fait de savoir de quels instruments l'auteur est parti constitue une information enrichissante !

Beethoven donne l'impression d'un grand espace. Mais les Sonates, jusqu'à la vingtième incluse, ne dépassent pas le *fa* auquel s'arrêtait le piano d'alors. Pourtant, si nous considérons l'espacement entre les parties de main gauche et de main droite, c'est par ce subterfuge qu'il produit une sensation de grande largeur. »

Beethoven compose la 21<sup>ème</sup> Sonate (1803-04), dédiée au Comte von Waldstein, alors qu'il vient d'acquérir un Erard lui offrant quelques notes de plus dans l'aigu : « cette œuvre monumentale ouvre une nouvelle ère de par son écriture virtuose et sa maîtrise architecturale ; elle représente aussi une libération, répondant à l'accueil de l'élargissement physique du clavier par l'élargissement des possibilités offertes à l'interprète. »

L'écriture pour piano semble parfois servir de laboratoire à Beethoven : par exemple, les trois Sonates op. 31 « s'élèvent au niveau de la Symphonie *Héroïque*, mais celle-ci est encore à venir, alors que la période de leur composition

(1801-1802) correspond à la gestation de la 2<sup>ème</sup> Symphonie, d'un langage pourtant moins avancé. On peut aussi voir l'op. 31 comme une super-structure, un vaste triptyque dont chaque volet serait lui-même subdivisé en mouvements. On relève exactement cette construction dans les trois Sonates pour violon et piano op. 30, voisines du triptyque pianistique par la proximité chronologique comme par l'esprit : dans l'op. 30 comme dans l'op. 31, une grande Sonate dramatique en mineur se trouve encadrée par deux Sonates en majeur, la première mettant en valeur le dramatisme de la Sonate centrale, la dernière représentant une sorte de consolation ou de questionnement qui finit dans un tourbillon de joie. Dans les deux cas, la troisième Sonate n'enferme pas de grand mouvement lent, en revanche y figure un Menuet en mi bémol majeur ».

Or, cette structure en triptyque possédant une cohérence interne, Beethoven l'avait expérimentée dès ses débuts ; en témoignent l'op. 2 et l'op. 10 : « On peut même comparer de très près les idées, les thèmes des deux triptyques. Par exemple, on retrouve la même idée rythmique dans le deuxième volet de chacun d'eux. La deuxième Sonate de l'un et l'autre opus penche vers un esprit de théâtre comique, tandis que le troisième volet s'avère une Sonate plus ambitieuse, affichant un ton de puissance (ut majeur pour l'op. 2 n°3, ré majeur pour l'op. 10 n°3). Dans chacun de ces troisièmes volets, nous trouvons un grand mouvement lent : celui de l'op. 2 n°3

diffuse un esprit de méditation touchant à la plénitude sereine, tandis que le *Largo e mesto* de l'op. 10 n°3 se montre presque dépressif, en un ré mineur que Beethoven pressent déjà comme une tonalité pour ainsi dire « dangereuse » – il y reviendra pour la Sonate dite *La Tempête* (op. 31 n°2) et la 9<sup>ème</sup> Symphonie – dont il a saisi dès sa jeunesse (l'op. 10 n°3 n'est que sa septième Sonate) tous les possibles lui permettant de révéler son visage d'homme blessé. Songez qu'il n'était guère d'usage de développer à ce point une pensée aussi sombre dans la musique de l'époque classique (nous sommes encore en 1798), mais Beethoven a déjà franchi un grand pas et posé le pied dans l'ère romantique ».

Si nous poursuivons dans les parallèles d'un genre à l'autre, « le début de la Sonate op. 57 dite *Appassionata* (surnom donné par un éditeur après la mort du compositeur) évoque très fortement un quatuor à cordes de la même période, le deuxième des *Quatuors Razumovsky* en mi mineur (op. 59 n°2). Dans le premier mouvement perce également le futur « thème du destin » de la 5<sup>ème</sup> Symphonie, déjà esquissé dans le finale de l'op. 10 n°1. Le climat de l'*Appassionata* me fait penser à une phrase de Goethe : « On peut aussi bâtir quelque chose de beau avec les pierres qui entravent le chemin », tant cette Sonate semble contenir tous les tourments vécus par Beethoven qui en a fait la matière première d'une immense architecture, devenue une œuvre capitale dans l'histoire du piano.

Plus tard, la 30<sup>ème</sup> Sonate (op. 109) s'inscrivant

dans la période occupée par la composition de la *Missa Solemnis* (1820), l'atmosphère de celle-ci imprègne l'œuvre pianistique qui nous met en présence d'une méditation, d'une prière, d'une interrogation métaphysique. Même les glissements harmoniques caractérisant le thème des variations (finale de la Sonate), vecteurs d'une certaine nudité dans l'émotion, ou la montée par tierces de l'avant-dernière variation, tiennent de l'écriture que l'on peut observer dans la *Missa Solemnis* ». La perméabilité entre le monument religieux (que Beethoven considérait comme son œuvre la plus importante) et le clavier se poursuivra dans la 31<sup>ème</sup> Sonate : « La fugue constamment chantante de l'op. 110 m'évoque beaucoup la fin du *Gloria* de la *Missa Solemnis* ». Cette avant-dernière Sonate peint d'ailleurs un itinéraire spirituel : « Le thème de l'*Adagio*, d'une longueur exceptionnelle, bouleversant tellement il exprime de douleur et de souffrance, porte l'indication *Klagender Gesang* (*Chant plaintif*) ; il semble tendre les bras vers le ciel pour retomber encore plus abattu ensuite. Or cette plainte, qui ne connaîtra pas de développement, reçoit comme une réponse providentielle, sous la forme d'une fugue qui doit beaucoup à Bach. Elle sera interrompue par le retour de l'*Arioso* plaintif, sur lequel est inscrit : *perdendo le forze* ; on ressent effectivement le chant d'un malade qui ne peut plus respirer. Puis le retour de la fugue (avec le sujet renversé) est noté : *poi a poi di nuovo vivente* ; j'y vois le ressuscité qui ouvre petit à petit les yeux sur un autre monde.

Jusqu'à l'apothéose du sujet (*tempo primo*) et la coda très lyrique, communiquant une joie qui emplit le cœur, un enthousiasme du retour vers le Créateur, vers le Dieu premier et dernier. Selon moi, Beethoven concrétise par l'écriture musicale une vision de la résurrection, ce qui me fournit une logique très forte pour mener à bien le discours, apparemment très complexe et particulier. Or, à la suite de la résurrection, il y a le Jugement dernier ! L'op. 111 commence par le Jugement dernier puis nous mène, par l'*Arietta*, dans les sphères du repos éternel. Je reconnais que j'y mets un programme très religieux, mais la période de composition le justifie. La foi très personnelle de Beethoven se nourrissait de ce qu'il avait retenu du christianisme, alors même qu'il était un humaniste, adepte des idées de la Révolution française, un moderne proche de la pensée de Kant, mais il avait une manière bien à lui de croire et de prier : Romain Rolland aimait décrire la foi de Beethoven en parlant de « son Dieu ». Cette ultime Sonate est en ut mineur, et l'ut mineur si particulier à Beethoven. Il semblerait que, depuis la Sonate «Pathétique» (op. 13) en passant évidemment par la 5<sup>ème</sup> Symphonie, l'ut mineur trouve ici son accomplissement : le premier accord de la grande introduction ouvrant la *Pathétique*, peut-être exprimée en un langage plus direct et plus simple (même s'il fut considéré comme très novateur à l'époque), portait en germe l'accomplissement de l'op.111. »

La forme de la fugue s'invite à partir de l'op.

101, puis s'installe en majesté dans l'op. 106 : « La Sonate *Hammerklavier* est un défi à la nature humaine, au souffle, à toutes les dimensions naturelles de la Sonate. Le contenu en est extrêmement ambitieux, et sa puissance, ses exigences d'exécution – particulièrement dans la fugue finale – mettent physiquement l'interprète à l'épreuve. Le fugato qui meuble le tout début du développement, dans le premier mouvement, impressionne par sa persistance, tout à fait en rapport avec le projet même de la Sonate. L'esprit consistant à utiliser l'écriture fuguée pour un développement était apparu dans le quatrième mouvement de l'op. 101. Mais dans la *Hammerklavier*, la fugue finale – *Allegro risoluto*, précédée d'une errance dans les espaces psychologiques – atteindra des proportions à l'image de la Sonate toute entière. Beethoven a écrit : « *Fugue à trois voix, avec quelques licences* », comme pour s'excuser... Mais il s'agit d'un éclatement de tous les aspects musicaux : instrumentaux, sonores, formels. C'est une révolution totale qui fait peur... aux interprètes comme au public, lequel se trouve emporté dans un tourbillon vertigineux ! Dans cette 29<sup>ème</sup> Sonate, les mondes expressifs observent une certaine dualité opposant force herculéenne et extrême fragilité psychologique, mais chaque état d'âme est développé selon des complexités menant aux extrêmes de toutes les colorations possibles. Je ne connais pas de musique, avant cette date (1817-18), exposant un tel sentiment de douloureuse tristesse que l'*Adagio sostenuto* :

Beethoven donne tout le temps nécessaire à un drame intérieur qui ne peut se résoudre que par une méditation ou une prière. Et pourtant il nous étonnera encore avec la vigueur et la volubilité de sa fugue. »

Quant à l'*Andante* final de la 30<sup>ème</sup> Sonate (op. 109), il intègre au moule du thème et variations, si cher à Beethoven, l'écriture fuguée, présente dans la 5<sup>ème</sup> variation.

Fugato encore, faisant irruption dans le premier mouvement de l'op.111 : « Pour bref qu'il soit, ce fugato sonne véritablement comme une fugue, et plus particulièrement comme la fugue centrale du mouvement lent de la Symphonie *Héroïque*. » L'écriture fuguée, chez Beethoven, participe d'une motricité se manifestant par tous les paramètres imaginables et, indépendamment de la forme, par une pulsation rythmique qui dessine les motifs autant que l'aspect mélodique ou l'errance tonale devenue de plus en plus audacieuse au fil de l'évolution du compositeur. « Même la forme réduite du *Rondo* de la «petite» Sonatine n°25 reste représentative de son génie de la motricité qui projette sans cesse la musique vers l'avant. La grâce de cette Sonatine n'est tout de même plus celle du XVIII<sup>ème</sup> siècle : on y trouve du piquant, de l'énergie. Jusque dans cette simplicité prédomine l'énergie en mouvement ». On parle, dans la musique moderne, de *personnages rythmiques*, mais on peut affirmer que Beethoven a inventé ce concept. L'un des traits reconnaissables de sa musique réside dans l'usage intensif du *sforzando* sur les temps faibles ;

sur cet aspect, Abdel Rahman El Bacha tient à expliquer son interprétation : « J'ai trop souvent entendu jouer les *sforzando* beethoveniens comme des coups de poing. Or je ne veux pas que *mon* Beethoven passe pour un Beethoven agressif. Bien entendu, je sauvegarde, et même je mets en valeur la puissance quand elle est évidente, mais je tiens à ce que le *sforzando* puisse englober beaucoup plus de possibilités expressives : or il existe, chez Beethoven, dans toutes les dynamiques, du *piano* au *fortissimo*, ce qui signifie qu'il ne désigne pas forcément un moment *fort*, mais une accentuation à but rythmique et expressif, susceptible de jouer sur l'ampleur de l'attaque et de la durée d'une note. C'est pourquoi je ne réduis pas le *sforzando* à une attaque agressive, je le relativise dans sa force, et le réinterprète en fonction de son rôle. Beethoven semble avoir à cœur de renforcer le temps dit faible : j'y vois l'image de sa lutte contre la pesanteur et contre le destin ».

Pourtant, cette vigueur de l'identité rythmique beethovenienne a pu occulter sa veine mélodique, moins évidente que chez certains de ses continuateurs : « La maturation de Beethoven, notamment au moment des deux Sonates *quasi una fantasia* (op. 27 n°1 et 2), se fait de façon imperceptible. Plus le dessin mélodique se raréfie, plus il acquiert un poids, une nécessité, une force qui va prédominer dans les dernières Sonates. L'idée mélodique se resserre, elle perd en étendue mais se concentre en densité. Cependant, si nous regardons le premier mouvement de la

15<sup>ème</sup> Sonate, dite *Pastorale*, les thèmes chantants donnent une dimension pré-schubertienne, par une capacité à laisser couler le temps sans urgence, très différente de la densité que Beethoven met habituellement à son traitement du temps. La mélodie très simple, marquée *teneramente*, du 2<sup>ème</sup> (et dernier) mouvement de la 27<sup>ème</sup> Sonate (op. 90) préfigure aussi Schubert qui s'en sera probablement inspiré. Beethoven nous montre ainsi qu'il n'est pas toujours un surhomme en pleine bataille. Ce mouvement pourrait n'être qu'un *Rondo* avec un joli thème classique, mais le compositeur met plus d'une page à dérouler un thème, ce qui est remarquable puisqu'il procède souvent par cellules mélodiques concentrées, exprimant leur plénitude dans la brièveté. L'inspiration mélodique irrigue également l'op. 110.

On sait combien Beethoven était considéré comme un improvisateur de génie ; nombre de pages s'en font l'écho : par exemple, dans l'introduction *Adagio* de la 26<sup>ème</sup> Sonate *Les Adieux*, d'une si grande humanité, les idées semblent s'engendrer au fur et à mesure, jusqu'à une attente qui débouche sur un thème instable, chromatique, construit par phases successives ne trouvant pas vraiment un équilibre entre elles. Forme d'une liberté improvisée, encore, dans *L'Absence*, deuxième mouvement de la même Sonate, où les notes naissent au gré de son besoin d'expression, avant l'explosion de joie du *Retour* en mi bémol majeur, tonalité «puissante» par excellence chez Beethoven, celle de la Symphonie *Héroïque*,

du Concerto *L'Empereur* dont le troisième mouvement présente d'ailleurs des figures et une pulsation similaire à celui des *Adieux*. Quant au sous-titre – *quasi une fantasia* – des deux Sonates op. 27, il dit combien l'improvisation intervient à la base d'une construction de la forme, et non l'inverse : Beethoven ne part pas d'un schéma, mais d'un désir musical. Peut-être indique-t-il ainsi à l'interprète de ne pas être esclave de la forme, mais de produire la forme par la nécessité de l'expression ».

L'évocation de l'improvisation jette un pont vers l'autre compositeur cher au cœur d'Abdel Rahman El Bacha : « J'ai toujours pensé qu'il y avait une parenté d'âme entre Beethoven et Chopin, même si leurs personnalités sont très différentes. Tous deux transportaient leurs auditeurs par leurs improvisations. Or, je retrouve à plusieurs reprises des courbes mélodiques en écho d'une œuvre à l'autre des deux grands maîtres : on entrevoit par exemple des figures pré-chopinienne dans la *Hammerklavier*, dans les moments de *Chant plaintif* de la Sonate op. 110. Quant à la 12<sup>ème</sup> Sonate, elle était la préférée de Chopin, qui la jouait souvent et la faisait travailler à ses élèves ; peut-être la *Marche funèbre* lui a-t-elle donné l'idée de construire la sienne propre ; certes, chez Chopin la partie centrale prend une tout autre tournure : alors que chez Beethoven, elle est presque athématique ou sans mélodie, chez Chopin elle est purement mélodique, mais la ressemblance nous frappe au niveau de la partie principale.

Par ailleurs, les deux compositeurs ont cette capacité d'exprimer la douleur la plus vive car la plus pure qui soit, tous deux sont aussi capables d'exprimer la plus grande révolte écrite en musique ; je ne puis m'empêcher de comparer l'*Étude dite Révolutionnaire* de Chopin à la fin du premier mouvement de l'op. 111 – même si l'esprit n'en est pas tout à fait similaire – : cette main gauche en doubles croches dont l'agitation chante sous une mélodie et des accords de main droite peinant à se résoudre sur la tonalité majeure, voilà un trait pré-chopinien ».

On pourrait encore s'attarder sur une préfiguration d'un autre genre, celle de ces pages finales « encore plus vite » précipitant la conclusion des œuvres dans une frénésie indomptable : ce trait typique de Schumann apparaît dans la période médiane de Beethoven (Sonates n° 15, 21 *Waldstein*, 22, 23 *Appassionata*), ce qui attire une fois de plus notre attention sur des recherches spécifiques à certaines phases créatrices du maître.

Abdel Rahman El Bacha a décidé d'enregistrer les Sonates dans l'ordre chronologique, afin de remettre ses pas dans ceux de Beethoven et d'accompagner le processus évolutif du compositeur : « Cette approche m'a permis de donner une lecture cohérente cimentant des Sonates appartenant à une même époque. Si j'avais choisi d'organiser les sessions d'enregistrement dans un ordre autre que chronologique, je n'aurais pu regrouper aussi pertinemment les aspects constitutifs du monde sonore qui appartient en propre à chacune des périodes de composition ».

La méthode de travail d'Abdel Rahman El Bacha présente la particularité de refuser le morcellement généralement induit par l'exercice de l'enregistrement. Il procède en jouant deux Sonates d'affilée, sans s'interrompre, et une deuxième, une troisième prises signifieront qu'il rejouera les deux mêmes Sonates intégralement. Ainsi se replonge-t-il mentalement dans les conditions du concert et atteint-il – sans la moindre défaillance technique ni la plus petite trace de fatigue – la vérité même du mouvement logique et de l'élan émotionnel opérant à l'échelle de l'architecture complète d'une œuvre. Une telle conception lui permet de ne jamais s'abstraire de l'immersion dans le flux musical et de maintenir intactes les tensions propulsant le geste créateur : « C'est ce survoltage que je tiens à préserver en enregistrant des prises par Sonates entières, de façon à être moi-même saisi par la mise à l'épreuve à laquelle Beethoven veut soumettre son interprète. Si l'on ne se maintient pas dans l'épreuve, on n'est plus dans la ligne musicale, dans l'intention même du compositeur qui nous a précédés dans les épreuves : un tel partage vaut la peine d'être vécu par nous, interprètes. On se doit à un contrôle de soi, afin de maîtriser l'endurance qu'exigent de tels chefs-d'œuvre. Au-delà de l'aspect purement musical qui fait de Beethoven un des plus grands compositeurs de tous les temps, j'en retiens la leçon d'un être *moral* : dans la mesure où Beethoven s'impose à lui-même une rigueur, une exigence, un courage immenses – dans sa vie, dans ce qu'il entreprend,

dans l'authenticité du moindre de ses gestes artistiques -, son attitude doit déteindre sur son interprète. C'est pourquoi je considère que, pour moi, Beethoven a non seulement représenté une des plus profondes leçons de musique, mais aussi une leçon de vie ».

**Sylviane Falcinelli**



C. BECHSTEIN

## Le choix d'un piano pour une esthétique

Pour cet enregistrement, Abdel Rahman El Bacha a choisi un modèle récent (2,82 m.) de la manufacture de pianos allemande Bechstein ; il s'en explique : « Je crains toujours le caractère percussif du piano : il peut servir certains styles, mais tellement desservir la musicalité par ailleurs ! J'ai donc préféré prendre le risque de paraître un peu moins «brillant» en m'intéressant à un piano d'une profondeur plus chantante, plus ronde. Le toucher du Bechstein ne ressemble pas à un autre piano, on y éprouve une sorte de sensualité qui évoque lointainement les Pleyel, même si la longueur d'enfoncement des touches est supérieure. La mécanique réagit avec netteté, mais permet que l'on sculpte le son *pendant* que l'on enfonce la touche. Ce piano Bechstein permet de donner un galbe, une vie au *beau son* en maîtrisant sa résonance consécutive à l'attaque. Un tel velours – certes un peu résistant – offre du temps pour aller au fond du clavier, ce qui le rend plus difficile à dompter dans la puissance véloce. Ce qui me séduit aussi, c'est la palette

de sonorités différentes à toutes les tessitures ; il faut donc réajuster ses vieux réflexes pour se lancer à la découverte de possibilités nouvelles. Je cherche à repartir de la dimension abstraite de la musique, et j'y suis aidé par un timbre neutre : attention, neutre ne signifie pas vide, mais j'entends par ce mot une certaine discrétion réservée qui me permet de travailler la rondeur des sonorités du Bechstein dans le sens de la noblesse. Cet instrument de nouvelle génération cherche à préserver le meilleur de la tradition Bechstein<sup>3</sup> tout en développant la puissance et l'égalité sonore ».

*Propos recueillis par Sylviane Falcinelli*

3- Rappelons que les pianos Bechstein comptaient parmi les préférés de Claude Debussy.



## Abdel Rahman El Bacha

Né à Beyrouth dans une famille de musiciens, Abdel Rahman El Bacha commence à étudier le piano en 1967 avec Zvart Sarkissian, un élève de Marguerite Long et Jacques Février. En 1973, Claudio Arrau lui prédit une grande carrière et en 1974, la France, l'Union Soviétique et l'Angleterre lui offrent une bourse d'études. Il choisit la France par affinité culturelle et entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe de Pierre Sancan. Il y obtient quatre Premiers Prix (piano, musique de chambre, harmonie et contrepoint). En juin 1978, il remporte le prestigieux concours Reine Élisabeth de Belgique à l'unanimité, ainsi que le prix du Public ; il a alors 19 ans.

Depuis, il est sollicité par la scène internationale et considéré comme l'un des plus grands maîtres du piano. Son répertoire étendu, riche d'une soixantaine de concertos, est principalement axé sur des œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Rachmaninov, Ravel et Prokofiev. De très grands chefs le dirigent à la tête de prestigieuses formations telles que l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre Gulbenkian, le NHK Tokyo, l'Orchestre de la Suisse Romande... Sa discographie est importante : il reçoit en 1983,

de la part de Mme Sergueï Prokofiev en personne, le Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour les premières œuvres de Prokofiev parues chez Forlane. Pour ce même label, il grave des concertos de Bach, les concertos de Ravel, des œuvres de Schumann, Ravel, Schubert et Rachmaninov. De Chopin, il enregistre l'intégrale de l'œuvre pour piano seul par ordre chronologique, et les œuvres pour piano et orchestre avec l'Orchestre de Bretagne dirigé par Stefan Sanderling.

En 2011 il entame une collaboration avec le label Mirare en enregistrant un disque d'œuvres pour piano de Prokofiev.

Abdel Rahman El Bacha, qui possède depuis 1981 la double nationalité franco-libanaise, est également compositeur. En 1998, le ministre de la Culture de la République Française lui a décerné le titre de Chevalier des Arts et des Lettres et en 2002, le président de la République Libanaise lui a remis la Médaille de l'Ordre du mérite, la plus haute décoration de son pays natal.

# IN THE FOOTSTEPS OF BEETHOVEN, A PATH OF LIFE



The Thirty-Two Sonatas (those which Beethoven regarded as worthy of inclusion in his catalogue) form a chronological arc reaching from 1794 (a twenty-four-year old creator, keen also to break through as a concert soloist) to 1822 (a fifty-two-year-old experimenter, confined by deafness<sup>1</sup> to his inner world, more overflowing with ideas than ever). After this, five years of creative activity were left to him, which he no longer devoted to the sonata. This was no mere chance, if we are to believe what he said in his last years to several people, including his final confidant Karl Holz: ‘The piano is and remains an inadequate instrument’ (to another acquaintance, he speaks of an ‘unsatisfactory instrument’). But which piano, exactly, seemed

unsatisfactory to him? The instrument whose development he witnessed during his lifetime, and which remained rudimentary indeed in the face of the demands he made on it as he blazed the trail for the full-blown Romanticism of the next generation. How, knowing his judgment on the instrumentarium of his time (let us remember his irritation with the members of the Schuppanzigh Quartet struggling through the *Grosse Fuge*: ‘Do you imagine that I think about your wretched fiddle when the Muse is upon me?’), can we believe that we serve him by going back – on the pretext of a historicity which is no more than misplaced materiality – to the instruments which, he complained, restricted his genius?

1 - ‘My poor hearing . . . cuts me off to some extent from human society’, he wrote to his brother Johann in September 1822, shortly after completing op.111.

According to Abdel Rahman El Bacha, there can be no doubt:<sup>2</sup> ‘In my opinion, the modern piano is the obvious choice, for reasons of amplitude of tone, and sustaining power too: think, for example, of the sublime Adagio of the Sonata no.17, op.31 no.2, with its melodic motif in long notes over a drumroll figure – it’s almost impossible to phrase crotchets and dotted crotchets at that tempo on a piano, even a modern one! And I’ll add to that the wealth of harmonics, which must carry all the cantabile elements. In any case, a conception as orchestral as this one means the performer must be capable of going beyond the limitations of the instrument in order to suggest tone colours and an impression of power. One senses that the idea, in Beethoven, is born initially in abstract form; depending on the period of composition, its inspiration may come from the symphonic domain, or the quartet, or occasionally even the piano itself, although his writing isn’t always grateful from the pianistic point of view, or suited to the natural morphology of the hand. Insofar as it provides us with a reserve of power that can be used as needed, as well as a greater capacity for cantabile than that of period instruments, the modern piano meets these challenges; for Beethoven always leads us to a challenge with respect to the material vector – there is scarcely an instrument in existence that’s normally predisposed to produce such music.

So, the more advanced it is, the greater leeway the pianist gains to look for sounds, phrasings, tone colours. But we must get the idea out of our heads that Beethoven’s music is naturally suited to such and such a type of instrument. Although he encouraged the development of instrument building, he wasn’t necessarily looking for a timbre that would inspire him, but rather hoping that the instrument could bear the maximum expression of an invention whose ambition, with the passing years, was no longer to display a virtuoso, but a thinker. And innovative expression, pure thought, required a new style of writing. So let’s not put him in a straijacket, even if knowing which instruments the composer used as his starting point is useful and enriching information!

‘Beethoven gives the impression of a wide open space. Yet his sonatas up to and including no.20 don’t exceed the *f*” that was the piano’s upper limit at that time. However, if you look at the spacing between the left-hand and right-hand parts, you realise that’s the subterfuge he uses to create a feeling of great breadth.’

Beethoven composed the Sonata no.21 (1803-04), dedicated to Count Waldstein, after acquiring an Érard that gave him a few more notes in the treble: ‘This monumental work ushers in a new era with its virtuoso writing and its architectural mastery; it also represents

2 - Unless otherwise indicated, all quotations in inverted commas come from a series of conversations between Abdel Rahman el Bacha and Sylviane Falcinelli that took place during the recording sessions and will be published in a book analysing the Thirty-Two Sonatas.

an emancipation, responding to the physical expansion of the keyboard with the expansion of the opportunities available to the performer.’

Writing for the piano sometimes seems to serve Beethoven as a laboratory: for example, the three Sonatas op.31 ‘rise to the level of the *Eroica* Symphony, which was still to come, whereas the period when they were composed (1801-02) was that of the gestation of the Second Symphony, which is less advanced in its language. You can also see op.31 as a super-structure, a vast triptych in which each panel is itself divided into movements. One finds exactly this structure in the three Sonatas for piano and violin op.30, which are closely related to the piano triptych both in chronological proximity and in spirit: in op.30 as in op.31, a large-scale dramatic sonata in G minor is framed by two sonatas in the major, the first one throwing the drama of the central sonata into relief, the second one representing a mood of consolation or questioning and ending in a whirlwind of joy. In both cases, the third sonata does not include a big slow movement, but does have a minuet in E flat major.’

In fact Beethoven had experimented with this structure, a triptych that possesses its own internal consistency, right from the start of his career as a composer of sonatas, as is demonstrated by opp.2 and 10: ‘You can even compare closely the ideas, the themes of the two triptychs. For example, we find the same rhythmic idea in the central component of each of them. The second sonata of both sets tends toward a spirit of comic theatre,

while the third proves to be a more ambitious sonata, exhibiting a powerful tonality (C major for op.2/3, D Major for op.10/3). In the third sonata of each of these sets, we find an extended slow movement: that of op.2 no.3 diffuses an atmosphere of meditation verging on serene plenitude, while the Largo e mesto of op.10 no.3 appears almost depressive, in a D minor that Beethoven already feels as a “dangerous” key – he will return to it in the so-called “Tempest” Sonata (op.31 no.2) and the Ninth Symphony. It’s a tonality whose full potential he grasped right from his early days (op.10 no.3 is only his seventh sonata) and which allowed him to reveal his vulnerable, human side. You have to bear in mind that it was most unusual to develop so sombre a concept in the music of the Classical period (we are still in 1798), but here Beethoven has already taken a big step forward and placed one foot in the Romantic era.’

If we continue to look at the parallels from one genre to another, ‘the opening of the Sonata op.57, known as the “Appassionata” (a nickname it was given by a publisher after the composer’s death), strongly evokes a string quartet from the same period, the Second “Razumovsky” Quartet in E minor (op.59 no.2). In the first movement one can also perceive the future “Fate” theme of the Fifth Symphony, already outlined in the finale of op.10 no.1. The mood of the “Appassionata” reminds me of a phrase from Goethe, “One can also build something beautiful even from the stones that have been placed in one’s path”,

because this sonata seems to contain all the torments experienced by Beethoven, who made them into the raw material for an immense structure that has become a central work in the history of the piano.

‘Later, with Sonata no.30 (op.109) which comes from the period largely taken up by the composition of the *Missa Solemnis* (1820), the atmosphere of the Mass setting permeates the piano work, which place us in the presence of a meditation, a prayer, a metaphysical question. Even the harmonic shifts characteristic of the theme of the variations (the final movement of the sonata), vectors of a certain naked emotion, or the rise in thirds of the penultimate variation, are akin to stylistic devices that can be observed in the *Missa Solemnis*.’

The interpenetration of the religious monument (which Beethoven regarded as his most important work) and the keyboard will continue in Sonata no. 31: ‘I find the constantly singing fugue of op.110 very evocative of the end of the Gloria from the *Missa Solemnis*.’ This penultimate sonata also depicts a spiritual journey: ‘The exceptionally long theme of the Adagio, deeply moving in the way it expresses pain and suffering, is marked *Klagender Gesang* (*Arioso dolente*, plaintive song); it seems to stretch out its arms to the heavens, only to fall back again, more downcast than ever. But this lament, which will not be subjected to any development, receives something like a providential response in the form of a fugue that owes a great deal to Bach. It is interrupted by the

return of the plaintive Arioso, which is marked *perdendo le forze* (losing strength) – and one does indeed sense the song of an invalid who can no longer breathe. Then the return of the fugue (with the subject in inversion) has the marking *poi a poi di nuovo vivente* (gradually coming alive once more); here I see the resurrected gradually opening their eyes on another world. Then on to the apotheosis of the subject (*tempo primo*) and the lyrical coda, communicating a joy that fills the heart, an enthusiasm for the return to the Creator, to God who is Alpha and Omega. For me, Beethoven gives concrete form in his writing to a musical vision of the Resurrection of the body; this furnishes me with a very powerful logic to sustain the discourse, which on the face of it seems so very complex and unusual. However, after the Resurrection comes the Last Judgment! Op.111 begins with that Last Judgment and leads us, in the Arietta, to the spheres of eternal rest. I admit that I superimpose a highly religious programme on these works, but the period of composition justifies it. Beethoven’s very personal faith was nurtured by what he had chosen to retain of Christianity. Even though he was a humanist, a follower of the ideas of the French Revolution, a modern thinker close to the ideas of Kant, he had a highly personal attitude to belief and prayer: Romain Rolland liked to describe Beethoven’s faith by talking about ‘his God’. This final sonata is in C minor, and in Beethoven’s very special brand of C minor. It seems as if, from the *Pathétique* Sonata (op.13)

by way of (obviously) the Fifth Symphony, C minor at last finds its fulfilment here: the first chord of the great introduction that opens the *Pathétique*, expressed perhaps in a simpler and more direct language (even if it was considered highly innovative at the time), carried within it the seed of the fulfilment of op.111.’

Fugal form enters the sonatas beginning with op.101, then takes centre stage majestically in op.106: ‘The “Hammerklavier” Sonata is a challenge to human nature, to stamina, to all the natural dimensions of the sonata. The content is extremely ambitious, and its power, its executive demands – especially in the final fugue – represent a physical ordeal for the performer. The fugato that occupies the very beginning of the first-movement development is impressive in its persistence, entirely relevant to the very project of the sonata. The principle of using fugal style for a development had already appeared in the fourth movement of op.101. But in the “Hammerklavier”, the final fugue – Allegro risoluto, preceded by a section wandering through psychological spaces – reaches proportions commensurate with those of the sonata as a whole. Beethoven called it *Fuga a tre voci, con alcune licenze* (Fugue in three voices, with some licences), as if to apologise . . . But we are dealing here with a breakdown of all aspects of the music: instrumental, timbral, formal. This is a total revolution that frightens both performers and the audience, which is swept along in a dizzying whirlwind! In this

Sonata no.29, the expressive worlds observe a certain duality, setting Herculean strength against extreme psychological fragility, but each mood is developed with complexities leading to the extremes of all possible colorations. I don’t know any music before this date (1817-18) that lays bare such a sensation of painful sadness as the Adagio sostenuto: Beethoven devotes all the time required for an inner drama that can only be resolved by meditation or prayer. Yet he will still surprise us after this with the vigour and volubility of his fugue.’

The concluding Andante of Sonata no.30 (op.109), for its part, incorporates fugal style into the mould of the theme and variations, so dear to Beethoven’s heart; it appears in the fifth variation.

And fugato is again present in op.111, breaking into the first movement: ‘Short as it is, this fugato really sounds like a fugue, and more precisely like the central fugue in the slow movement of the *Eroica*.’

Fugal writing, in Beethoven, is part of a motoric drive manifested in every conceivable parameter, and, independently of the form, in a rhythmic pulse that shapes the motifs as much as the melodic aspects or the tonal itinerary, which becomes more and more audacious in the course of the composer’s career. ‘Even the reduced form of the Rondo of the “little” Sonatina no.25 remains representative of his genius for a motoric drive that constantly projects the music forward. For all its grace, the appeal of this sonatina is no

longer that of the eighteenth century: there is piquancy, energy. Even in this simplicity, energy in motion predominates.’

In modern music we speak of *personnages rythmiques*,<sup>3</sup> but it may be said that Beethoven invented this concept. One of the recognisable features of his music lies in the extensive use of *sforzando* on weak beats. Abdel Rahman El Bacha is keen to explain his interpretation of this element: ‘I have often heard pianists playing Beethoven’s *sforzandi* in a very punchy style. But I don’t want *my* Beethoven to appear aggressive in that way. Of course, I conserve and even emphasise the power when it’s obvious, but I want the *sforzando* to encompass a much wider range of expressive possibilities: it is found in Beethoven at all dynamic levels, from *piano* to *fortissimo*, which means it doesn’t necessarily indicate a *loud* moment, but an accentuation for rhythmic and expressive purposes that can play on the strength of the attack and the duration of a note. That’s why I don’t reduce the *sforzando* to an aggressive attack: I put its force into perspective, and reinterpret it in the light of its role. Beethoven seems to have found it important to reinforce the so-called weak beat: I see this as an image of his struggle against gravity and against fate.’

Yet the vigour of Beethoven’s rhythmic identity has sometimes obscured his melodic vein, less obvious than in some of the composers

who came after him: ‘Beethoven’s maturation, especially at the time of the two Sonatas *quasi una fantasia* (op.27 nos.1 and 2), is something that happens imperceptibly. The more rarefied the melodic pattern becomes, the more it acquires a weight, a necessity, a force that will prevail in the late sonatas. The melodic idea grows more focused; it loses breadth but becomes more densely concentrated. However, if we look at the first movement of Sonata no.15, known as the “Pastoral”, the singing themes produce a pre-Schubertian dimension, through a capacity to let time go by without urgency that is very different from the density with which Beethoven usually treats time. The simple melody, marked *teneramente*, of the second (and final) movement of Sonata no.27 (op.90) also foreshadows Schubert, for whom it was probably a source of inspiration. Here Beethoven shows us that he isn’t always a superman locked in battle. This movement might be no more than a rondo with a pretty Classical theme, but the composer takes more than a page to let that theme unfold, which is remarkable for someone who often proceeds by means of concentrated melodic cells that express their plenitude in brevity. This kind of melodic inspiration also runs through op.110.

‘We know that Beethoven was regarded as an improviser of genius, and many moments in the sonatas echo this. For example, in the Adagio introduction of no.26, *Les Adieux*, so profoundly

3 - Literally, ‘rhythmic characters’. The term was coined by Messiaen to designate ‘rhythmic cells which remain recognizable although they may be augmented or diminished in symmetrical or asymmetrical manner’ (New Grove, 1st edition (1980), vol.12, p.205). (Translator’s note)

human, the ideas seem to generate one another as the work advances, until we reach a moment of expectation that leads to an unstable, chromatic theme, built in successive phases that don't really achieve internal balance. The second movement of the sonata, "L'Absence", is a formal structure of improvisatory freedom, in which the notes are born as and when his need for expression requires them. Then comes the explosion of joy of "Le Retour" in E flat major, the 'powerful' key par excellence in Beethoven, the tonality of the *Eroica* and also of the 'Emperor' Concerto – the third movement of which, incidentally, presents figures and an overall pulse similar to those of *Les Adieux*. As to the subtitle *quasi una fantasia* of the two Sonatas op.27, it is revelatory of the extent to which improvisation intervenes at the very base of the formal construction, and not the contrary: Beethoven does not take a blueprint as his starting point, but a musical desire. Perhaps this is his way of telling the performer not to be a slave to form, but to produce the form out of the necessity for expression.'

Mention of improvisation brings us to another composer dear to Abdel Rahman El Bacha's heart: 'I have always thought there was a kinship of spirit between Beethoven and Chopin, even if their personalities are very different. Both enraptured their listeners with their improvisations. In fact, I've several times come across melodic curves that resonate from the work of one of these two great masters to the other: for instance, one sees pre-Chopinesque figures in the "Hammerklavier"

and in the *Klagender Gesang* sections of the Sonata op.110. Then there's Sonata no.12, which was Chopin's favourite. He often played it and gave it to his pupils to practise. Perhaps its Funeral March gave him the idea of writing his own, although it's true that the central section of Chopin's march takes a quite different direction; whereas it is almost athematic or devoid of melody in Beethoven, Chopin's middle section is purely melodic. Nonetheless, the resemblance between the outer sections of the two works is striking.

'What's more, both composers have the same ability to express the deepest, that is, the purest sorrow that exists, and both are capable of conveying the highest degree of revolt ever notated in music. I can't help comparing Chopin's so-called 'Revolutionary' Étude with the end of the first movement of op.111, even if the spirit is not quite the same: the left hand in semiquavers whose agitation sings beneath a melody and chords in the right hand, which struggles to resolve to the major key – that's a characteristic which foreshadows Chopin.'

One might also dwell on a prefiguration of another kind, those 'faster and faster' final pages that precipitate the conclusion of the works in an uncontrollable frenzy: this feature typical of Schumann appears in Beethoven's middle period (Sonatas nos.15, 21 'Waldstein', 22, 23 'Appassionata'), a fact that once again draws our attention to devices specific to certain creative phases of the master.



Abdel Rahman El Bacha decided to record the sonatas in chronological order, with the aim of following in Beethoven's footsteps and accompany the evolutionary process of the composer: 'This approach allowed me to give a consistent reading, binding together sonatas that belong to the same period. If I had chosen to organise the recording sessions in any order other than chronological, I wouldn't have been able to bring together so aptly all the constituent aspects of the sound world peculiar to each period of composition.'

The working method of Abdel Rahman El Bacha is unusual in that it refuses the fragmentation that generally results from the exercise of recording. His approach is to perform two sonatas all the way through without stopping; a second or third 'take' means that he will replay the same two sonatas in full. Thus he mentally immerses himself in concert conditions and – without the slightest technical shortcoming or the least trace of fatigue – gets to the very heart of the logical movement and emotional impulse that takes effect at the level of the overall architecture of a work. This conception ensures that he never cuts himself off from immersion in the musical flow and is able to maintain intact the tensions propelling the creative act: 'It's that electric excitement that I seek to preserve by recording whole sonatas in a single take, so that I myself am caught up in the trial Beethoven wants to put his interpreters through. If we don't stay the course in that trial, we lose the musical line, the

very intention of the composer who preceded us in these trials: sharing in them is an immensely worthwhile experience for us as interpreters.

'We have a duty to achieve the self-control needed to master the endurance demanded by such masterpieces. Over and above the purely musical aspect that makes Beethoven one of the greatest composers of all time, what stands out for me is the lesson of a *moral* being: insofar as Beethoven sets himself immensely high standards, immense rigour and courage – in his life, in everything he undertakes, in the authenticity of even the slightest of his artistic gestures – his attitude must rub off on his interpreter. That's why I think that, for me, Beethoven has represented not only one of the most profound lessons in music, but also a lesson in life.'

**Sylviane Falcinelli**

*Translations: Charles Johnston*



C. BECHSTEIN

## The choice of a certain piano for a certain aesthetic

For this recording, Abdel Rahman El Bacha selected a recent model (282 cm in length) by the German piano manufacturer Bechstein. He explains: 'I'm always afraid of the percussive nature of the piano: it can be an asset to some styles, but can also do such a disservice to musicality in other ways! So I preferred to take the risk of sounding a little less "brilliant" by going for a piano with more depth, a rounder, more singing sound. The touch of a Bechstein is like that of no other piano; one feels a sort of sensuality that is vaguely reminiscent of a Pleyel, even if the key travel is superior. The action responds precisely, but permits you to sculpt the sound *while* you're depressing the key. This Bechstein piano allows you to shape its *beautiful sound*, to give it life by controlling its resonance after the attack. Such a velvety touch – admittedly a little resistant – affords one time to get to the heart of the keyboard, which makes it more difficult to tame when playing swiftly and powerfully.

Another thing that appeals to me is the palette of different sonorities in all registers, which makes it necessary to readjust one's old reflexes before setting out to discover new possibilities. I try to set out from the abstract dimension of the music, and I am helped by a neutral tone – but note that "neutral" does not mean "empty"; I imply by this word a certain reserved discretion that allows me to work on the rounded sonorities of the Bechstein with a view to obtaining a noble sound. This new generation instrument seeks to preserve the best of the Bechstein tradition<sup>4</sup> while developing power and evenness of tone.'

*Interview by Sylviane Falcinelli*

4 - It will be recalled that Bechstein pianos were among Claude Debussy's favourite instruments.

## Abdel Rahman El Bacha

Born in Beirut into a family of musicians, Abdel Rahman El Bacha began studying the piano in 1967 with Zvart Sarkissian, a pupil of Marguerite Long and Jacques Février. In 1973 Claudio Arrau predicted a great career for him, and in 1974 France, the Soviet Union, and the United Kingdom all offered him a study scholarship. He chose France for reasons of cultural affinity and entered Pierre Sancan's class at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, from which he graduated with four *premiers prix* (piano, chamber music, harmony, and counterpoint). In June 1978 he won the prestigious Queen Elisabeth of Belgium competition by unanimous decision of the judges, in addition to the Audience Prize; he was then nineteen years old.

Since then he has been in great demand on the international scene and regarded as one of the finest masters of the piano. His extensive repertoire, including some sixty concertos, focuses principally on the works of Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Rachmaninoff, Ravel, and Prokofiev. He has worked with some of the world's leading conductors and such prestigious orchestras as the Berlin Philharmonic, the Royal Philharmonic, the Orchestre de Paris, the Orchestre National de France, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the National Orchestra of Belgium, the Gulbenkian Orchestra, the NHK Orchestra

Tokyo, and the Orchestre de la Suisse Romande.

He has a large discography to his credit. In 1983 he received the Grand Prix de l'Académie Charles Cros from Mme Sergey Prokofiev in person for his recording of the early works of Prokofiev on Forlane. For the same label, he recorded concertos by Bach, the Ravel concertos, and solo works by Schumann, Ravel, Schubert, and Rachmaninoff. He has also recorded the complete solo piano works of Chopin, arranged in chronological order, and the works for piano and orchestra with the Orchestre de Bretagne conducted by Stefan Sanderling.

In 2011 he began a collaboration with the Mirare label, launched by a programme of piano works by Prokofiev.

Abdel Rahman El Bacha, who has possessed double Franco-Lebanese nationality since 1981, is also a composer. In 1998 the French Minister of Culture conferred on him the honour of Chevalier des Arts et des Lettres, while in 2002 the President of the Lebanese Republic awarded him the Medal of the Order of Merit, the highest decoration of his homeland.

# IN DEN FUSSTAPFEN BEETHOVENS, EIN LEBENSWEG



Die 32 Klaviersonaten (die Beethoven für würdig befand, in sein Gesamtwerkverzeichnis aufgenommen zu werden) entstanden zwischen 1794 (ein 24-jähriger Komponist, der sich auch als Konzertpianist zu etablieren suchte) und 1822 (ein von Experimentierfreude sprühender 52-jähriger, der durch seine Taubheit<sup>1</sup> ganz auf seine innere Welt zurückgeworfen wurde). Es blieben ihm noch fünf Jahre zum Komponieren, die er jedoch nicht der Klaviersonate widmen sollte; was nicht sonderlich überrascht, wenn man seine Bemerkungen über das Klavier kennt, wie er sie zum Beispiel seinem engen Wegbegleiter der letzten Jahre Karl Holz anvertraute: „Das Klavier ist und bleibt ein ungenügendes Instrument“ (in einem anderen Gespräch sprach er von „unbefriedigendem

Instrument“). Doch welches Klavier genau scheint ihm unbefriedigend? Das Instrument, dessen Entwicklung er beiwohnte und das in Bezug auf seine Anforderungen, die sich schon ganz der Romantik der kommenden Generation zuwandten, doch ziemlich rudimentär blieb. Wie kann man glauben Beethoven zu dienen, wenn man sein Urteil über die Instrumente seiner Zeit kennt (denken wir nur an seinen Ärger gegenüber den Mitgliedern des Schuppanzigh Quartetts, als sie sich mit der *Großen Fuge* abmühten: „Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?“), indem man – unter dem Vorwand der historischen Authentizität inadäquates Material verwendet – oder sogar zu eben der Instrumentenbauweise zurückkehrt, über die er sich so bitter beklagte, dass sie seinem Genie nicht entsprach?!

1 - „Mein Gehörgestand, der mich auf eine gewisse Weise abgeschlossen von den Menschen macht . . .“, schrieb er seinem Bruder Johann im September 1822, kurz nach der Fertigstellung des Opus 111.

Für Abdel Rahman El Bacha besteht kein Zweifel<sup>2</sup>: „Die Wahl eines modernen Flügels drängt sich schon nur aus Gründen der Klangweite und Klangdauer auf: Denken Sie zum Beispiel an das wunderbare *Adagio* der Sonate Nr.17, Opus 31 Nr.2, mit diesem Motiv aus langen singenden Noten über einer Art Paukenwirbel: Viertel und punktierte Viertel in dieser Art zu phrasieren, ist schon auf einem modernen Flügel beinahe nicht spielbar! Ebenso wichtig scheint mir die Fülle an Obertönen, die alle *cantabile* Elemente enthalten müssen. Ein so orchestraler Gedanke zwingt den Interpreten in jedem Fall, die Grenzen seines Instruments zu überwinden und Farben und den Eindruck von etwas Größerem entstehen zu lassen. Man spürt sehr deutlich, dass bei Beethoven die musikalische Idee zuerst abstrakt existiert; sie kann aber auch (je nach Schaffensperiode) aus einer sinfonischen Inspiration, einem Quartett, zuweilen auch aus einer pianistischen Inspiration entstehen, obwohl sein Klaviersatz im allgemeinen wenig pianistisch ist und durchaus nicht immer ideal in der Hand liegt. Dank einem modernen Klavier mit seiner enormen Klangfülle, die wir bei Bedarf voll ausschöpfen können, und das auch im *cantabile* Bereich einem alten Instrument weit überlegen ist, vermögen wir uns diesen Herausforderungen zu stellen; denn Beethoven ist ja an sich, in Bezug auf das Material, eine ständige Herausforderung: ein Instrument, das einfach aus sich heraus so eine Musik hervorzubringen vermag, gibt es ja eigentlich gar nicht. Je weiter es verbessert wird, desto mehr

Spielraum hat der Pianist in seiner Suche nach Klang, Phrasierung und Farben. Man muss sich von der Vorstellung lösen, dass Beethovens Musik an ein bestimmtes Instrument gebunden ist. Er, der die Entwicklung des Klavierbaus vorantreiben wollte, suchte nicht unbedingt ein neues Timbre, das ihn inspirieren würde, sondern ein Instrument, das dem maximalen Ausdruck einer Musik dienen konnte, die sich immer weniger zum Virtuosen und immer mehr zum Geistigen hin orientierte. Das Wissen über die Instrumente, von denen ein Komponist ausging, kann eine bereichernde Information sein, sollte uns aber nicht in unseren Möglichkeiten einschränken!

Beethoven vermittelt den Eindruck von Weite. Doch die Sonaten, bis und mit der zwanzigsten, gehen nicht über das F hinaus, mit dem die damaligen Tastaturen endeten. Wenn wir nun aber den Abstand zwischen der linken und der rechten Hand betrachten, ist es genau dieser Trick, der den Eindruck von Weite schafft.“

Beethoven komponierte die dem Herzog von Waldstein gewidmete 21. Sonate (1803-04) unmittelbar nachdem er ein Erard mit einem nach oben etwas erweiterten Tonumfang erstanden hatte: „Dieses gewaltige Werk eröffnet mit seinem virtuosen Satz und durch seine vollendete Architektur eine neue Ära; es steht auch für eine Befreiung und ist mit der Erweiterung der Möglichkeiten des Interpreten auch eine Antwort auf die physische Erweiterung der Tastatur.“

Der Klaviersatz scheint für Beethoven zuweilen

2 - Alle Ausführungen in Anführungs- und Schlusszeichen ohne genauere Bezeichnung, entstammen den Gesprächen zwischen Abdel Rahman el Bacha und Sylviane Falcinelli während der Aufnahmen und sind Gegenstand eines Buches zu den 32 Sonaten.

ein Laboratorium zu sein: zum Beispiel stehen die drei Sonaten Opus 31 (1801-1802) „auf dem Niveau der *Eroica*, die erst viel später komponiert wurde, und entstanden doch zur Zeit der ersten Skizzen für die 2. Sinfonie, die deutlich weniger wagt. Das Opus 31 kann auch als eine Art Überstruktur, ein enormes Triptychon angesehen werden, wobei jede Tafel wiederum in drei Sätze geteilt ist. Wir finden genau dieselbe Struktur in den drei Violinsonaten Opus 30, die dem pianistischen Triptychon sowohl zeitlich, als auch in ihrer Art entsprechen: Im Opus 30 wie auch im Opus 31, wird eine große dramatische Sonate in Moll von zwei Dur-Sonaten eingerahmt, wobei die erste die Dramatik der mittleren hervorhebt und die letzte eine Art Trost oder Infragestellung darstellt, die in einem Freudetaumel endet. In beiden Fällen enthält die dritte Sonate an Stelle eines längeren langsamen Satzes ein Menuett in Es-Dur.“

Diese dreiteilige Struktur besitzt eine innere Kohärenz, auf die Beethoven immer wieder zurückgriff; davon zeugen auch Opus 2 und Opus 10: „Es lassen sich sogar die Ideen und Themen der beiden Triptychen vergleichen. Man findet zum Beispiel dieselbe rhythmische Idee in der jeweils zweiten Tafel. Die zweite Sonate des einen und des anderen Opus stehen im Zeichen einer Komödie, während die dritte Tafel sich als ernsthaftere Sonate mit einem Hang zum Großen entpuppt (C-Dur für Opus 2 Nr. 3, D-Dur für Opus 10, Nr. 3). In den beiden dritten Tafeln finden wir einen langen langsamen Satz: der des Opus 2 Nr. 3 verbreitet einen meditativen Geist erfüllten Friedens, während das *Largo e mesto* des Opus 10 Nr. 3 beinahe depressiv

wirkt, in einem d-Moll, das Beethoven bereits als „gefährliche“ Tonart erkannte – er sollte sie in der Sonate mit dem Beinamen *Der Sturm* (Opus 31 Nr. 2) sowie in seiner 9. Sinfonie wieder verwenden – und in der er seit seiner Jugend (Opus 10 Nr. 3 ist gerade seine siebte Sonate) die Möglichkeiten sah, sein Antlitz des verletzten Menschen zu zeigen. Man muss dabei berücksichtigen, dass es in der damaligen Klassik kaum üblich war, einen so düsteren Gedanken in der Musik weiter auszuloten (wir sind noch im Jahr 1798), doch Beethoven stand bereits mit einem Fuß in der Romantik“.

Wenn wir die genreübergreifenden Parallelen weiterverfolgen, „erinnert der Anfang der Sonate Opus 57 mit dem (nach Beethovens Tod von einem Verleger hinzugefügten) Beinamen *Appassionata* stark an ein Streichquartett aus derselben Zeit: das zweite der *Razumovsky Quartette* in e-Moll (Opus 59 Nr.2). Im ersten Satz sticht das künftige „Schicksalsmotiv“ der 5. Sinfonie heraus, das bereits im Finale des Opus 10 Nr. 1 angedeutet wurde. Die Stimmung der *Appassionata* lässt mich an einen Satz Goethes denken: „Auch aus Steinen, die einem in den Weg gelegt werden, kann man Schönes bauen“, und so scheint diese Sonate alle von Beethoven erlebten Leiden zu enthalten, die er als Bausteine einer enormen Architektur verwendete und damit ein Hauptwerk der Klavierliteratur schuf.

Die Komposition der 30. Sonate (Opus 109) fiel in die Zeit der Entstehung der *Missa Solemnis* (1820) und tatsächlich ist sie von einer Atmosphäre der Meditation, des Gebets, einer metaphysischen Fragestellung geprägt. Sogar die charakteristischen harmonischen Bewegungen des Variationenthemas

(Finale der Sonate) oder die aufsteigenden Terzen der vorletzten Variation, haben ihre Entsprechung in der *Missa Solemnis*“. Die Durchlässigkeit zwischen dem religiösen Werk (Beethoven hielt es für sein bedeutendstes Werk) und dem Klavierwerk lässt sich auch in der 31. Sonate weiterverfolgen: „Die singende Fuge des Opus 110 erinnert mich stark an das *Gloria* der *Missa Solemnis*“. Diese zweitletzte Sonate malt übrigens einen spirituellen Pfad: „Das Thema des außergewöhnlich langen *Adagios* ist einfach überwältigend in seinem Ausdruck von Schmerz und Leiden und trägt die Überschrift *Klagender Gesang*; die Arme scheinen zum Himmel erhoben, um sich dann entmutigt wieder zu senken. Diese nicht weiter verarbeitete Klage erhält eine Art göttliche Antwort in der Form einer Fuge, der Bach Pate stand. Diese wird durch die Rückkehr des klagenden *Arioso* unterbrochen, über das Beethoven *perdendo le forze/ermattet* notierte; tatsächlich hört man darin den Gesang eines Kranken, dem das Atmen immer schwerer fällt. Dann ertönt nochmals die Fuge (mit umgekehrtem Thema) und dem Zusatz: *poi di nuovo vivente/nach und nach wieder auflebend*; ich sehe darin den Auferstandenen, der langsam seine Augen öffnet und eine neue Welt erblickt. Es folgen die Apotheose des Themas (*tempo primo*) und die ausgesprochen lyrischen Coda, die von einer herzerfüllenden Freude erzählt, einer Begeisterung über die Rückkehr zum Schöpfer, zum einzigen Gott. Meiner Meinung nach schuf Beethoven durch seine Musik eine Vision der Auferstehung, was mir die logische Basis für diesen scheinbar komplexen und besonderen Diskurs liefert. Nun, auf die

Auferstehung folgt das Jüngste Gericht! Das Opus 111 beginnt mit dem jüngsten Gericht und führt uns dann mit der *Arietta* in die Gefilde der ewigen Ruhe. Ich gebe zu, dass meine Interpretation stark religiös geprägt ist, aber die Zeit, in der das Werk komponiert wurde, rechtfertigt dies zweifellos. Der sehr persönliche Glaube Beethovens bestand aus dem, was er sich vom Christentum bewahrt hatte, obwohl er Humanist und Anhänger der Ideale der Französischen Revolution war, ein Moderner, der sich Kants Gedankengut verbunden fühlte, und dabei doch eine ganz eigene Art zu glauben und zu beten hatte: Romain Rolland pflegte in Zusammenhang mit Beethovens Glauben von „seinem Gott“ zu sprechen. Diese letzte Sonate steht in c-Moll, diesem für Beethoven ganz besonderen c-Moll. Es scheint als ob das c-Moll der „Pathétique“ (Opus 13) über die 5. Sinfonie hier seine Vollendung findet: der allererste Akkord der *Pathétique* kann (auch wenn er zur damaligen Zeit als völlig neuartig empfunden wurde) in einer ganz direkten und einfachen Sprache ausgedrückt werden und enthält in sich den Keim der Vollendung des Opus 111.“

Die Fuge findet ihren Eingang ab Opus 101, um dann im Opus 106 in ihrer ganzen Majestät zu erscheinen: „Die *Hammerklavier* Sonate ist eine Herausforderung an die menschliche Natur, den Atem, an alle natürlichen Dimensionen der Sonate. Der Inhalt ist extrem komplex und ihre Wucht, die Anforderungen an den Pianisten – besonders in der Schlussfuge – sind eine physische Kraftprobe. Das Fugato ganz zu Beginn der Durchführung im ersten Satz besticht durch seine Beharrlichkeit und passt

damit gut zum Projekt der Sonate. Ein Fugato als Durchführung erschien zum ersten Mal im Opus 101. Aber in der *Hammerklavier* Sonate erlangt die Schlussfuge – *Allegro risoluto*, nach einigen Irrungen in psychologische Sphären – Proportionen einer ganzen Sonate. Beethoven schrieb: „Fuga a tre voci, con alcune licenze“, beinahe entschuldigend... Es handelt sich dabei um eine Explosion auf allen musikalischen Ebenen: instrumental, klanglich und formal; dermaßen revolutionär, dass es schon fast Angst macht... dem Interpreten wie dem Publikum, das sich in einem schwindelerregenden Taumel entführt sieht. In dieser 29. Sonate erkennen wir eine gewisse Dualität, in der sich eine herkulische Kraft und eine extreme psychologische Zerbrechlichkeit gegenüberstehen, doch ist jeder Seelenzustand unglaublich komplex verarbeitet und führt zu allen nur möglichen Farbnuancen. Mir ist keine Musik bekannt, die vor diesem Zeitpunkt (1817-18), eine so schmerzliche Traurigkeit auszudrücken vermag wie das *Adagio sostenuto*: Beethoven gibt diesem inneren Drama, das nur durch eine Meditation oder ein Gebet aufzulösen ist, alle Zeit der Welt. Und doch gelingt es ihm, uns nochmals mit der Kraft und Geschwätzigkeit seiner Fuge zu überraschen.“ Der Schlusssatz *Andante* der 30. Sonate (Opus 109) enthält innerhalb von Thema und Variationen, an denen Beethoven so viel lag, in der fünften Variation ein Fugato. Ein weiteres Fugato im ersten Satz des Opus 111: „Trotz seiner Kürze klingt dieses Fugato wie eine richtige Fuge, genauer gesagt, wie die Fuge im Mittelteil des langsamen Satzes der *Eroica*. Bei Beethoven enthält ein Fugato eine innere Bewegung, die sich in allen erdenklichen

Parametern manifestiert, sowie einen von der Form unabhängigen Puls, der sowohl die Motive, als auch die in der kompositorischen Entwicklung immer gewagter gewordenen tonalen Irrungen gestaltet. „Wir finden diese Vorwärtsbewegung, die die Musik unablässig nach vorne projiziert, sogar in der minimalistischen *Rondo*-Form der Sonatine Nr.25. Die Eleganz dieser Sonatine gehört jedoch nicht mehr ins 18. Jahrhundert: sie ist spritzig und voller Energie. Bis in diese Einfachheit hinein herrscht eine Energie der Bewegung“.

Wir sprechen in der modernen Musik von *rhythmischen Personen*, doch erfunden hat das Konzept zweifellos Beethoven. Ein kennzeichnendes Merkmal seiner Musik liegt im Gebrauch des *sforzando* auf einem unbetonten Taktteil; zu diesem Thema möchte Abdel Rahman El Bacha seine Interpretation erklären: „Zu oft habe ich Beethoven'sche *sforzando* wie Fausthiebe spielen hören. Nun, ich möchte auf keinen Fall, dass *mein* Beethoven als aggressiv empfunden wird. Wohlverstanden, bewahre ich mir ein kräftiges Spiel vor, ja ich lege – falls angemessen – großen Wert darauf, doch muss für mich ein *sforzando* unendlich viel mehr Ausdrucksmöglichkeiten enthalten: Beethoven verwendet es in jeder Dynamik, vom *piano* bis zum *fortissimo*, und das bedeutet, dass es sich dabei nicht unbedingt um einen *forte* Akzent handelt, sondern um einen Akzent in Bezug auf Rhythmik und Ausdruck, der sowohl beim Anschlag als auch für die gesamte Dauer der Note zum Tragen kommt. Deshalb beschränke ich ein *sforzando* nicht auf einen aggressiven Anschlag, sondern relativiere seine Stärke und gebe ihm je nach Funktion seine



eigene Interpretation. Die Betonung des unbetonten Taktsteils schien Beethoven am Herzen zu liegen: ich sehe darin seinen Kampf gegen die Schwerkraft und das Schicksal“.

Die vorherrschende rhythmische Identität Beethovens lässt seine Melodik, die bei ihm nicht so offenkundig ist wie bei anderen Komponisten, etwas in Vergessenheit geraten: „Beethovens Entwicklung zum Zeitpunkt der zwei Sonaten *quasi una fantasia* (Opus 27 Nr. 1 und 2), geschieht beinahe unbemerkt. Je mehr die Melodik in den Hintergrund tritt, desto gewichtiger wird sie, sie verliert an Fläche und gewinnt an Dichte. Nichtsdestotrotz, wenn wir uns den ersten Satz der 15. Sonate (später *Pastorale* genannt) anhören, verfügen die sanglichen Themen, durch ihre Fähigkeit die Zeit ohne Eile verrinnen zu lassen – was für die sonst Beethoven eigene Dringlichkeit recht untypisch ist – über eine vor-Schubert'sche Dimension. Die einfache Melodie mit der Bezeichnung *teneramente* des 2. (und letzten) Satzes der 27. Sonate (Opus 90) nimmt ebenfalls Schubert vorweg, der sich davon wahrscheinlich inspirieren ließ. Beethoven zeigt uns damit, dass er nicht immer ein Übermensch im Schlachtgetümmel ist. Dieser Satz könnte ein simples *Rondo* mit einem hübschen klassischen Thema sein, doch Beethoven braucht mehr als eine Seite, um das Thema vorzustellen, was an sich schon ungewöhnlich ist, da er oft konzentrierte melodische Einheiten verwendet, die ihre Fülle in der Kürze entfalten. Die melodische Inspiration durchzieht auch Opus 110.

Beethoven war als Improvisationsgenie bekannt; zahlreiche Kompositionen zeugen davon: zum

Beispiel im demütigen *Adagio* zu Beginn der 26. Sonate *Les Adieux* scheint eine Idee die nächste hervorzubringen, bis hin zu einem unstillbaren, chromatischen Thema, das aus aufeinanderfolgende Episoden besteht, die in sich nicht wirklich ein Gleichgewicht finden. Eine weitere Form improvisierter Freiheit findet sich in *Abwesenheit*, dem zweiten Satz derselben Sonate, wo die Noten aus der Notwendigkeit des Ausdrucks entstehen, vor dem Freudeausbruch des *Wiedersehens* in Es-Dur, der für Beethoven typisch „kraftvollen“ Tonart, wie in der Sinfonie *Eroica* oder dem 5. Klavierkonzert, dessen dritter Satz übrigens Figuren und einen ähnlichen Puls wie *Les Adieux* enthält. Der Untertitel – *quasi una fantasia* – der beiden Sonaten Opus 27 verrät, dass die Improvisation die Form hervorbringt und nicht umgekehrt: Beethoven geht nicht von einem Schema aus, sondern von einem musikalischen Wunsch. Vielleicht versucht er damit dem Interpreten zu sagen, weniger Sklave der Form zu sein, sondern die aus der Notwendigkeit des Ausdrucks entstehende Form zu schaffen“.

Das Thema der Improvisation schlägt den Bogen zu einem anderen für Abdel Rahman El Bacha bedeutenden Komponisten: „Ich habe immer eine Seelenverwandtschaft zwischen Beethoven und Chopin gespürt, trotz der sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten. Beide bewegten ihre Zuhörer durch ihre Improvisation. Nun, ich habe verschiedene, sich entsprechende melodische Bögen in Werken der beiden großen Meister gefunden: wir erkennen zum Beispiel vor-Chopin'sche Figuren in der *Hammerklavier* Sonate oder im *Klagenden Gesang* der Sonate Opus 110. Die 12. Sonate war

Chopins Lieblingssonate, die er selbst häufig spielte uns seine Schüler üben ließ; vielleicht gab ihm die *Marcia funebre* Anlass seine eigene zu schreiben; freilich geht bei Chopin der Mittelteil in eine ganz andere Richtung: während er bei Beethoven beinahe athematisch oder zumindest ohne Melodie ist, ist er bei Chopin reine Melodie, doch besteht eine große Ähnlichkeit im Hauptteil der beiden Werke.

Beide Komponisten haben zudem diese Fähigkeit, den tiefsten und daher reinsten Schmerz auszudrücken und beide sind in der Lage, die größte musikalische Revolution auszudrücken; ich komme nicht umhin, Chopins *Etude Révolutionnaire* mit dem Ende des ersten Satzes des Opus 111 zu vergleichen – auch wenn der Geist durchaus nicht derselbe ist – : diese aufgewühlten Sechzehntel unter einer Melodie in der linken Hand, während die Akkorde in der rechten Hand sich bemühen, sich in der Dur-Tonart aufzulösen, das nenne ich einen vor-Chopins'schen Zug“.

Man könnte noch bei Vorwegnahmen ganz anderer Art verweilen, zum Beispiel die der letzten Seiten, die sich „noch rascher“ in einer ungezügelten Raserei in den Schluss eines Werkes stürzen: dieser für Schumann typische Zug erscheint in Beethovens mittlerer Schaffenszeit (Sonaten Nr. 15, 21 *Waldstein*, 22, 23 *Appassionata*), was einmal mehr unserer Aufmerksamkeit auf spezifische Recherchen zu bestimmten Kompositionsphasen des Meisters lenkt.

Abdel Rahman El Bacha entschied sich dafür, die Sonaten in chronologischer Reihenfolge einzuspielen, um in die Fußstapfen Beethovens zu treten und

dem kompositorischen Entwicklungsprozess zu folgen: „Diese Vorgehensweise erlaubte mir eine kohärente Lektüre, wobei ich Sonaten derselben Epoche in einen engeren Zusammenhang stellen konnte. Wenn ich für die Aufnahmen eine andere Reihenfolge gewählt hätte, wäre es mir nicht möglich gewesen, die einzelnen Aspekte der jeder Kompositionsperiode eigenen Klangwelt im selben Maße hervorzuheben“.

Abdel Rahman El Bachas Arbeitsweise wirkt der sonst durch die Aufnahmen entstehenden unvermeidbaren Zerstückelung entgegen. Er ging so vor, dass er jeweils zwei Sonaten hintereinander spielte, und wenn ein zweiter oder dritter *Take* nötig war, hieß das, dass er nochmals beide Sonaten spielte. Auf diese Weise versetzte er sich in den Zustand eines Konzerts und dadurch gelang es ihm – ohne den mindesten technischen Mangel oder Ermüdungserscheinung – die logische Folge und den emotionalen Schwung zu finden, die der vollständigen Architektur eines Werkes zu Grunde liegen. Diese Vorgehensweise erlaubte ihm, ständig im musikalischen Fluss zu verweilen und die Spannungen der kompositorischen Geste aufrechtzuerhalten: „Es geht mir darum, diese Spannungserhöhung zu wahren und dies gelingt nur in der ununterbrochenen Aufnahme der gesamten Sonate; Beethoven auferlegt seinen Interpreten eine Bewährungsprobe und der unterwerfe ich mich. Wenn man sich dieser Prüfung nicht stellt, verliert man die musikalische Linie, die in der Absicht des Komponisten lag, als er uns in dieser Prüfung voranging: es lohnt sich, diese Erfahrung mit dem Komponisten zu teilen.

Es braucht eine gehörige Portion Selbstdisziplin,

um sich die Ausdauer, die einem diese Meisterwerke abverlangen, zu erarbeiten. Über den rein musikalischen Aspekt hinaus, der Beethoven zu einem der größten Komponisten aller Zeiten macht, liegt mir auch ein *moralischer* Aspekt am Herzen: in dem Maße, in dem Beethoven sich selbst diesen höchsten Anspruch und unerhörten Mut auferlegt – in seinem Leben, in allem, was er unternahm, in der Authentizität der kleinsten künstlerischen Geste –, muss diese Einstellung auf den Interpreten abfärben. Deshalb denke ich, dass Beethoven mir nicht nur im musikalischen Sinn eine der tiefstnigsten Einsichten vermittelte, sondern auch im weiteren Sinn für das Leben“.

**Sylviane Falcinelli**

*Übersetzung: Corinne Fonseca*



C. BECHSTEIN

## Die Instrumentenwahl

Für die vorliegende Aufnahme wählte Abdel Rahman El Bacha ein neueres Modell (2,82 m.) der Firma Bechstein; er erklärt: „Ich fürchte immer den perkussiven Charakter des Klaviers: für einige Musikstile kann er durchaus von Vorteil sein, aber der Musikalität doch auch sehr schaden! Ich nahm nun das Risiko auf mich, etwas weniger „brillant“ zu erscheinen und wählte dafür ein Klavier mit einer singenden, runderen Tiefe. Der Anschlag eines Bechsteins lässt sich mit keinem anderen Flügel vergleichen, er hat etwas von der Sinnlichkeit eines Pleyels mit einer besseren Spieltiefe. Die Mechanik reagiert unmittelbar und erlaubt trotzdem die Formung des Klangs *während* des Anschlags. Dieser Bechstein Flügel ermöglichte mir, durch die Beherrschung des Folgeklangs beim Anschlag, dem *schönen Klang* eine Rundung, Leben zu geben. Solch ein samtweicher Anschlag – zugegeben mit ein bisschen Widerstand – ermöglicht es, langsam bis zum Herz der Tastatur vorzudringen, was es etwas schwieriger macht, das Instrument zu bändigen, wenn man schnell und kraftvoll

spielt. Was mich ebenfalls fasziniert, ist die breite Klangpalette in allen Lagen; das zwingt einem, alte Reflexe zu überdenken und sich in die Entdeckung neuer Möglichkeiten zu stürzen. Ich versuche, von der abstrakten Dimension der Musik auszugehen und werde dabei durch ein neutrales Timbre unterstützt: wohlgemerkt, neutral bedeutet nicht leer, ich verstehe darunter eine gewisse reservierte Diskretion, die mir erlaubt, den runden Klang des Bechsteins weiter zu veredeln. Dieses Instrument einer neuen Generation vereint in sich das Beste der Bechstein-Tradition<sup>3</sup> mit einer ausgeprägten Kraft und Ausgewogenheit des Klanges“.

*Gespräch mit Sylviane Falcinelli*

3 - Vergessen wir nicht, dass die Bechstein Flügel zu Claude Debussys bevorzugten Instrumenten gehörten.

## Abdel Rahman El Bacha

Abdel Rahman El Bacha wurde in Beirut in einer Musikerfamilie geboren und begann 1967 mit Zvart Sarkissian, einem Schüler Marguerite Longs, und Jacques Février Klavier zu studieren. 1973 sagte ihm Claudio Arrau eine große Pianistenkarriere voraus und 1974 boten ihm Frankreich, die Sowjetunion und England ein Stipendium an. Aus Gründen der kulturellen Affinität wählte er Frankreich und trat am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in die Klasse von Pierre Sancan ein. Er schloss mit vier Ersten Preisen ab (Klavier, Kammermusik, Harmonielehre und Kontrapunkt). Im Juni 1978 erhielt er am renommierten Wettbewerb Königin Elisabeth von Belgien einen einstimmigen Ersten Preis sowie den Publikumspreis; er war gerade 19 Jahre alt.

Das war der Beginn einer internationalen Karriere und Abdel Rahman El Bacha gilt heute als einer der großen Meiser des Klaviers. Sein breites Repertoire enthält über sechzig Klavierkonzerte mit Schwerpunkt Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Rachmaninow, Ravel und Prokofjew. Er spielt unter den berühmtesten Dirigenten mit den weltbesten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, Royal Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre

National de Belgique, Gulbenkian Orchester, NHK Tokyo, Orchestre de la Suisse Romande...

Seine Diskographie ist umfassend: 1983 erhielt er von Madame Sergei Prokofjew persönlich den Großen Preis der Akademie Charles Cros für die ersten eingespielten Werke Prokofjews beim Label Forlane. Für dasselbe Label spielte er die Klavierkonzerte von Bach, Ravel, Werke von Schumann, Ravel, Schubert und Rachmaninow ein. Von Chopin nahm er das Integral der Musik für Klavier solo in chronologischer Reihenfolge auf, sowie Werke für Klavier und Orchester mit dem Orchestre de Bretagne unter der Leitung von Stefan Sanderling.

2011 begann seine Zusammenarbeit mit dem Label Mirare mit der Einspielung von Klavierwerken von Prokofjew.

Abdel Rahman El Bacha besitzt seit 1981 die französisch-libanesischen Doppelbürgerschaft. Er ist zudem Komponist. 1998 verlieh ihm das französische Kulturministerium den Titel des Chevalier des Arts et des Lettres und 2002 verlieh ihm der Präsident der libanesischen Republik das Verdienstkreuz, die höchste Auszeichnung seines Heimatlandes.

**La Ferme de Villefavard** en Limousin : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle  
La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...  
L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.  
La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC du Limousin, et le Conseil Régional du Limousin.

---

**La Ferme de Villefavard** in the Limousin is an extraordinary recording venue equipped with outstanding acoustics. La Ferme de Villefavard, located amid the magnificent countryside of the Limousin, far from the hustle and bustle of the city. This unique and serene environment offers musicians the peace of mind necessary to support their artistic and recording projects in the best possible environment imaginable. The local is an ideal setting for concentration, immersion in one's work and creative activity.  
The architect Gilles Ebersolt conceived the renovation of the converted granary, originally built in beginning of the last century. Its exceptional acoustics was designed by Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most notable projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac at Evian and the next Philharmonic Hall in Luxembourg.  
La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Limousin.

---

**La Ferme de Villefavard** en Limousin: ein nicht alltäglicher Aufnahmeort mit einer einzigartigen Akustik.  
Der frühere Bauernhof de Villefavard liegt mitten in der herrlichen Landschaft der französischen Region Limousin, weitab vom Lärm und Stress der Stadt. Diese Oase der Ruhe und Stille bietet den Künstlerinnen und Künstlern ideale Bedingungen, um ihre Projekte und Aufnahmen zu realisieren, den perfekten Rahmen, um sich konzentriert in kreative Arbeit zu versenken...  
Die Pläne für die Renovation des ehemaligen Getreidespeichers entwarf der Architekt Gilles Ebersolt; die hervorragende Akustik verdanken wir dem international bekannten Akustiker Albert Yaying Xu, dem bereits die Akustik der Cité de la Musique in Paris, der Oper von Peking, der Grange au Lac in Evian sowie der Philharmonie Luxemburg anvertraut wurde. Die Ferme de Villefavard wird vom Kulturministerium/DRAC der Region Limousin sowie dem Regionalrat Limousin unterstützt.

