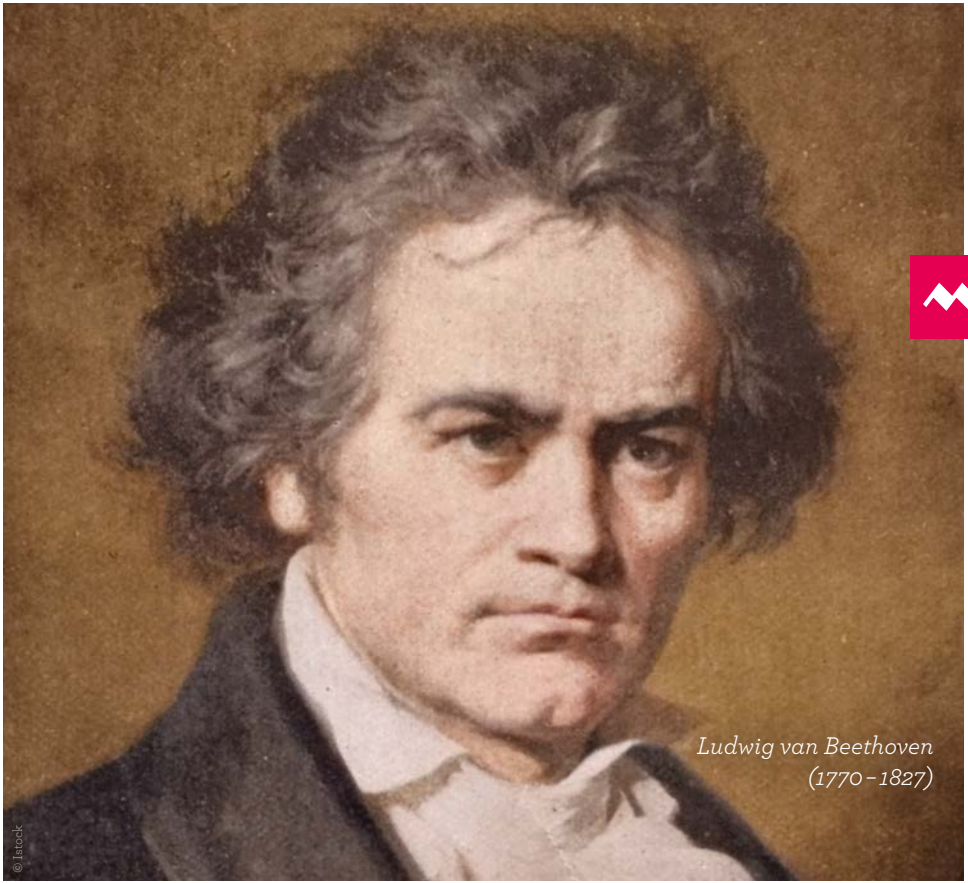


Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

© Istock

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Sonate n° 1 en fa mineur op. 2/1

1 Allegro – 5’30

2 Adagio – 4’38

3 Menuetto : Allegretto – 3’04

4 Prestissimo – 7’30

Grande Sonate n° 4 en mi bémol majeur op. 7

5 Allegro molto e con brio – 8’09

6 Largo con gran espressione – 6’52

7 Allegro – Minore – 5’13

8 Rondo : Poco Allegretto e grazioso – 6’54

Grande Sonate n° 8 en ut mineur op. 13 « Pathétique »

9 Grave – Allegro di molto e con brio – 9’02

10 Adagio cantabile – 5’16

11 Rondo : Allegro – 4’57

François Dumont, piano

L’ASCENSION DE L’OLYMPE

S’attaquer à un corpus aussi monumental que les sonates de Beethoven est certes une entreprise intimidante, mais qui recèle aussi l’exaltation, l’appétit d’une forme de mission impossible. Comment être à la hauteur de cette somme herculéenne de musique, sans être pris de vertige devant cette gigantesque architecture pianistique, soumis à l’exigence presque tyrannique du compositeur et écrasé par le poids conséquent de tant d’interprétations historiques, autant de versions de référence qui ne laissent quasiment aucune chance au malheureux aspirant beethovénien ?

La clef est dissimulée dans la musique elle-même. Chaque sonate renferme une telle vitalité, puissance d’inspiration et nouveauté créatrice, que sa fougue et son intensité se transmettent irrésistiblement à l’interprète, pour peu qu’il aborde le texte scrupuleusement, mais avec un regard neuf et dénué de dogme. La perfection formelle de chaque sonate, taillée dans un marbre divin, n’a d’égale que la charge émotionnelle qui la porte, l’intense vécu qui palpite entre chaque note. Une immersion approfondie dans le texte musical, étayée par de nouvelles éditions autant que par les copies des manuscrits disponibles, révèle une volonté sans faille de Beethoven de transmettre ses exigences les plus précises à l’interprète, qui se retrouvera comme gratifié de sa consciencieuse fidélité, en entendant réapparaître devant lui une œuvre d’une originalité extrême, au sang vif et impulsif, aux reliefs sans cesse différents, agissant sur l’auditeur dans l’instant et dans la durée.

Beethoven a révolutionné l’écriture pianistique, dans la forme comme dans le propos. Il amplifie la sonate pour piano jusqu’à lui donner des dimensions décuplées, dans le temps comme dans l’approche instrumentale : la vision orchestrale, le souffle et les défis lancés au pianiste le poussent au-delà de ses limites, développant à la fois sa virtuosité, ses capacités expressives – allant de pair avec l’expansion des possibilités de l’instrument et de sa facture. Pour Beethoven, plus rien ne suffit désormais, et l’instrument du présent doit se muer en celui du futur. Dans la littérature pianistique, il y a nettement un Avant et un Après les sonates de Beethoven.

Cependant, ce bouleversement manifeste, cette gigantesque révolution s’accomplit de manière progressive, pierre par pierre, tel un phénomène naturel aussi puissant et inexorable que la dérive des continents dans le cosmos musical. Chaque sonate propose une nouvelle approche, ébauche un nouveau chemin, et impose une constante remise en question de ce que l’on croyait établi.

Le ton est donné dès la première *Sonate op. 2 n°1* publiée par Beethoven, alors jeune adulte, près de douze ans après les trois Sonatines dédiées à Maximilian. Son inquiétude latente, ses sautes d'humeur, son finale emporté, presque sauvage, ont certainement dû faire sourciller plus d'une fois le bon « Papa Haydn », dédicataire mi-impressionné, mi-horrifié par les extravagances de son disciple.

La *Sonate op. 7* affiche, dès 1797, des dimensions exceptionnelles, avec quatre mouvements et une durée proche de la demi-heure. Son ardeur héroïque, la flamme entretenue par les notes répétées, moteur rythmique incessant du premier mouvement, la profonde beauté du Largo con gran espressione, le chaleureux lyrisme du Rondo, teinté d'insouciance et d'humour, confèrent à cette sonate le statut indiscutable de chef-d'œuvre, qui a presque pâti de la popularité de ses consœurs.

La *Grande Sonate Pathétique* – première sonate de Beethoven que j'ai entendue, enfant, jouée par mon père sur notre antique Pleyel droit en acajou – porte, par sa tonalité d'ut mineur, le sceau du tragique beethovénien, en droite ligne des épopées de la Grèce antique. Le sens du destin, fatalité à laquelle le héros ne saurait échapper, résonne dès le rythme pointé, iambique, de la solennelle introduction. La noblesse du propos, la douleur accumulée des harmonies de septième diminuée, le poids des silences, le choc des Fortepianos, la fatalité du second thème du premier mouvement, ces quatre notes ascendantes que l'on retrouvera dans le refrain du Final, créent une œuvre à portée immédiate et universelle. Beethoven parvient à toucher ses semblables de manière directe, empathique, sans même qu'ils aient besoin d'avoir recours à l'intellect ou l'apprentissage raisonné d'un langage. Une émotion forte, inévitable, s'empare de notre être, presque par contagion. "Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen" : venu du cœur, que cela aille au cœur.

« Vous me faites l'impression d'un homme qui a plusieurs têtes, plusieurs cœurs, plusieurs âmes… » : Haydn ne s'est pas trompé, c'est une véritable multiplicité de visages que Beethoven demande au pianiste, le laissant sans répit sur toute la gamme d'affects, écartelé entre le plus profond dramatisme et la joie la plus exubérante.

La force de Beethoven, de caractère aussi entier dans ses actes, ses écrits et sa musique, abreuve tout interprète de ses œuvres, métamorphosé par la puissance du feu créateur, qui brûle pour l'Éternité depuis son Olympe.

François Dumont

BEETHOVEN ET LA SONATE POUR PIANO

par Michel Fleury

Le compositeur et théoricien russe Sergeï Taneïev remarqua un jour, à propos de Nicolaï Medtner, avec Prokofiev l'un des plus grands compositeurs de sonates pour piano au cours de la première moitié du XX^{e} siècle : « Medtner est né avec la sonate en lui. » On est tenté de renverser cette proposition à propos du créateur de la sonate moderne, née un siècle plus tôt : « la sonate est née avec Beethoven incorporé à elle-même. », tant il est vrai qu'entre les mains du maître de Bonn, cette forme, déjà parvenue à maturité avec les contributions essentielles de Mozart, de Haydn et de quelques autres, a été miraculeusement transfigurée, se voyant conférer une ampleur, des possibilités d'extension, de renouvellement et de liberté presque infinies et un affranchissement complet et libérateur du carcan où aurait pu l'enfermer une conformité répétitive aux principes posés par ses créateurs. Pour reprendre les termes de Hans von Bülow : « si *Le Clavecin bien tempéré* de Bach fait pour la musique figure d'*Ancien Testament*, les 32 Sonates pour piano de Beethoven en représentent le *Nouveau*. »

Le créateur de la sonate moderne

La sonate classique a atteint son apogée avec Mozart et Haydn vers 1790, peu de temps avant que Beethoven ne s'y intéresse. Déjà, un précurseur tel que Friedrich Wilhelm Rust (1729 – 1795) en avait considérablement élargi la forme et le contenu où il avait insufflé une expression déjà préromantique. Une véritable révolution, qu'il devait être donné à l'auteur de l'*op. 111* de poursuivre et de mener en ses extrêmes limites. Les conditions étaient réunies pour cela : tout d'abord, Beethoven est sinon le premier, du moins l'un des tout premiers musiciens « libres ». Mozart et Haydn sont parmi les derniers musiciens de cour, au service d'un prince ou d'une institution religieuse et devant répondre exactement à ses commandes et aux goûts d'un public constitué par les courtisans. Beethoven, au contraire, tirera ses moyens de subsistance des droits de ses éditeurs, les mettant en concurrence pour tirer profit du rapide développement de l'édition musicale en ces temps de substitution des pouvoirs du marché à ceux de l'ancienne aristocratie. Délaissant la « commande », il écrit en fonction de ses seules motivations. Avec lui s'installe pour la première fois le fameux décalage entre le créateur et son public : « Ils finiront bien par comprendre » est la conviction qui le conforte dans les audaces de sa dernière période créatrice. Par ailleurs, ses premières sonates surviennent juste au moment où le clavecin cède définitivement la place au piano. Certainement, les rapides conquêtes techniques du nouvel instrument seront en rapport

direct avec les innovations de ses sonates, notamment en matière d'écriture pianistique : il suffit de mesurer l'abîme séparant les dernières sonates de Mozart ou de Haydn d'une œuvre telle que la sonate *Hammerklavier*. Contrairement à ses prédécesseurs dont la virtuosité se cantonne dans les limites d'une prude vélocité fondée pour l'essentiel sur les gammes et les arpèges, le jeu de Beethoven est en rapport direct avec son tempérament porté aux extrêmes : il se traduit par des mouvements du corps entier, par des « gestes pianistiques » du bras et des épaules permettant d'exprimer les tempêtes de l'âme au moyen d'enchaînements d'accords massifs et puissants, d'octaves, de tierces ou de sixtes, de traits orageux, d'arpèges (parfois en mains alternées, cf. la fin du premier mouvement de l'*Appassionata*), de croisements de main, de trilles longues et difficiles noyant le chant dans de véritables effets de brume (*Waldstein*, *Hammerklavier*, Aria de l'*op. 111*). La main gauche se voit restituée une activité expressive et une indépendance chère à Bach et qui préfigure Schumann, ce qui est rendu possible par un retour au contrepoint longtemps « mis en sommeil » par la période classique. Cette révolution de l'écriture pianistique a pour corollaire une révolution sur le plan de la matière musicale qui concerne à la fois le fond et l'organisation intérieure des différents mouvements.

Une recherche de la diversité dans l'unité

Sur le fond, l'innovation essentielle concerne une individualisation accrue des thèmes, jusqu'ici simples dessins mélodiques ou rythmiques peu caractérisés. Pour cela, Beethoven a inventé l'idée musicale : c'est « une étincelle volée à l'infini », un être musicalement organisé, « se comportant comme tout être ou toute idée, c'est-à-dire agissant » (Blanche Selva). Le plus petit groupe indivisible de l'idée est la cellule (mélodique, rhythmique ou harmonique). Les cellules engendrent un groupe, les groupes des périodes, les périodes des phrases. Les idées (thèmes) de Beethoven comportent souvent deux ou trois phrases. Cette conception assure au mouvement l'unité indispensable à toute œuvre d'art ; parfois même la cellule peut conférer à toute la sonate une unité par-delà la diversité des différents mouvements : tel est les cas de la sonate *Appassionata*, la cellule à la base du premier mouvement jouant aussi un rôle non négligeable dans le mouvement lent, puis dans le final. Il s'agit là d'une géniale innovation dont Liszt et Franck tireront tout le parti. Sur le plan de l'architecture générale, Beethoven a conféré une importance centrale à la coupe ternaire par l'ampleur qu'il donne au développement. Ce dernier devient avec lui « l'expression logique et ordonnée des mouvements successifs et des états successifs par lesquels passent les divers éléments constituant l'idée musicale préalablement exposée. C'est l'action des thèmes, par conséquent leur raison d'être. » (Blanche Selva) Il juxtapose et superpose les éléments thématiques des idées en état de marche (par les modulations, souvent dans des tons très lointains), ces éléments utilisant de puissants moyens dont il est le principal initiateur (développement

rythmique (par modification de la mélodie ou de l'harmonie), mélodique (modification du rythme ou de l'harmonie) ou harmonique (modification du rythme ou de la mélodie) ; par amplification (dilatation) ou par élimination (condensation). Ainsi que nous l'avons mentionné, il crée des épisodes modulants reliant les deux thèmes de l'allegro de sonate (pont modulant) et leur donne parfois l'importance d'une troisième idée (en les utilisant dans le développement). La réexposition n'est plus une redite monotone et textuelle ; il y introduit « des changements subtils et vivifiants qui font circuler une nouvelle sève dans cette partie que termine souvent une sorte de résumé expressif du morceau » (Blanche Selva). À cet effet, il donne une ampleur bienvenue à la conclusion du mouvement (développement terminal ou bien phrase concluante (péroraison)) : elle met l'accent sur les évènements importants en attribuant un rôle dominant à l'un ou à l'autre des éléments thématiques. De la même manière que l'allegro, mouvement lent, menuet et rondo font l'objet d'une recomposition et d'une métamorphose sans précédent, analysée en détail par Blanche Selva (*La Sonate*) et d'Indy (*Cours de composition*). Le timbre de l'instrument, enfin, est indiqué pour la première fois avec une extrême précision, notamment en ce qui concerne le toucher, prescrivant des oppositions jusqu'ici insolites entre la main droite (« tenuto sempre ») et la main gauche (« staccato sempre ») (cf. *Sonates n°2* et *4*, mouvement lent). La pédale forte crée des effets de réverbération et de brume sonore bien avant Debussy et les Impressionnistes : sonates *La Tempête* (récitatifs de la réexposition), *Waldstein* (thème du rondo) ou arpèges de la fin du premier mouvement de l'*Appassionata*. L'intériorité de l'expression est en revanche obtenue au moyen de la pédale de sourdine (adagios de l'*op. 101* et de la sonate *Hammerklavier*).

La sonate et les trois « manières » de Beethoven

Les sonates de Beethoven se répartissent entre chacune de ses trois « manières » successives, entre lesquelles sont traditionnellement réparties ses œuvres, depuis le livre fondateur (écrit en français) de l'exégète letton germano-russe Wilhelm von Lenz (1808-1883) : *Beethoven et ses trois styles*. (1855). Cela n'est pas un hasard si la typologie de Lenz repose sur l'analyse des sonates pour piano : certainement, l'œuvre pour piano et, singulièrement, les sonates, font preuve d'une indiscutable « avance » sur les autres œuvres en matière d'innovation et de modernité.

Les 11 premières (jusqu'à l'*op. 22* inclus) relèvent de la première manière (délimitée approximativement par l'année 1801). En matière d'organisation générale, elles adoptent l'héritage des aînés dans ses grandes lignes, mais avec certaines différences de détail : plan d'ensemble en quatre mouvements (six sonates sur onze) ; remplacement du menuet un peu « rigide » par le scherzo plus vif ; l'allegro de sonate est précédé d'une introduction lente dans l'*op. 13 Pathétique*. L'agencement interne des différents mouvements,

quant à lui, subit des modifications plus notoires : avant tout l'importance donnée au développement et au travail thématique serré qu'il comporte. Les thèmes deviennent nettement individualisés (promotion de l'« idée » beethovénienne), la coda gagne en importance. Les mouvements lents s'avèrent capables d'une ampleur, d'une densité et d'une noblesse d'expression inconcevables auparavant.

La seconde manière : maturité et plénitude

14 sonates suivantes (à l'exception de l'*op. 49*, bien entendu) illustrent la « seconde manière » (1801 – 1814). Beethoven a atteint sa plénitude de créateur, sur le plan de l'écriture (son « style », dans l'acception la plus générale du terme : harmonie, contrepoint, rythme, thèmes et « idée ») comme sur celui de son écriture pianistique. Cette période de maturité se déroule comme le cours d'un large fleuve tranquille. Conscient d'exprimer dorénavant tout ce qu'il souhaite de la manière qu'il souhaite, il renforce son style tout à loisir. Les deux caractéristiques essentielles concernent l'idée et la conception d'une unité globale de la sonate dans son ensemble. Tout d'abord, il accentue la caractérisation des idées en en faisant de véritables personnages, à la fois sur le plan psychologique et sur le plan dramatique. Il creuse le contraste entre le thème principal et le second thème : c'est avec les sonates de la seconde période que l'analyse prend l'habitude d'opposer thèmes masculins et thèmes féminins. Mais cette accentuation de la dialectique s'accompagne, d'autre part, de la recherche d'une unité profonde globale, non seulement, évidemment, pour chaque mouvement, mais aussi pour la sonate dans son ensemble (préfiguration du cyclisme cher à Franck et aux franckistes).

Par ailleurs, l'organisation de la sonate dans son ensemble (plan) fait preuve d'une extraordinaire variété : ordre vif/lent interverti (*op. 26* et *27*), introduction de formes étrangères à la sonate (marche funèbre au lieu du mouvement lent dans l'*op. 26*, fantaisie pour les deux sonates *op. 27*, absence de mouvement lent dans l'*op. 31 n°3*, prédilection pour un cadre réduit à deux mouvements (*op. 54*, *78*, *90*), tendance à adopter un programme sous-jacent (*op. 81a*, *Les Adieux*) : le programme est parfois implicite, et lié à des évènements particuliers de la vie et des sentiments du grand homme. Tel est le cas de la grande sonate *op. 57*, dénommée *Appassionata* (Beethoven n'aurait probablement pas renié ce surnom, qu'il n'a pas connu) (1804 – 1805). « Dramatique sans emphase, éloquente sans rabâchage » (Guy Sacre) ce chef-d'œuvre sans doute trop joué (et en particulier dans les classes d'amateurs) n'a pour autant rien perdu de son expressive grandeur et de sa généreuse noblesse du premier jour. Elle possède à un haut degré cet atticisme permettant de rapprocher certains des chefs-d'œuvre de Beethoven des œuvres des grands orateurs attiques, à savoir un alliage parfait de la précision, de la pureté de la langue et de la vigueur de l'expression, ou, par analogie, de l'alliance de noblesse, d'élégance et de sobriété des grands

temples de la Grèce antique. Elle résume cette qualité unique, propre à son auteur, d'incarner à la fois l'équilibre du classicisme et la passion du romantisme. Aussi n'hésiterons-nous pas à en faire le suprême symbole de cette période médiane de la sonate beethovénienne.

Les audaces inouïes de la dernière période

Enfin, chacune des cinq dernières sonates (*op. 101*, *106*, *109*, *110*, *111*), échelonnées entre 1817 et 1822, représente un renouvellement inconcevable pour cette forme à laquelle l'auteur a permis en à peine 25 ans de prendre des proportions sans commune mesure avec la sonate de Haydn et de Mozart. C'est maintenant le grandiose « soliloque d'un homme solitaire » (Guy Sacre), isolé du monde et « s'élevant vers l'universel ». Maintenant règne une liberté absolue, l'expression seule façonne la forme selon ses besoins et ses nécessités. Il est impossible de tirer des conclusions et des caractères généraux de l'examen de ces chefs-d'œuvre comme on l'a fait pour les sonates des deux premières époques. L'écriture instrumentale se fait de plus en plus abrupte, intimidante, souvent fortement polyphonique, hérissée d'exigences formidables vis-à-vis de l'interprète – songeons à l'indépendance des doigts requise par les fameux trilles planant au-dessus du chant dans l'Aria de l'*op. 111*. Beethoven semble parfois renverser l'ordre de la construction, le final très développé, devenu le « temps fort » de la sonate, déterminant à lui seul tout ce qui précède. Une relative concision (*op. 101*) coexiste avec des proportions colossales pour l'époque (*op. 106*). Le génie beethovénien incorpore des éléments empruntés à des temps plus anciens et, en tout cas, étrangers à la sonate (fugue dans les *op. 101*, *106*, *110* et *111*), grande variation, récitatif (*op. 110*), auxquels il confère une ampleur jamais atteinte dans le passé. Davantage encore que dans les 27 sonates antérieures, chacune de ces cinq ultimes sonates est un cas particulier, unique en son genre, qui affirme la volonté de ne pas se plier à un moule préétabli. Chacune est un défi lancé à la routine, à la sclérose ; une nouvelle aventure dont le héros se lance avec une intrépidité toute romantique à la conquête de nouvelles terres. En même temps, tous les ponts sont désormais rompus avec les normes sociales, et d'abruptes pentes nous laissent suspendus entre ciel et terre, déjà en un autre monde.

C'est d'ailleurs à une immense épopée que nous invitent les 32 chapitres de ce livre cyclopéen. Chacun a son individualité, son importance propre, qui ne peut se confondre avec celle des autres. Ce constant renouvellement, cette volonté de ne pas se plier aux normes font de leur auteur un « éternel contemporain ». À nous de découvrir chacun des arbres de cette forêt enchantée ; chacun a sa beauté et son secret qui souvent ne se donnent pas sans effort à l'auditeur ou à l'interprète : tel est sans doute le prix du génie.

Sonate n° 1 en fa mineur op. 2/1 (1794 – 1795)

C'est la première des trois sonates du recueil de l'*op. 2*. Recueil dédié à Haydn, dont, il est, depuis son arrivée à Vienne, en novembre 1792, l'élève et, dans une certaine mesure seulement, l'ami. Dans ces sonates qui font « éclater » le cadre mozartien, la forme est élargie, avec les quatre mouvements comme dans une symphonie. Dans les deux premières, le mouvement lent n'est plus l'andante, encore relativement rapide, cher à Mozart, mais l'adagio ou le largo, trop lents et théâtraux pour l'auteur des *Noces*. Dans les deux dernières, le vieux menuet cède la place au scherzo. Mais surtout la pensée ébranle le cadre fragile de la sonate classique. Tout d'abord par la pléthore d'idées dont regorge chaque sonate, puis par leur énergie, leur geste farouche, leur ton déclamatoire. La force beethovénienne supplante le charme mozartien. Chacune est une véritable « humoresque » juxtaposant passion, joie truculente, déchirement ou éclat de rire. Excès et contrastes qui n'ont guère plu au dédicataire, qui les a accueillies avec un commentaire mitigé.

À cet égard la *n°1* est la plus « beethovénienne » des trois. Emportements, violents contrastes dynamiques, dramatisme et atmosphère assombrie ne s'éclairent que passagèrement d'une timide accalmie. Bien caractéristique à cet égard, le thème volontaire et emporté de l'allegro initial, dont le grupetto fournit plus loin au développement un aliment de choix (cas exemplaire d'exploitation d'une cellule). Le second thème descendant, douloureux et frémissant, peine à s'affirmer. On est ici, d'emblée, à mille lieux du style galant ! En revanche, l'adagio s'efforce à la grâce mozartienne, mais n'en tire qu'un maintien « guindé » (Guy Sacre). L'écriture se fait bientôt prodigue d'enjolivures et de guirlandes, ce qui permet à la reprise d'être aussi déguisée et insaisissable sous ses ornements que l'exposition était simple et directe.

Le mouvement modéré est le seul des trois de l'*op. 2* à adopter la forme d'un menuet : certainement, le dédicataire dut l'apprécier, d'autant qu'il lui doit beaucoup : inventif mais économe, « voué au rythme et à la surprise » (Guy Sacre), ce morceau fourmille de références à Haydn. Le trio peut faire penser à une invention de Bach avec son flux de croches se répondant entre les deux mains. Avec le final, en revanche, le *Sturm und Drang* fait l'une de ses premières irruptions dans la musique. Les accords massifs de la main droite affirment le ton de fa mineur sur une houle déchaînée d'arpèges en triolets à la main gauche. Ils interrompront bientôt la longue déploration d'un second thème, en octaves descendantes, emporté par les vagues de triolets. Un troisième thème, apaisé et tendre, en la bémol majeur, apporte une passagère détente, mais est bientôt balayé par la furie du début qui l'emporte finalement. Le ton de fa mineur, joint à l'exaltation du premier mouvement et du final, font de cette première sonate une sorte de « première *Appassionata* », dix ans avant.

Grande Sonate n° 4 en mi bémol majeur op. 7 (1796 – 1797)

« Grande », comme la désigna son auteur, assurément, cette sonate l'est : par ses dimensions tout d'abord, (30 minutes), c'est-à-dire la seconde derrière la *Hammerklavier* (48 minutes). Par la richesse et la variété des idées et par la qualité de leur agencement, elle est sans doute la plus belle sonate de la première manière. Grande aussi par son optimisme affiché, qui reflète l'une des seules époques heureuses de la vie du musicien. Il n'avait pas encore ressenti les premières atteintes de la surdité, il rencontrait le succès, sinon la gloire, aussi bien en musique qu'en société. Il avait 26 ans, et tout lui réussissait : jeune dandy fringant, fréquentant les bals et paradant sur le Prater, nourrissant de tendres relations avec la dédicataire, son élève de piano Anna Luise Barbara, fille du comte Klegevigs de Busin, « Babette » pour les intimes. Le jeune maître, qui n'avait que la rue à traverser, venait lui donner sa leçon en pantoufles et en robe de chambre. C'est à elle qu'est dédié le *Concerto pour piano en ut majeur op. 15*. Elle fut mariée en 1801 au prince Innocenz von Erba-Odescalchi. À Vienne, Beethoven continua à la fréquenter chez le prince Odescalchi, comme naguère dans la maison Klegevigs. Ce contexte explique que la sonate ait été surnommée *L'Amoureuse* ; on pourrait la considérer comme une version heureuse de l' *Appassionata*.

Cette ardeur juvénile éclate dans l'élan du premier thème du premier mouvement, le second thème « féminin » ne parvenant pas à imposer le calme. Le développement est superbe, véritable ruissellement de mélodies, de rythmes et de motifs : Beethoven jette la musique par les fenêtres, sans compter. Au contraire, le Largo con gran espressione est le premier des mouvements lents de Beethoven à atteindre ce degré de gravité et d'élévation. « Avènement d'un ordre de choses nouvelles dans la musique de chambre, ce beau morceau est un oratorio de sainte extase à l'adresse du piano. On dirait une larme tombée des yeux de la Madeleine dans la vallée de misère habitée par les hommes. Un de ces moments où l'homme se sent plus près de Dieu, les trésors de la foi inspirèrent cette scène. » (Lenz, op. cité, éd. 1908, p. 140). Le troisième mouvement en mi bémol majeur est un allegro à trois temps, ni menuet, ni scherzo. Il oppose un thème « quasi minuetto » plein d'humour, de politesse et d'élégance (un personnage mondain) à une partie centrale jouant le rôle de trio d'un scherzo, « très belle page haletante, sourdement grondante, ténébreuse, romantique assurément, et comme Schubert saura en écrire » (Guy Sacre). Pour certains auteurs, le rondo final serait entaché de certaines faiblesses ; de fait, un relatif relâchement de l'inspiration se perçoit au travers de la grâce de circonstance de l'aimable refrain et du dramatisme quelque peu affecté du couplet central (en ut mineur). Tout cela est cependant rattrapé par une dernière partie inattendue : retour du refrain dans le ton « napolitain » de mi bécarre au lieu de mi bémol, avec pour conclure la rébarbative grogne centrale dont les tapageuses triples croches se muent en un murmure aérien de béate sérénité.

Grande Sonate n° 8 en ut mineur op. 13 « Pathétique » (1798 – 1799)

Assurément, la réputation de cette sonate a-t-elle toujours été exagérée par rapport à son contenu. Le titre, un peu outrancier à cet égard, dont l'affubla un éditeur habile, et qui reçut l'approbation de l'auteur, y a beaucoup contribué, de même que le ton d'ut mineur universellement associé au pathos beethovénien et à la lutte « contre le destin » (*Trio n° 3, Sonate op. 111, Concerto pour piano n° 3, Symphonie n° 5, Fantaisie chorale*, etc.). La nostalgie du pays natal, le souvenir de sa chère Lorchen et les premiers symptômes de la surdité sont sans doute à l'origine de ce « pathétique ».

Le premier allegro est précédé d'une introduction lente, qui fait alterner un motif mélodique piano ascendant, d'un caractère suppliant, sur un accompagnement d'accords, à d'impitoyables interjections fortissimo, rabrouements sans recours du destin à l'encontre de cette plainte. Un long trait rapide descendant débouche en *attaca* sur l'allegro. Le premier thème n'est autre que la gamme d'ut mineur montante assénée en accords staccatos rageurs et révoltés. Le second thème en mi bémol mineur est chanté, en croisement de mains, par la main droite alternant aigu et grave. L'exposition se termine par un retour du motif du grave introductif ; c'est ce thème sans son rythme pointé qui sert de base au développement, avec le premier thème. Le grave revient une seconde fois pour interrompre la réexposition, cette fois tronqué de son premier temps. Cette interpénétration de l'introduction et du premier mouvement est sans doute, sur le plan de la forme, le trait le plus marquant de la *Pathétique* ; il possède un impact émotionnel fort. Le mouvement lent (la bémol majeur) s'impose par son premier thème, d'une belle et consolatrice plénitude.

La partie centrale contraste par son agitation un peu convenue, le chant en mineur (assez trivial et peu marquant) accompagné par les accords en triolets sur lesquels repose cette fièvre improvisée. Du moins a-t-elle le mérite de donner un nouvel élan au beau thème de la consolation, qui adopte en effet cet accompagnement en triolets lors de sa réexposition. Assez banal également, le refrain du rondo final (en ut mineur) commence par le même dessin mélodique que le second thème du premier mouvement. Par contre l'épisode en la bémol majeur amorce une marche harmonique d'un caractère résigné et désabusé.

La coda joue sur une opposition « fabriquée », mais fort habile entre un écho de ce la bémol majeur, en accords pianissimo, et l'éclatante gamme descendante fortissimo en ut mineur. Sans doute le principal mérite de cette sonate tient-il à l'amorce de cyclisme qu'elle comporte, les quatre notes du premier mouvement reprises dans le rondo constituant déjà un exemple de cellule cyclique.

FRANÇOIS DUMONT

François Dumont est Lauréat des plus grands concours internationaux : Concours Chopin de Varsovie (2010), Concours Reine Élisabeth de Belgique, Piano Masters de Monte-Carlo. Nominé aux Victoires de la musique, il reçoit le Prix de la Révélation de la Critique Musicale Française. En récital ou en concerto, il est l'invité de salles telles que le Théâtre des Champs-Élysées, la Philharmonie de Paris, la Salle Gaveau, l'Arsenal de Metz, le Musikverein de Vienne ou encore le Kennedy Center de Washington, pour n'en citer que quelques-uns. Il effectue régulièrement de grandes tournées en Chine, Corée et Japon. Il est présent dans des festivals tels que La Chaise-Dieu, Radio-France Occitanie Montpellier, Piano aux Jacobins, La Roque-d'Anthéron, Chopin à Nohant, Sociétés Chopin de Paris et Genève, Les Grands Concerts à Lyon, Palazzetto Bru Zane à Venise, Enesco à Bucarest. François Dumont est invité comme soliste au concerto avec l'Orchestre National de France, les Orchestres Nationaux de Lyon, du Capitole de Toulouse, des Pays-de-la-Loire, de Bretagne, ou d'Auvergne Rhône-Alpes, le Philharmonique de Monte-Carlo, le Cleveland Orchestra, avec des chefs tels que Leonard Slatkin, Jesús López Cobos, Mykola Diadiura, Sasha Goetzel, Roberto Forés Veses, David Reiland, François-Xavier Roth, Aziz Shokhakimov, Arie van Beek, Thomas Zehetmair.

Sa riche discographie comprend plus de 35 albums qui abordent un vaste répertoire, de Bach à Ravel, en passant par Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, sans oublier Wagner/Liszt, Fauré ou Moussorgski. Pour La Música, citons le disque Debussy intitulé *Clair de Lune* enregistré sur le piano Blüthner ayant appartenu au compositeur et des *Ballades et Impromptus* de Chopin, deux albums salués par la critique (notamment Choc de Classica et Joker de Crescendo pour Debussy).

François Dumont pratique avec passion la musique de chambre aux côtés des violonistes Sayaka Shoji, Renaud Capuçon, Augustin Dumay et Laurent Korcia, des violoncellistes Marc Coppey, Henri Demarquette et Xavier Philipps, ou des Quatuors Pražák et Voce, tout en explorant le Lied avec son épouse, la soprano Helen Kearns. Il collabore activement avec des compositeurs tels que Nicolas Bacri, Pascal Dusapin, Graciane Finzi, Sophie Lacaze, Tristan Murail ou Éric Tanguy. Passionné par la transmission, il est professeur de piano à la Haute-École de Musique de Genève – Neuchâtel. Il est régulièrement invité pour des master class en Europe et au Japon. Né à Lyon, François Dumont étudie auprès de Pascale Imbert, Chrystel Saussac et Hervé Billaut avant de rentrer à 14 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Bruno Rigutto. Il se perfectionne auprès de William Grant Naboré à la Lieven Piano Foundation et à l'Académie Internationale de Côme auprès de Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Murray Perahia, Menahem Pressler, Andreas Staier et Fou Ts'ong.


© Joseph Berardi

CLIMBING OLYMPUS

Tackling a body of work as monumental as Beethoven's piano sonatas, while not for the faint-hearted, nevertheless also induces exaltation, the relish for a kind of mission impossible. How can one ever measure up to such a Herculean sum of music? How can one come face to face with that gigantic pianistic architecture without feeling dizzy, subjugated by the composer's almost tyrannical demands or crushed by the weight of so many historic performances, so many reference versions that leave the poor aspiring Beethovenian almost no chance.

EN

The key lies within the music itself. Each sonata is imbued with such vitality, such power of inspiration and groundbreaking creativity that its fervour and intensity are irresistibly transmitted to the performer, provided that they pay scrupulous attention to the score, albeit with a fresh eye free of dogma. The formal perfection of each one, hewn from some divine marble, is equalled only by the surge of emotion that bears it up, the intensity of experience that pulses between each note. A deep dive into the score, underpinned as much by new editions as by copies of the available manuscripts, reveals Beethoven's unwavering determination to convey his most precise demands to the performer. They in turn will find their conscientious fidelity amply rewarded as they witness the re-emergence of a corpus of the utmost originality, ardent and impulsive, constantly shifting, acting on the listener both in the moment and over time.

Beethoven revolutionised the form and the content of piano writing. He amplified the piano sonata, vastly expanding its dimensions both in time and in his approach to the instrument. For pianists, the sonatas require orchestral vision, creative inspiration and technical prowess, pushing them beyond their limits and developing not only their virtuosity but also their expressive capabilities. They also enhanced the instrument's possibilities through advances in manufacture: nothing at the time measured up to Beethoven's demands, so the instrument of the present had to become the instrument of the future. In the piano repertoire there is a very clear before and after Beethoven's sonatas.

And yet that evident disruption, that gigantic revolution takes place gradually, step by step, a phenomenon as powerful and inexorable in the musical cosmos as the continental drift in the natural world. Each sonata offers a fresh approach, opens up new avenues to explore and demands a constant reappraisal of what might have been regarded as set in stone.

The tone is set in the first sonata that Beethoven published as a young adult, *op. 2 no. 1*, nearly twelve years after the three Sonatinas dedicated to Maximilian, Archbishop-Elector of Cologne. Its underlying agitation, mood shifts and tempestuous, almost wild final movement must have caused Papa Haydn, the dedicatee, to raise more than an eyebrow, horrified as much as impressed by his pupil's extravagances.

The *Sonata op. 7*, composed in 1797, is on an exceptional scale, in four movements lasting nearly half an hour. Its heroic ardour, the flame kept burning by the repeated notes that generate the incessant rhythmic drive of the first movement, the profound beauty of the second movement, marked *Largo con gran espressione*, and the lyrical warmth of the rondo, tinged with blithe humour, unquestionably single the work out as a masterpiece, even though it has been almost overshadowed by its fellows in the canon.

The C minor key of the *Grande Sonate Pathétique* – the first Beethoven sonata I heard as a child, played by my father on our old mahogany Pleyel upright – bears the hallmark of Beethovenian tragedy, directly descended from the epics of Ancient Greece. The sense of destiny, of implacable fate, looms from the outset in the iambic dotted rhythm of the solemn introduction. The noble discourse, the accumulated pain of the diminished sevenths, the weight of the rests, the shock of the *fp* dynamic markings, the fatality of the first movement's second theme, four rising notes that return in the refrain of the rondo finale, create a work of immediate effect and universal scope. Beethoven manages to touch his fellow human beings directly, empathetically, sparing them any need for recourse to intellect or the reasoned learning of a language. A powerful, inevitable emotion takes possession of our very being, almost by contagion. "*Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen*": From the heart, may it return to the heart.

"You make upon me the impression of a man who has several heads, several hearts, and several souls": Haydn was not wrong, for Beethoven does indeed ask the pianist to assume many different guises, leaving them without respite to run the whole gamut of emotions, torn between the profoundest drama and the most exuberant joy.

Beethoven's strength, utterly intact in his deeds, words and music, abundantly nourishes those who perform his works, transfigured by the power of a creative flame burning for eternity on its Olympus.

François Dumont

BEETHOVEN AND THE PIANO SONATA

by Michel Fleury

The Russian composer and theoretician Sergei Taneyev remarked one day about Nicolai Medtner, one of the finest composers of piano sonatas of the first half of the 20th century along with Prokofiev, that "he was born with sonata form inside him". It is tempting to turn the remark on its head in connection with the creator of the modern sonata, born a century earlier, and say that the sonata was born with Beethoven embedded in it. In Beethoven's hands a form which had already reached maturity with the crucial contributions of Mozart, Haydn and a few others was miraculously transformed, endowed with almost infinite scope and possibilities of extension, renewal and freedom as well as a complete and liberating release from the straitjacket in which repetitious conformity with its creators' principles could have confined it. Beethoven was engrossed by the sonata and, more than in any other area of his output, left examples of such variety and freedom of spirit that the now-venerable form has been open to constant renewal ever since. The inspiration of Liszt, Brahms and Franck (his *Prélude, Choral et Fugue* and *Prélude, Aria et Final* are in fact two 'cyclical sonatas') as well as many French, Russian, British and other composers continued to rejuvenate the sonata throughout the 20th century: Beethoven's heritage can be found, for example, in Sir Michael Tippett's sonatas, whose debt to his towering forerunner has been remarked upon by more than one commentator. Where the piano sonata is concerned, more perhaps than in so many other areas, Beethoven marks a breaking point and may be regarded as its prophet: there is a before and an after Beethoven. As Hans von Bülow said, if Bach's *Das wholtemperierte Klavier* is the Old Testament, Beethoven's 32 piano sonatas are the New.

The creator of the modern sonata

The classical sonata reached its apogee with Mozart and Haydn around 1790, shortly before Beethoven started taking an interest in it. Precursors such as Friedrich Wilhelm Rust (1729-1795) had already considerably expanded the form and content, adding pre-Romantic expression and initiating a revolution which Beethoven would embrace and pursue to its furthest limits. All the right conditions were present. Firstly, Beethoven was, if not the first "free" musician, then one of them. Mozart and Haydn were among the last of the court musicians, in the service of an aristocrat or a religious institution and required to respond precisely to their orders and the tastes of an audience made up of courtiers. Beethoven, on the other hand, made his money primarily from publishers, setting them in competition with each other to

take advantage of the rapid spread of music publishing as market forces started to supplant the powers of the old aristocracies. Relinquishing commissions, he followed his own motivations when composing. With Beethoven, the disconnect between creator and audience appears for the first time: "one day they will understand" was the conviction that lay behind the mould-breaking creations of his late period. His first sonatas arrived just as the harpsichord finally gave way to the piano. Of course the new instrument's rapid technical advances were directly linked to the innovations in his sonatas, especially the demands made on the instrument: the chasm that separates Mozart's or Haydn's last sonatas from a work like the *Hammerklavier op. 106* is evidence enough of that. Unlike his predecessors, whose prissy virtuosity went little further than very fast scales and arpeggios, Beethoven's playing was rooted in his extrovert temperament and dared to explore extremes. His total involvement was reflected in movements of his whole body, arms and shoulders expressing tempests of the soul in successions of massive, powerful chords, octaves, thirds and sixths, bravura passages, arpeggios (sometimes passing between the hands, as in the last movement of the *Appassionata*), crossed hands, long and difficult trills that seem to shroud the melody in mist, as in the *Waldstein* and *Hammerklavier* sonatas or the Aria of *op. 111*. Prefiguring Schumann, the left hand was once again given an expressive activity and independence dear to Bach, made possible by a return to counterpoint long left dormant in the classical period. This revolution in piano writing was matched by a revolution in musical material that concerned both the content and the internal organisation of movements.

Seeking variety in unity

Beethoven's key innovation lies in his more individual treatment of thematic material, hitherto simple melodic or rhythmic outlines with little distinctive character. To do so Beethoven invented the musical idea: Blanche Selva calls it "a spark stolen from infinity", a musically organised being "that behaves like any being or idea, that is to say by acting". The smallest indivisible group of the idea is the cell, whether melodic, rhythmic or harmonic. Cells beget a group, groups a period, periods a phrase. Beethoven's ideas (or themes) often contain two or three phrases, creating an architecture that gives a movement the coherence essential to any work of art. Sometimes a cell can even confer a unity on an entire sonata that extends beyond the variety of its different movements, as in the *Appassionata*, where the basic cell of the first movement also plays an appreciable role in the slow movement and the finale. It was an inspired innovation which Liszt and Franck would exploit to the full. In terms of overall architecture, Beethoven's extended developments give ternary structure central importance. With him the development becomes, in Blanche Selva's words, "the logical and ordered expression of the successive movements and states through which pass the various elements that constitute the previously exposed musical idea. It is the

action of the themes, and hence their reason for being." He juxtaposes and superposes the thematic elements of working ideas through modulation, often into distant keys, using powerful resources of which he was the chief instigator, namely rhythmic development (by modification of the melody or harmony), melodic development (by modification of the rhythm or harmony) or harmonic development (by modification of the rhythm or melody), amplification (dilation) or elimination (compression). He creates modulating episodes linking the two subjects of the sonata-allegro (the modulating bridge) and sometimes gives them the importance of a third idea by using them in the development. The recapitulation is no longer a monotonous, note-for-note repetition; he introduces what Blanche Selva calls "subtle and invigorating changes that inject new sap into a section that often concludes with a kind of expressive synthesis of the piece." To that end he scales up the movement's conclusion in an extended coda or peroration, placing the emphasis on the important events by giving one or other of the thematic elements a dominant role.

In addition, the dynamics are indicated for the first time with extreme precision, especially regarding touch, calling for hitherto unfamiliar oppositions between right hand (*tenuto sempre*) and left hand (*staccato sempre*), as in the slow movement of *Sonatas nos. 2* and *4*. The sustaining pedal creates reverberation and misty effects well before Debussy and the Impressionists, as in the *Tempest* (the recitatives in the recapitulation), *Waldstein* (the rondo theme) and *Appassionata* (the arpeggios at the end of the first movement). In contrast, the damper pedal is used to obtain interiority of expression, as in the adagios of *op. 101* and the *Hammerklavier*.

The sonata and Beethoven's three periods

Beethoven's sonatas span all three of the periods into which his works have traditionally been divided since the foundational text (written in French) by the Baltic-German-Russian commentator Wilhelm von Lenz (1808-1883): *Beethoven et ses trois styles*. (1855). It is no accident that Lenz's classification is based on an analysis of the piano sonatas. Certainly, as with Schumann later, the piano music, especially the sonatas, are undeniably in advance of the other works in terms of innovation and modernity.

The first eleven sonatas, up to *op. 22* inclusive, fall into the first period, which ended around 1801. Their overall organisation is largely the same as that of their predecessors, albeit with a few differences of detail. Six of the eleven are in four movements, the slightly straitlaced minuet is replaced by a livelier scherzo, and in *op. 13 Pathétique* the sonata-allegro is preceded by a slow introduction. The changes to the internal structure of the movements are more substantial, notably the importance placed

on the development section and the tight thematic exploration it involves. The themes are clearly individualised, highlighting the Beethovenian "idea", and the coda is more prominent, while the slow movements acquire a previously inconceivable scale, density and nobility of expression.

The second period: maturity and fulfilment

The following fourteen sonatas, with the exception of *op. 49* of course, were composed in the second period (1801-1814), when Beethoven's creative powers were fully developed in terms of both writing (his style in the broadest sense of the word, spanning harmony, counterpoint, rhythm, themes and "idea") and language. A time of maturity, it follows its course like a broad, tranquil river. Now able to express everything he has to say the way he wants to, Beethoven has time to burnish his style. The two key features of this exploration are the idea and the conception of the sonata as an entity. He first emphasises the individuality of ideas by imbuing them with a real psychological and dramatic character, accentuating the contrast between the first and second subjects – it is with the middle-period sonatas that commentators start to talk about masculine and feminine themes. However, that more dialectical approach is accompanied by the quest for a profound overall unity, not only in each movement but also in the sonata as a whole, prefiguring the cyclic forms dear to Franck and his school.

The sonatas are also extraordinarily varied in organisational terms. For example, the customary order of a quick and a slow movement is inverted in *op. 26* and *27*; forms alien to the sonata are introduced, such as a funeral march in place of the slow movement in *op. 26* and a fantasy in the two *op. 27 sonatas*; Beethoven dispenses with a slow movement in *op. 31 no. 3*, and adopts a two-movement structure for *op. 54*, *78* and *90*. There is also a tendency to introduce an underlying programme, as in *op. 81a Les Adieux*: the programme can be implicit, linked to particular life events or feelings. That is the case in *op. 57*, the *Appassionata*, composed in 1804-05; though Beethoven was not aware of the title, he would probably not have spurned it. "Dramatic but not emphatic, eloquent but not repetitious", in Guy Sacre's words, it is a masterpiece which, though perhaps over-played, especially by amateur students, has lost nothing of its original expressive grandeur and generous nobility. It has in large measure that Attic cast which makes some of Beethoven's towering achievements comparable to the works of the great Ancient Greek orators in their perfect combination of precision, purity of language and vigour of expression or, by analogy, the association of nobility, elegance and sobriety that characterises the great temples of Ancient Greece. The *Appassionata* has that quality, unique to Beethoven, of embodying both classical balance and Romantic passion. It can be identified without hesitation as the epitome of the composer's middle-period piano sonatas.

The third period: unprecedented audacity

Each of the last five sonatas (*op. 101*, *106*, *109*, *110*, *111*), spanning the years between 1817 and 1822, opens up a possible avenue of renewal for a form which, within a span of only 25 years, Beethoven endowed with proportions that no longer have anything in common with the sonatas of Haydn or Mozart. This is now the grandiose "soliloquy of a solitary man", to quote Guy Sacre again, isolated from the world and aspiring to the universal. He has entered a realm of absolute freedom in which expression alone shapes the form according to its needs and necessities. It is impossible to draw conclusions or general principles from a study of these pinnacles of the repertoire, as has been done with the sonatas from the other two periods. The piano writing is increasingly abrupt and intimidating, often highly polyphonic and bristling with technical challenges for the performer, such as the finger independence needed for the trills that hover over the melody in the *op. 111* Aria. Beethoven sometimes seems to invert the order of construction, with a highly developed finale becoming the crux of the sonata and determining everything that comes before. Relative concision, as in *op. 101*, sits alongside colossal dimensions for the period, as in *op. 106*. Beethoven's genius incorporates elements from earlier times, and in all events foreign to the sonata, such as the fugues in *op. 101*, *106*, *110* and *111*, extended variations, and recitative (*op. 110*), giving them a scale never before attained. Even more than the previous twenty-seven, each of the last five sonatas is *sui generis*, one of a kind, the manifestation of a determination not to be forced into a pre-existing mould. Each one is a challenge to routine, to sclerosis, a new adventure in which the intrepid hero sets off to conquer new lands with wholly Romantic fearlessness. At the same time all connections with social norms are shattered, while precipitous slopes leave us suspended between heaven and earth, already in another world.

The sonatas are a vast epic in 32 chapters, each with its own individual character and its own importance, not to be confused with any of the others. That constant renewal, that fierce determination not to conform make their composer an "eternal contemporary". It is up to us to discover each of the trees in that enchanted wood; each has its own beauty and its own secrets, often not yielded to the listener or performer without effort, for such is the price of genius.

Sonata no. 1 in F minor op. 2/1 (1794-95)

This is the first of the three *op. 2 Sonatas*. The set was dedicated to Haydn: Beethoven had been his pupil since his arrival in Vienna in November 1792 and had become, though only to a certain extent, his friend. With their expanded four-movement form, like a symphony, the sonatas burst the chains of the existing model. In the first two, the slow movement is no longer the relatively rapid andante dear to Mozart but an adagio or largo, too slow and theatrical for the earlier master. In the last two, the old-style minuet is replaced by a scherzo. However, it is above all the thought that shakes the fragile framework of the classical sonata, firstly by the wealth of ideas that throng each one, then by their energy, their fierceness, their declamatory intent. Beethovenian strength supplants Mozartian charm. Each sonata is a kaleidoscope of moods, juxtaposing passion, earthy joy, agony and laughter. Such excesses and contrasts were hardly to the liking of the dedicatee, who received them with lukewarm enthusiasm.

In that respect, the first of the set is the most typically Beethovenian. Angry outbursts, violent dynamic contrasts, theatricality and a gloomy atmosphere are lightened only fleetingly by the occasional timid lull. The headstrong, irascible theme of the opening allegro is entirely in keeping with the prevailing mood, the *grupetto* (turn) providing choice material for the development in a model example of how to make use of a cell. The second subject, an anguished and trembling descent, has trouble asserting itself: nothing could be further from the gallant style. The adagio strives for Mozartian grace but achieves only a "stilted approximation", as Guy Sacre puts it. The writing is soon swagged with ornaments and garlands, making the recapitulation as elusively camouflaged under its embellishments as the exposition was simple and direct.

The third movement allegretto is the only minuet in the *op. 2* set, which must have pleased the dedicatee, to whom it owes much. Inventive but economical, a "wellspring of rhythm and surprise", in Guy Sacre's words, the piece teems with references to Haydn. The trio is reminiscent of a Bach invention, with rippling quavers alternating between the two hands. The finale, in contrast, marks one of the first incursions of *Sturm und Drang* into music. Massive right-hand chords assert the home key of F minor against frantically surging left-hand triplet arpeggios that soon interrupt the second subject's long lament of descending octaves, carried off by the assault of triplets. A calm and tender third theme in A flat major brings a momentary respite but is soon swept away by the fury of the opening which ultimately prevails. The F minor key combined with the exaltation of the first and last movements make this first sonata a kind of pre-*Appassionata*, ten years before the later work.

Grand Sonata no. 4 in E flat major op. 7 (1796-97)

Named by the composer himself, this is indeed a sonata on a grand scale: it takes around 30 minutes to play, making it the secondlongest in the corpus after the 48-minute *Hammerklavier*. In the richness and variety of ideas and the quality of their disposition, the *Grand Sonata op. 7* is undoubtedly the loveliest of all the first-period sonatas. It also deserves its title for its avowed optimism, which reflects one of the few happy periods in Beethoven's life. He was yet to feel the first effects of deafness and had encountered success, if not adulation, both in music and in society. He was 26 years old and the world was his oyster, a dashing young man about town who attended balls, paraded on the Prater and entertained tender relations with the dedicatee, his piano pupil Anna Luise Barbara, daughter of Count Klegevich de Busin, Babette to her friends. The young maestro, who had only to cross the road, would give her lessons in slippers and dressing gown. It was also to Babette that he dedicated the C major piano concerto op. 15. Although she was married in 1801 to Prince Innocenz von Erba-Odescalchi, Beethoven continued to see her in Vienna, at Prince Odescalchi's as previously at the Klegevich's. That context explains why the sonata has sometimes been nicknamed *Die Verliebte* (The Maiden in Love); it could be regarded as a happy version of the *Appassionata*.

That youthful ardour bursts forth in the energy of the first movement's first subject, the "feminine" second subject being unable to restore calm. The superb development section overflows with melodies, rhythms and motifs as Beethoven dispenses music in lavish abundance. In contrast, the *Largo con gran espressione* is the first of Beethoven's slow movements to attain such a degree of gravity and elevation. In the somewhat overwrought words of Wilhelm von Lenz, "heralding a new order of things in chamber music, this fine piece is an oratorio of holy ecstasy addressed to the piano. It is like a tear fallen from the eyes of the Magdalene in the vale of misery in which mankind dwells. One of those moments when man feels closer to God, the scene was inspired by the treasures of faith." The third movement in E flat major is an allegro in triple time, neither minuet nor scherzo. It contrasts a minuet-like theme, full of the humour, manners and elegance of a society figure, with a central section that acts as the trio of a scherzo, "a very fine piece, breathless, muttering, rumbling, brooding – assuredly romantic, and much as Schubert would later write", to quote Guy Sacre. Some commentators find the rondo finale marred by certain weaknesses, and it is true that a relative slackening of inspiration may be perceived in the conventional grace of the amiable refrain or the somewhat affected theatricality of the central episode in C minor. However, that is all redeemed by an unexpected final section in which the refrain returns in the Neapolitan key of E rather than E flat, concluding with an echo of the irritating central grumble, its unruly demisemiquavers (32nd notes) now transformed into a weightless murmur of blissful serenity.

Grand Sonata n° 8 in C minor op. 13 "Pathétique" (1798-99)

The reputation of this sonata has always been exaggerated beyond its content. The title, somewhat excessive in that respect, artfully bestowed on it by the publisher and approved by the composer, is much to blame, the effect being compounded by the key of C minor, universally associated with Beethovenian pathos and the struggle against fate, as in the Third Piano Trio, the *Sonata op. 111*, the Third Piano Concerto, the Fifth Symphony, the Choral Fantasy, etc. Homesickness, the memory of his first love Lorchen and the first symptoms of deafness doubtless lay behind the epithet.

The initial allegro is preceded by a slow introduction in which a supplicatory rising melodic motif with chordal accompaniment alternates with pitiless fortissimo interjections, the unyielding rebuffs of fate in response to the appeal. A long, fast, descending chromatic scale leads directly into the allegro. The first subject is simply a rising C minor scale hammered out in angry, rebellious staccato chords. The second subject in E flat is a lyrical melody, played with crossed right hand alternately in the upper and lower registers. The exposition ends with a return of the grave opening motif; it is that theme, without its dotted rhythm, that provides the basis of the development, along with the first subject. The grave motif comes back a second time to interrupt the recapitulation, this time shorn of the first beat. Probably the most striking formal feature of the *Pathétique*, this interpenetration of the introduction and the first movement has a strong emotional impact.

The slow movement, in A flat major, unfolds out of the consolation offered by its beautiful, expansive opening theme, leading into a contrasting central section of slightly conventional agitation, its rather trivial and unmemorable minor-key melody accompanied by the triplet chords on which its improvised fever is based. At least it has the merit of giving fresh impetus to the lovely consolation theme, which embraces the triplet accompaniment in its recapitulation. The rather unexceptional refrain of the rondo finale in C minor starts with the same melodic outline as the second subject of the first movement. In contrast, the A flat major episode heralds a harmonic sequence that sounds resigned and disillusioned.

The coda makes play of an artificial but highly skilful contrast between an echo of the A flat major in pianissimo chords and the dazzling fortissimo descending scale in C minor. Doubtless the sonata's chief distinction lies in the seeds of cyclic form it contains, since the return of the opening four notes of the first movement in the rondo is already an example of a cyclic cell.

FRANÇOIS DUMONT

François Dumont has won prizes at major international competitions including the Chopin Competition in Warsaw (2010), the Queen Elisabeth Competition and the Monte-Carlo Piano Masters. Nominated for the Victoires de la Musique Classique awards in France, he was named Best New Artist by French music critics. He has given recitals and performed concertos in such prestigious venues as the Philharmonic Hall, Théâtre des Champs-Elysées and Salle Gaveau in Paris, the Arsenal in Metz, the Musikverein in Vienna and the Kennedy Center in Washington, to name but a few, and regularly tours in China, South Korea and Japan. He has been a guest of leading festivals, including La Chaise-Dieu, Radio-France Occitanie Montpellier, Piano aux Jacobins, La Roque-d'Anthéron, Chopin à Nohant, the Paris and Geneva Chopin Society Festivals, Les Grands Concerts in Lyon, Palazzetto Bru Zane in Venice and the George Enescu Festival in Bucharest. François Dumont has performed as a concerto soloist with the Orchestre National de France and regional orchestras in Lyon, Toulouse, Pays-de-la-Loire, Brittany and Auvergne Rhône-Alpes, as well as the Monte Carlo Philharmonic and the Cleveland Orchestra, with conductors such as Leonard Slatkin, Jesús López Cobos, Mykola Diadiura, Sasha Goetzel, Roberto Forés Veses, David Reiland, François-Xavier Roth, Aziz Shokhakimov, Arie van Beek and Thomas Zehetmair.

He has made over 35 recordings spanning a vast repertoire from Bach to Ravel via Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner/Liszt, Fauré and Mussorgsky. His recordings for La Música of music by Debussy on the composer's own Blüthner piano under the title *Clair de Lune* and of Chopin's *Ballades and Impromptus* were warmly received by the critics, the Debussy album in particular receiving a Choc award from *Classica* and a Joker award from *Crescendo*.

François Dumont enjoys playing chamber music in the company of violinists Sayaka Shoji, Renaud Capuçon, Augustin Dumay and Laurent Korcia, cellists Marc Coppey, Henri Demarquette and Xavier Philipps, and the Prazak and Voce string quartets, as well as exploring the art song repertoire with his wife, the soprano Helen Kearns. He works actively with contemporary composers such as Nicolas Bacri, Pascal Dusapin, Graciane Finzi, Sophie Lacaze, Tristan Murail and Eric Tanguy. Keen to pass on his knowledge and enthusiasm, he teaches piano at Geneva-Neuchâtel Higher School of Music and is regularly invited to give masterclasses in Europe and Japan. Born in Lyon, François Dumont studied with Pascale Imbert, Chrystel Saussac and Hervé Billaut before joining Bruno Rigutto's class at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris at the age of 14. He also worked with William Grant Naboré at the Lieven Piano Foundation and with Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Murray Perahia, Menahem Pressler, Andreas Staier and Fou Ts'ong at the Lake Como International Piano Academy.

Enregistré les 1er, 2 et 3 septembre 2026 à l'Auditorium Hector Berlioz du Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique d'Antibes Juan-les-Pins.

À ce titre, nous remercions chaleureusement M. Noël Bianchini pour son accueil ainsi que le Conservatoire et l'Office du Tourisme d'Antibes Juan-les-Pins.

Remerciements également à William G. Naboré pour ses conseils artistiques avisés.

Piano : Steinway & Sons
Accord et réglages : Pierre Delage
Prise de son, montage & mastering : Iker Olabe & Florian Lagatta / Phonoclassical | www.ikerolabe.com | Tecnica musica

Photos : © Jean-Baptiste Millot, © Joseph Berardi, © Istock
Livret : Michel Fleury
Traductions : Adrian et Alice Shaw (anglais)
© La Música pour l'ensemble des textes et traductions
Création graphique : Fred Michaud
Coordination éditoriale : Camille Hugues

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris
www.lamusica.fr

℗ La Música 2026 © La Música 2026 — LMU040

[**À PARAÎTRE** EN MARS 2027]



www.lamusica.fr

la Música