

BEETHOVEN

SYMPHONY NO.6 "PASTORAL"

ARR. PIANO FOUR HANDS

PIANO SONATA NO.17 "TEMPEST"

Martha

ARGERICH

Theodosia

NTOKOU



LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

SYMPHONY NO.6 IN F OP.68 "PASTORAL"

arrangement for piano four hands by Selmar Bagge 1823–1896

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Erwachen heiterer Empfindungen bei der
Ankunft auf dem Lande.</i> : Allegro ma non troppo | 11.23 |
| 2 | II. <i>Szene am Bach.</i> : Andante molto moto | 12.23 |
| 3 | III. <i>Lustiges Zusammensein der Landleute.</i> : Allegro | 5.03 |
| 4 | IV. <i>Gewitter. Sturm.</i> : Allegro | 3.47 |
| 5 | V. <i>Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle
nach dem Sturm.</i> : Allegretto | 8.57 |

PIANO SONATA NO.17 IN D MINOR OP.31 NO.2 "TEMPEST"

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 6 | I. Largo – Allegro | 8.58 |
| 7 | II. Adagio | 8.25 |
| 8 | III. Allegretto | 6.37 |

65.37

MARTHA ARGERICH piano (1–5)
THEODOSIA NTOKOU piano

Beethoven's Sixth Symphony, completed in 1808, was composed during a period of extraordinary creative flourishing. Written during the same period as the Fifth Symphony, the "Waldstein" and "Appassionata" Sonatas, and the Razumovsky Quartets, the "Pastoral" Symphony, as it is known, occupies a unique position in Beethoven's oeuvre. Explicitly programmatic, the symphony strives to evoke certain moods and emotions experienced in an idealized version of nature. The feeling one has on first arriving from town into nature, say into the forest or along a path. A meditation along the flowing waters of a stream or small river. Peasants gathering for a country dance, the dance being interrupted by a storm, the dramatic experience of the storm, and then the calm and gratitude of safety and peace after the tumultuous storm.

The technical means by which Beethoven achieves this evocation are also extraordinary in his output. In the first movement, for example, the harmonic material is unusually simple, being limited to the main areas of tonic, dominant and subdominant, and as the great Beethoven scholar David Wyn Jones points out: "entirely absent... are those chords that colour and control the dynamism of other symphonies, secondary dominants, diminished sevenths, Neapolitan and Augmented sixths." This harmonic simplicity serves to keep the music stable and relaxed. He also uses small, cellular motives which simply repeat instead of functioning as seeds that develop and generate new material. Motivic development is an essential element of Beethoven's middle-period style, but in the Sixth Symphony he eschews this technique to create the feeling of calm and reflection.

In the 19th century, the piano was the mainstay of middle-class musical life in Europe and America. Most people experienced the great symphonic literature at the piano, or by listening in the drawing room to family members playing the piano. In a social sense, the piano had the same function as recorded music has had since the early 20th century, a means of experiencing music in the comfort of your own home. Hence the large amount of transcriptions and arrangements from the era for various combinations.

For the Sixth Symphony alone there are several 19th-century arrangements, for piano 8 hands (4 players, 2 pianos) by Franz Ludwig Schubert and Theodor Kirchner, for piano 4 hands (2 players, 1 piano) by Carl Czerny, Wilhelm Meves and Selmar Bagge, and the famous, and infamously difficult, arrangement for piano solo by Franz Liszt. This holds true for most of the symphonic and operatic literature of the time, illustrating how important these arrangements were to the music-loving public's access to the great works of the literature throughout the 19th century.

The arrangement played here is by Selmar Bagge (1823–1896), an organist and musicologist who was the editor of the *Allgemeine musikalische Zeitung* from 1863 to 1868 and for the rest of his life was the director of the Allgemeine Musikschule in Basel.

// I am only a little satisfied with what I have composed up to now, henceforth I intend to embark on a new path //

– Ludwig van Beethoven, 1803

As Beethoven matured creatively and intellectually, his music expanded in depth and character. His musical language, particularly his harmonic language, would remain classical, yet his expansion of form, his personal expressive means, his control of tension and drama opened up markedly around 1802, the beginning of his so-called middle period. This corresponds with Beethoven's admission of his profound hearing loss, as poignantly described by him in a letter to his brothers from 1802, now known as the *Heiligenstadt Testament*.

The three sonatas that comprise the set of Opus 31 are considered to be the beginning of this new direction in Beethoven's style. The Sonata in D minor Op.31 No.2, the so-called "Tempest" sonata, is perhaps the most dramatic expression of the new style.

In the first movement, the drama is created by the contrast of motives, rather than by the contrast of themes. Already in the first six bars we have the three motives that will generate the material of the movement: the arpeggio, the falling quavers and the turn. The first movement begins with an arpeggiated chord on the dominant, followed by a rapid passage of closely linked notes (the falling quavers) and then a half cadence (the turn). This pattern is repeated on the dominant of the relative major key, with the rapid notes bringing us to a dramatic statement of the arpeggiated motive in D minor, the first full cadence, in measure 21! It is ambiguous whether this should be considered the first theme, as the norms of classical thematic language have been decisively broken.

Beethoven told his student Czerny that the way to play this movement was to “break the piano”. The tempestuous development section merges with the recapitulation by means of a recitative, a most novel compositional technique. Another innovation of his formal technique is the seamlessness between the different sections of the sonata form. They flow easily into each other, or are dramatically juxtaposed rather than being separated by a caesura in the flow of the music.

The second movement is in the cavatina style, and one can easily imagine this as a symphonic work. Beethoven’s mastery of the symphony began to greatly influence his writing for the piano, as one can hear here, and particularly in the “Waldstein” and “Appassionata” Sonatas, composed around the same time of the Sixth Symphony. The breadth of texture, the rhythmic impulses and the instrumental phrases spring to mind.

In another departure from classical norms, the beautiful and expressive final movement is in sonata form as opposed to the more usual rondo form. It is also unusual in that it is rather slow-moving perpetual motion. This slower tempo, *allegretto*, rather than *allegro* or *presto*, gives balance to the work as a whole, bringing a calmer ending to a sonata that begins so explosively.

David Murray

Achevée en 1808, la Sixième Symphonie de Beethoven, dite « pastorale », date d'une période de grande profusion créatrice. Contemporaine de la Cinquième Symphonie, des Sonates pour piano « Waldstein » et « *Appassionata* » et des Quatuors Razoumovski, elle occupe une place singulière dans la production du compositeur. Il s'agit en effet d'une œuvre sous-tendue par un « programme » extra-musical, qui se propose d'évoquer la nature et l'émotion que l'on ressent à son contact. Sont ainsi peints successivement le sentiment que l'on éprouve en arrivant de la ville et en arpentant un sentier ou en entrant dans une forêt ; une méditation au bord d'un ruisseau ; une fête de paysans où l'on danse, interrompue par un orage ; l'orage proprement dit, dramatique ; le retour au calme et à la paix, une fois l'orage passé, et le sentiment de gratitude que l'on ressent.

Les moyens employés par le compositeur dans cette évocation sortent eux aussi de l'ordinaire. Dans le premier mouvement, par exemple, il use d'un matériau harmonique inhabituellement simple, limité aux sphères de la tonique, de la dominante et de la sous-dominante. Comme le souligne le grand spécialiste de Beethoven David Wyn Jones : « Sont complètement absents ces accords qui donnent une couleur et un dynamisme aux autres symphonies, les dominantes d'emprunt, septièmes diminuées, sixtes napolitaines et autres sixtes augmentées ». La musique tire sa stabilité et son caractère paisible de cette simplicité. Beethoven fait également appel à la répétition : les motifs ne sont pas développés et utilisés comme germes pour engendrer de nouveaux motifs mais simplement répétés. Il renonce ainsi à la technique du développement thématique, élément essentiel de son style de la période médiane, afin de créer un sentiment de calme et de réflexion.

Au XIX^e siècle, le piano était le principal moyen d'accès à la musique pour la bourgeoisie. La plupart des gens découvraient les grandes œuvres symphoniques dans leur salon, en les jouant eux-mêmes au piano ou en écoutant un membre de la famille s'en charger. D'un point de vue social, le piano avait la même fonction qu'aura le disque à partir du XX^e siècle : c'était l'outil permettant d'entendre de la musique dans le confort de sa maison. D'où les innombrables transcriptions réalisées pour l'instrument à cette époque.

Pour la seule *Symphonie pastorale*, il existe toute une série de transcriptions datant du XIX^e siècle : pour huit mains (deux pianos et quatre pianistes), de Franz Ludwig Schubert et de Theodor Kirchner ; pour quatre mains, de Carl Czerny, de Wilhelm Meves et de Selmar Bagge ; et pour deux mains – la version de Franz Liszt, d'une difficulté légendaire. Cette frénésie d'adaptation au piano affecta l'essentiel du répertoire symphonique et d'opéra de l'époque, ce qui montre à quel point les transcriptions étaient vitales pour permettre aux mélomanes de découvrir les grandes œuvres musicales.

La transcription que l'on entend ici est de Selmar Bagge (1823-1896), organiste, musicologue, directeur de publication de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de 1863 à 1868 et directeur de l'École de musique générale de Bâle pour le restant de ses jours.

« Je ne suis guère satisfait de ce que j'ai composé jusqu'ici, désormais, je veux ouvrir un nouveau chemin »

– Ludwig van Beethoven, 1803

À mesure que Beethoven mûrissait sur le plan artistique et intellectuel, sa musique gagnait en profondeur et en caractère. Son langage, notamment son harmonie, restera toujours classique, mais autour de 1802, au début de sa période médiane, il commence à élargir considérablement la forme, à développer ses moyens expressifs et à augmenter la tension et le drame dans ses œuvres. C'est précisément le moment où il réalise les progrès de sa surdité, ce qui le plonge dans un désespoir qu'il exprime de manière poignante dans une lettre à ses frères datée d'octobre 1802 et passée à la postérité sous le nom de *Testament d'Heiligenstadt*.

Les trois sonates op. 31 marquent ce que l'on considère comme le début du nouveau chemin stylistique beethovénien. L'opus 31 n° 2 en *ré* mineur, surnommée « La Tempête », est peut-être l'expression la plus dramatique de ce nouveau style.

Dans le premier mouvement, c'est le contraste des motifs, et non des thèmes, qui crée le drame. Dès les six premières mesures figurent les trois motifs qui vont engendrer tout le matériau du mouvement : un arpège, des croches descendantes, et un gruppette. La sonate s'ouvre en effet sur un accord de dominante arpégé, suivi d'un passage rapide en groupes de deux notes liées (les croches descendantes) et d'une demi-cadence (sur le gruppette). L'accord arpégé est repris sur la dominante du ton relatif *fa* majeur et suivi d'un développement des notes liées qui mènent à la première cadence parfaite en *ré* mineur, mesures 20-21 seulement, et à un énoncé dramatique du motif d'arpège en *ré* mineur. Faut-il considérer cet arpège comme le premier thème ? Impossible de répondre de manière univoque car les normes thématiques classiques sont brisées.

Beethoven expliqua à son élève Czerny que pour bien jouer ce mouvement il fallait « casser le piano ». Le tempétueux développement central s'enchaîne à la réexposition par le biais d'un récitatif, un procédé tout à fait nouveau. Une autre innovation est le fusionnement des différentes parties au sein de la forme sonate : elles s'enchaînent naturellement les unes aux autres, ou sont juxtaposées dramatiquement, mais n'interrompent jamais le flot de la musique.

Le deuxième mouvement tient de la cavatine, et il n'est pas difficile de l'imaginer en version symphonique. Beethoven avait acquis une grande maîtrise de la symphonie dès cette époque, ce qui commença à influencer son écriture pour piano, comme on peut l'entendre ici et dans les Sonates « Waldstein » et « *Appassionata* », un peu plus tardives. Cet aspect « orchestral » se révèle dans les contrastes de registres, de rythmes et d'écritures.

Autre différence par rapport à la norme classique : le beau et expressif finale n'est pas un rondo, comme c'est l'usage, mais adopte la forme sonate. Inhabituel également est son tempo modéré, *allegretto* (au lieu de l'*allegro* ou du *presto* coutumier), lequel donne un équilibre à la sonate qui s'achève ainsi dans le calme après avoir débuté de manière tellement explosive.

David Murray

Traduction : Daniel Fesquet

Beethovens Sechste Sinfonie, die er 1808 abschloss, entstand in einer Phase außergewöhnlichen kreativen Aufschwungs. Die „Pastorale“, die im gleichen Zeitraum wie die Fünfte, die „Waldstein-Sonate“ und die „Appassionata“ sowie die Rasumowski-Quartette komponiert wurde, nimmt in Beethovens Œuvre eine einzigartige Stellung ein. Die Sinfonie ist explizit programmatisch und versucht, bestimmte Stimmungen und Gefühle hervorzurufen, die in einer idealisierten Natur erlebt werden. Das Gefühl, das man hat, wenn man zuerst aus der Stadt in die Natur kommt, etwa in den Wald oder entlang eines Weges. Eine Meditation entlang eines Bachlaufs oder kleinen Flusses. Bauern versammeln sich zu einem ländlichen Tanz, der Tanz wird von einem Sturm unterbrochen, das dramatische Erlebnis des Sturmes selbst, und dann die Ruhe und Dankbarkeit über Sicherheit und Frieden nach den stürmischen Turbulenzen.

Die technischen Mittel, mit denen Beethoven diese Naturbeschwörung gelingt, sind auch in seinem Werk außergewöhnlich. Im ersten Satz zum Beispiel ist das harmonische Material ungewöhnlich einfach und beschränkt sich hauptsächlich auf Tonika, Dominante und Subdominante. Wie der große Beethoven-Forscher David Wyn Jones betont: „Gänzlich fehlen ... jene Akkorde, die die Dynamik anderer Sinfonien färben und kontrollieren wie Sekundärdominanten, verminderte Septakkorde, neapolitanische und alterierte Sextakkorde.“ Diese Einfachheit in der Harmonik dient dazu, die Musik ruhig und entspannt zu halten. Er verwendet auch kleine, repetitive Motive, die sich einfach wiederholen, anstatt als Keimzelle für die Entwicklung neuen Materials zu fungieren. Motivische Entwicklung ist ein wesentliches Element von Beethovens Stil der mittleren Phase, aber in der Sechsten verzichtet er auf diese Technik, um den Eindruck der Beruhigung und Besinnung zu erzeugen.

Im 19. Jahrhundert war das Klavier die Hauptstütze des bürgerlichen Musiklebens in Europa und Amerika. Die meisten Menschen erlebten die große sinfonische Literatur am Klavier oder indem sie im Salon Familienmitgliedern beim Klavierspielen zuhörten. In sozialer Hinsicht hatte das Klavier die gleiche Funktion wie die Musikaufnahmen seit dem frühen 20. Jahrhundert, ein Mittel, um Musik bequem von zu Hause aus zu erleben. So erklärt sich auch die große Menge an Transkriptionen und Arrangements für dieses Instrument aus der Zeit.

Allein für Beethovens Sechste gibt es mehrere Arrangements aus dem 19. Jahrhundert, für Klavier zu 8 Händen (4 Spieler, 2 Klaviere) von Franz Ludwig Schubert und Theodor Kirchner, für Klavier zu 4 Händen (2 Spieler, 1 Klavier) von Carl Czerny, Wilhelm Meves und Selmar Bagge, und die berühmt-berüchtigte und äußerst schwierige Transkription für Soloklavier von Franz Liszt. Dies gilt für den größten Teil der sinfonischen und Opernliteratur der damaligen Zeit und zeigt, wie wichtig diese Arrangements für den Zugang der musikbegeisterten Öffentlichkeit zu den großen Werken des Repertoires im ganzen 19. Jahrhunderts waren.

Das hier eingespielte Arrangement stammt von Selmar Bagge (1823-1896), einem Organisten und Musik-wissenschaftler, der 1863-68 Herausgeber der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und für den Rest seines Lebens Direktor der Allgemeinen Musikschule in Basel war.

**// Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten,
von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen //**

– Ludwig van Beethoven, 1803

In dem Maße wie Beethoven schöpferisch und intellektuell reifte, gewann seine Musik an Tiefe und Charakter. Seine musikalische Sprache, insbesondere die harmonische sollte klassisch bleiben, doch seine Erweiterung der Form, seine persönlichen Ausdrucksmittel, seine Kontrolle über Spannung und Dramatik erweiterten sich erheblich um 1802, dem Beginn seiner sogenannten mittleren Schaffensperiode. Dies entspricht zeitlich Beethovens Erwähnung seiner weitgehenden Ertaubung, wie er es in einem Brief an seine Brüder von 1802, der heute als *Heiligenstädter Testament* bekannt ist, eindringlich beschreibt.

Die drei Sonaten, aus denen Opus 31 besteht, gelten als Beginn dieser neuen Ausrichtung von Beethovens Stil. Die d-Moll-Sonate, op. 31, Nr. 2, auch als „Sturm-Sonate“ bezeichnet, offenbart vielleicht den dramatischsten Ausdruck des neuen Stils.

Im ersten Satz lässt Beethoven eher durch motivischen als durch thematischen Kontrast Dramatik entstehen. Bereits in den ersten sechs Takten erklingen die drei Motive, die das musikalische Material des ganzen Satzes bilden: das Arpeggio, die fallenden Achtel und die Doppelschlagfigur. Der erste Satz beginnt mit einem arpeggierten Akkord auf der Dominante, gefolgt von einer schnellen Passage eng verbundener Noten (die fallenden Achtel) und einer halben Kadenz (Doppelschlagfigur). Dieses Muster wiederholt sich auf der Dominante der parallelen Dur-Tonart, wobei die schnellen Töne zu einer dramatischen Aussage über das arpeggierte Motiv in d-Moll, der ersten vollen Kadenz, in Takt 21 führen! Es ist nicht ganz eindeutig, ob dies als erstes Thema betrachtet werden soll, da die Normen der klassischen Themengestaltung deutlich gebrochen wurden.

Beethoven erklärte seinem Schüler Carl Czerny, dass um den Satz richtig zu spielen, das Klavier zermalmt werden müsse. Der stürmische Durchführungsabschnitt verbindet sich nahtlos mit der Reprise mittels eines Rezitativs, einer höchst neuartigen Kompositionstechnik. Eine weitere Neuerung seiner formalen Technik sind die nahtlosen Übergänge zwischen den verschiedenen Abschnitten der Sonatenform. Sie fließen leicht ineinander über oder werden einander kontrastiv gegenüber gestellt, statt durch eine Zäsur im Fluss der Musik getrennt zu werden.

Der zweite Satz ist im Kavatinenstil gehalten, und man kann sich das leicht als sinfonisches Werk vorstellen. Beethovens Bemeisterung der Sinfonie begann sein Komponieren für Klavier stark zu beeinflussen, wie man es hier und in den etwas später komponierten „Waldstein-Sonate“ und „Appassionata“ hören kann. Der Umfang der satztechnischen Mittel, die rhythmischen Impulse und die instrumentalen Phrasen kommen einerm in den Sinn.

Eine andere Abkehr von den klassischen Normen zeigt der schöne und ausdrucksstarke Schlusssatz in Sonatensatzform (statt wie üblich in Rondoform). Er ist auch insofern ungewöhnlich, als er dabei eher einer langsamen fortwährenden Bewegung unterliegt. Dieses langsamere Tempo (Allegretto statt Allegro oder Presto) verleiht dem gesamten Werk Ausgewogenheit und bringt eine Sonate, die so explosiv beginnt, zu einem ruhigeren Ende.

David Murray

Übersetzung: Anne Schneider

Recorded: 24.-29.II. (6-8) & 30.-31.VII. (1-5) 2020, Auditorio Stelio Molo RSI, Lugano

Executive Producer (RSI): Valentina Bensi

Executive Producer (Warner Classics): Alain Lanceron

Recording Producer: Michael Rast

RSI Music Programming: Christian Gilardi

Photography: © Adriano Heitmann

Booklet Design and Editorial: WLP Ltd  WLP

A Warner Classics release, © & © 2020 Parlophone Records Limited

theodosiantokou.com · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



