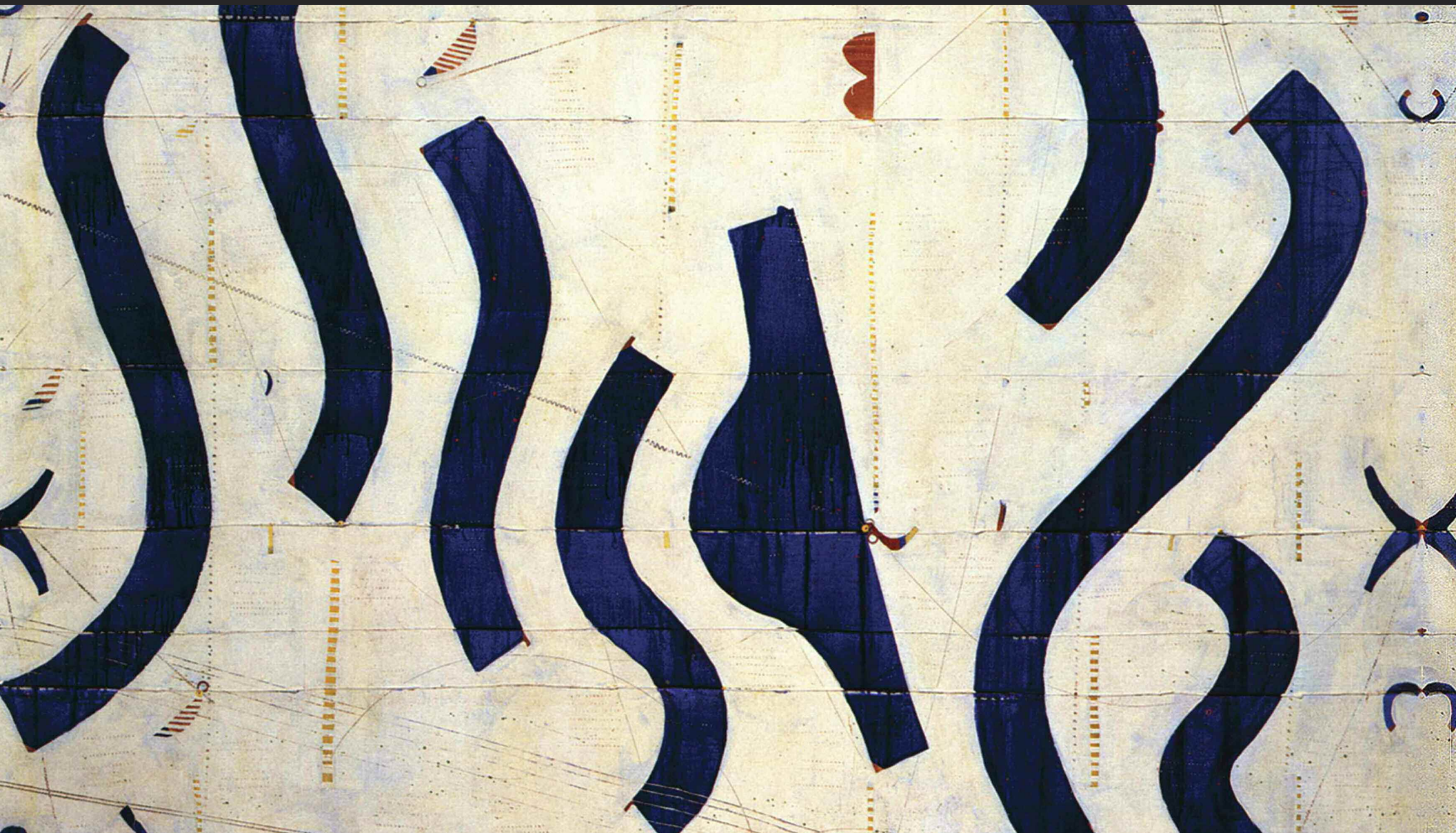


# BEETHOVEN PIANO SONATAS

Op 57 'Appassionata' ~ Op 10 No 3 ~ Op 7

ANGELA HEWITT



hyperion

## CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 11</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 16</i>

*www.hyperion-records.co.uk*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*

*hyperion*

# LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)



## **Piano Sonata in D major Op 10 No 3**

[25'22]

- |   |                   |         |
|---|-------------------|---------|
| 1 | Presto            | [7'16]  |
| 2 | Largo e mesto     | [11'02] |
| 3 | Menuetto: Allegro | [2'38]  |
| 4 | Rondo: Allegro    | [4'23]  |

## **Piano Sonata in E flat major Op 7**

[28'36]

- |   |                                   |        |
|---|-----------------------------------|--------|
| 5 | Allegro molto e con brio          | [8'22] |
| 6 | Largo, con gran espressione       | [8'28] |
| 7 | Allegro                           | [4'49] |
| 8 | Rondo: Poco allegretto e grazioso | [6'55] |

## **Piano Sonata in F minor 'Appassionata' Op 57**

[23'25]

- |    |                       |        |
|----|-----------------------|--------|
| 9  | Allegro assai         | [9'22] |
| 10 | Andante con moto      | [5'46] |
| 11 | Allegro ma non troppo | [8'15] |

**ANGELA HEWITT piano**

Recorded in Das Kulturzentrum Grand Hotel, Dobbiaco, Italy, on 7–10 September 2005

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN


Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMVI

Front illustration: Pietrasanta Painting C02.15  
by Caio Fonseca (b1959)

Reproduced by kind permission of the artist



**T**HE PIANO SONATAS of Ludwig van Beethoven hardly need an introduction these days. They have become such a standard part of the repertoire that many will say another disc of them is superfluous. My experience has shown me, however, that while many of the sonatas have become far too hackneyed and distorted by 'tradition', there are others, such as the Opus 7, which are much less often performed and which give special delight to those who are not yet familiar with them. My intention, therefore, in presenting this first disc of a series devoted to Beethoven's sonatas, is to mix one very popular one (in this case the 'Appassionata') with one lesser-known (Op 7), and one which is favoured by piano students (Op 10 No 3).

Ludwig van Beethoven was born in Bonn on, we think, 16 December 1770. The uncertainty lies in the lack of documentary evidence, but we know that he was christened the following day, which was customary. His ancestors were tradesmen from Mechelen (in what is now Belgium), but his grandfather was musical and moved to Bonn in 1733 to become a court musician. Ludwig's father, Johann, a professional singer, in turn became employed at court, but also taught the clavier and played the violin and zither. His mother, Maria Magdalena, was widowed before the age of nineteen, and subsequently married Johann Beethoven in 1767. Their first son, Ludwig Maria, died after only six days. After the birth of Ludwig, the composer, came five more children, but only two, Carl and Nikolaus, survived beyond the age of three.

Ludwig's father soon saw that his son had talent, and he was a strict teacher, making him get up at all hours to practise and beating him when he made too many mistakes. His lessons included those on the violin and,

later, on the viola and organ as well. Unlike Mozart, he was not encouraged to compose as a child, and in fact his father tried to discourage him from 'scraping away' at nothing on the violin rather than playing something properly from the music. Johann did, however, promote his son in public, and on 26 March 1778 presented him in his first known public performance in Cologne, billing him as a six-year-old (when in fact he was seven); but Johann Beethoven didn't have the staying power that Leopold Mozart had, and Ludwig never became a touring child prodigy. He made only one long trip in his childhood and that was with his mother to the Netherlands when he was twelve years old (during which he performed several times). Later in life Beethoven hated child prodigies, and he didn't even want to hear Liszt, but finally relented, saying: 'All right, for God's sake, bring me the rascal!'

From his mother Beethoven received a precious gift: the desire to love virtue. 'From childhood on, my heart and soul were full of the tender feeling of goodwill', he wrote in the famous Heiligenstadt Testament of 1802. She was a lady who rarely smiled, and who considered suffering a necessary part of life. By the time Ludwig was an adolescent, her husband was quickly becoming an alcoholic, and life could not have been easy. Her death in 1787 at the age of forty was a great shock to Ludwig, and left him to care for his younger brothers.

Like Mozart with Salzburg, Beethoven outgrew his native Bonn in a relatively short time. He had received invaluable training there from the court organist, Christian Gottlob Neefe, who had introduced him to Bach's *Well-Tempered Clavier*, then still circulating only in manuscript copies. By the time he turned fifteen he had composed, among other works, three piano



LUDWIG VAN BEETHOVEN (c1800)  
after a lost portrait by G S von Treuberg


quartets, three piano sonatas (WoO 47), and a set of variations for piano. At the age of sixteen he went to Vienna with the intention of studying with Mozart, but barely two weeks later returned home because of his mother's final illness. It was thought the two at least met, and that Mozart declared: 'Watch out for him, he will have something to tell you.' Beethoven wasn't to return to Vienna until six years later, by which time Mozart had died.

When Beethoven did finally settle in the musical capital, he soon became the hotshot virtuoso that

everybody had been looking for since Mozart's death. At his debut there on 2 March 1795, he performed a new piano concerto (whether this was the C major or the B flat major still seems open to discussion). His compositions were soon published and being heavily subscribed to, which brought him prosperity and an ever-increasing list of aristocratic patrons.

Most interesting to the pianist are the comparisons that were made between the keyboard styles of Mozart and Beethoven. Carl Czerny (who studied with Beethoven from 1801 and remained a friend for the rest of his life) tells us that Beethoven found Mozart's way of playing too reminiscent of a harpsichord touch—choppy and detached—and that Mozart's students also played in that way. It was brilliant playing, to be sure, as well as witty, but the pedal was rarely used if at all. On the other hand, Beethoven combined his passion and strength with his most outstanding feature—that of his smooth *cantabile* playing. He used the pedal in a new and daring way, thus creating many unheard-of tonal effects. Rather than brilliant elegance, he showed a grandiose spirit which especially came to the fore in his *adagios*. He made full use of the possibilities of the constantly developing fortepiano. In 1796, Beethoven wrote to the piano manufacturer Andreas Streicher:

*Undoubtedly, the manner of playing the piano is as yet the least developed form of instrumental playing. One often imagines one is listening to the harp [harpsichord], and I am happy, my dear friend, that you are one of the few who realize and feel that one can also sing on the piano, so long as one has feeling. I hope that the time will come when the harp and the piano will be regarded as two completely different instruments.*




Beethoven's set of three sonatas that made up his Op 10 was nevertheless published in Vienna in September 1798 with the description 'for the Harpsichord or for the Fortepiano'. No doubt this was just an attempt by the publisher to get the people who still owned a harpsichord to buy them, as it would take a large stretch of the imagination to think of them as harpsichord music. Czerny, who left us an invaluable document entitled *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano Solo* (now published by Universal and edited by Paul Badura-Skoda), called the **Sonata in D major, Op 10 No 3** a 'grand and significant' piece, and indeed it is the first masterpiece in the cycle of sonatas. The opening *Presto* requires a meticulous attention to detail which is often neglected—beginning with the opening that is marked *piano* until the *sforzando* on the pause (there is no crescendo, however tempting it might be to insert one). As with so much early Beethoven, a bravura technique is required, but that alone is not enough. The magnificent slow movement, *Largo e mesto*, is a very intimate utterance. Sir Donald Tovey (whose edition of the Beethoven Sonatas is I think still one of the best), gives the following advice: 'The details of phrasing and tone-colour have been provided with extraordinary precision by Beethoven himself; and if you simply make sure that you are playing what is written you will go far to realize the tragic power that makes this movement a landmark in musical history. Do not try to understand before you do as Beethoven bids. The people who "understand" great music beforehand will never see anything in it except a mirror of their own minds. The player who obeys orders faithfully will be constantly discovering their real meaning.' I have quoted these words in full as I feel they are of the utmost importance.

Out of the despair of this movement, like the sun coming out from behind the clouds, arrives the Menuetto, taking us back to the major key. I feel it shouldn't arrive smiling and insouciant, but rather be conscious of what has preceded it—at least until the Trio begins, where Beethoven's humour takes over. How easy yet clever it is to present its subject in the left hand with two different articulations—once detached, once slurred.

The Rondo finale is unusual. No 'big theme' here; simply a rather insignificant motive of three rising notes upon which he constructs the whole movement. Czerny witnessed the fact that Beethoven often used such sparse material to improvise an entire piece. Its inventiveness, abrupt changes of mood, expressive pauses, and especially its capricious ending that dissolves into thin air make it a challenge to the performer. Tovey tells us that in some early editions, some 'silly person' inserted a crescendo at the end to make it, presumably, more effective.

If any proof was needed to show that early Beethoven is not just imitation Haydn or Mozart, then surely the **Sonata in E flat major, Op 7** would be the best example. It was published in 1797 with the title 'Grande Sonate' which indeed it is, being the longest of his sonatas until the 'Hammerklavier', Op 106. Czerny suggested that this sonata, rather than Op 57, should have been called 'Appassionata'. The key to the opening movement, marked *Allegro molto e con brio*, is to find a tempo that suits everything and at which you can play the difficult bravura passages. Too fast an opening will give you big problems later on. It is a wild piece, with almost jazzy syncopations and stabbing *sforzandos*, but is constructed with meticulous care. The colour change



to C major for the *Largo, con gran espressione* startles us but immediately calls our attention to expect something different and exceptional. This noble movement would have been a wonderful vehicle for Beethoven to show off his *cantabile* playing and generous spirit. The expression opens up when the pizzicato bass is added—a wonderful effect. When the theme appears high up in the keyboard in B flat major, there is a sublime, peaceful radiance that is broken after only a few bars but which can be savoured nevertheless. As in the finale of Op 10 No 3, the silences brought on by the rests must be full of expression and not sound ‘empty’.

The *Allegro* third movement returns us to playful mood in a less sophisticated manner than Op 10 No 3 but is full of humour and charm. Its middle section, in E flat minor, is made up of rumbling triplets that contrast totally with what has come before. The colour of this passage would probably have sounded very different on Beethoven’s piano than on most modern instruments, and I think we need to keep that in mind when playing it. The fourth pedal on my Fazioli piano which I used for this recording works wonders here, bringing the hammers closer to the strings while at the same time lowering the keys so that the action is much shallower, enabling a swift, clear, and yet quiet execution.

As Tovey has suggested, if the first movement of this sonata looks forward to a new style of writing, the finale, *Poco allegretto e grazioso*, is one of the last examples of his early style. The Rondo melody is a long, meandering one which lends itself easily to ornamentation. Its charm is broken, however, by the middle section in C minor, which suddenly takes off using what was an accompanying figure to propel it forward (Czerny says this section can be taken a bit faster than the rest). When the

Rondo theme returns it is as if nothing has happened, and the movement ends in the most unassuming way. Perhaps if it ended loudly this piece would be performed more often. Beethoven dedicated this sonata to one of his piano students, the Countess Babette von Keglevics, who lived not far away at the time; Beethoven often turned up at her house for lessons still wearing his slippers, dressing gown, and a peaked nightcap.

Now we must fast forward to 1804 when Beethoven began work on the real ‘Appassionata’, the **Sonata in F minor, Op 57**. In the meantime much had happened. He was in the middle of the most fertile period of his life, having brought out three symphonies, including the ‘Eroica’ which set new standards on all fronts. The beginning of this ‘heroic’ stage also included the ‘Waldstein’ Sonata and the Triple Concerto. In his daily life he was coming to terms with his increasing deafness, and two years previously had written his heartbreaking Heiligenstadt Testament in which he confesses the affliction that he tried to hide. He had also fallen in love with the Countess Guicciardi, the first of many women who were unattainable. While his hearing failed, however, his music became bolder, more powerful and more innovative.

The ‘Appassionata’ (the title was added by the publisher Crazz when a version for piano duet was issued in 1838) was Beethoven’s own favourite piano sonata until he wrote his Op 106. In 1803 he had been given an Erard piano which had an extended range of five-and-a-half octaves, and he uses this at the very beginning of the piece, going down to the lowest note available—the bottom F. Nowadays it can seem all too commonplace. Given the energy and force that Beethoven was by then putting into his works, it is not



surprising that the instrument was worn out by 1810. Czerny calls this sonata ‘the most perfect execution of a mighty and colossal plan’, and advises the player to observe strict time, except where marked. Tovey, saying that no piano work of Beethoven has suffered more from that vile thing known as pianistic ‘tradition’, also urges us to trust Beethoven and play what he writes. There are numerous places where we are used to hearing dynamics that are simply not there, or tempo changes that are not indicated at all. The extremes of the piano are used to great effect—for example at the recapitulation when the left hand quietly drums out the low repeated C (which must be done without changing fingers to get the best effect). The ‘fate’ motive made famous in his Fifth Symphony is everywhere, contrasting with the second subject which has that wonderful Beethovenian warmth and expansiveness.

Instead of a proper slow movement, Beethoven doesn’t delay the action more than necessary, giving us a set of variations on a drastically simple theme (in fact it is no ‘theme’ at all, but rather a series of chords). The tempo of *Andante con moto* is another marking that is frequently ignored. Abruptly interrupting this extemporization comes a crashing diminished-seventh

chord, announcing one of his greatest examples of keyboard writing, the final *Allegro ma non troppo*. Ferdinand Ries, a student of Beethoven and one of his biographers, relates how this movement came about. Ries went for a lesson and found Beethoven working something out at the piano, but seeing that it was a nice day they decided to go out for a walk instead. On the mountain slopes Ries suddenly heard a shawm playing a beautiful melody; he called attention to it, but Beethoven couldn’t hear anything. For many hours he was pre-occupied with his own thoughts, humming out phrases and singing aloud. When they returned home Beethoven immediately sat down at the piano and played what later became the last movement of the ‘Appassionata’. The most remarkable thing about this movement is how much of the power is held back until the very end when all is unleashed. Czerny imagines ‘the waves of the sea on a stormy night, whilst cries of distress are heard from afar’. Perhaps it is not necessary to be quite so graphic, but the two-note sighing figures do certainly give that impression. Nobody had written anything nearly as powerful for solo piano before that, and it remains to this day a landmark in musical history.

ANGELA HEWITT © 2006







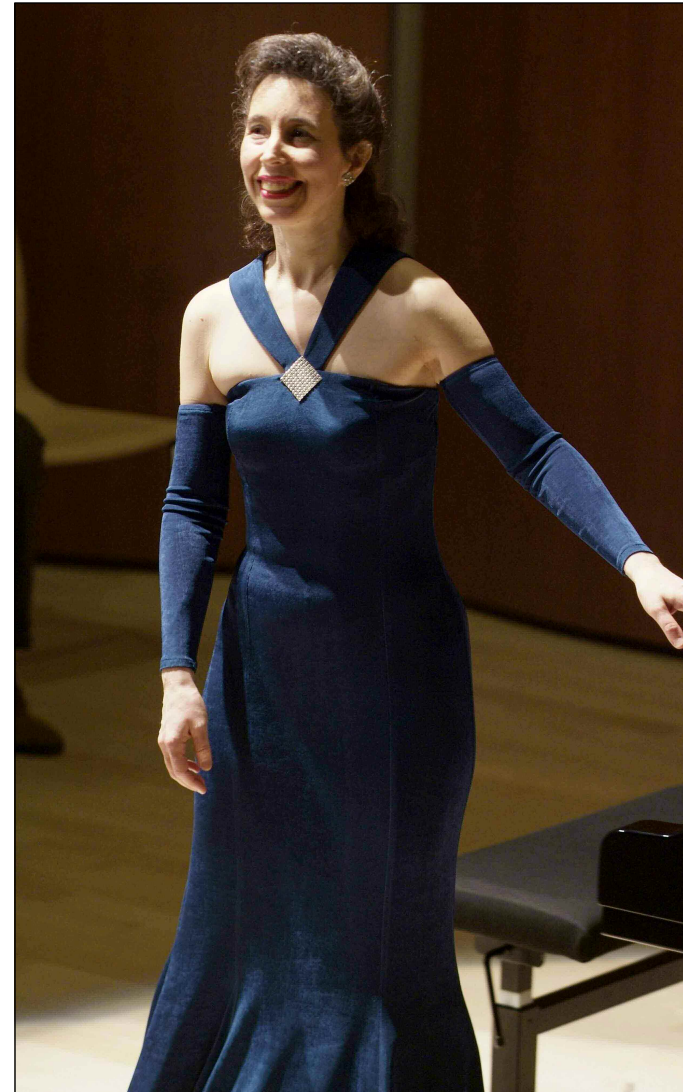
## ANGELA HEWITT

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her project to record all the major keyboard works of Bach has been described as ‘one of the record glories of our age’. Her discography also includes recordings of Chabrier, Granados, Messiaen, Ravel, the complete Chopin Nocturnes and three discs of Couperin.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto’s Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prizewinner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Concert highlights for Angela Hewitt include recitals in the Royal Festival Hall, London, and Carnegie Hall, New York, as well as appearances at the Prague Spring, Schleswig-Holstein and Lucerne Piano festivals. She has performed concertos with the London Philharmonic, DSO Berlin, Malmö Symphony and Cleveland orchestras. Angela Hewitt’s own Trasimeno Music Festival took place for the first time in Umbria, Italy, in 2005, featuring local and international artists, as well as recitals, concertos and chamber music from Hewitt herself.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listener’s Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She was made an Officer of the Order of Canada in



© Luca d’Agostino/Phocus Agency

2000. She was also awarded an OBE in the Queen’s Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria, Italy.



Some other recordings by Angela Hewitt:

**BACH The Keyboard Concertos** with the AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA, directed by RICHARD TOGNETTI

*CDA67607/8, also available separately on CDA67307 and CDA67308*

‘Her [Hewitt’s] playing is absolutely captivating: she decorates the solo part with playful, come-hither ornamentation—twirls, flutters, arabesques—and yet it never disturbs the clear, logical path she forges through the course of each work. Her staccato touch has the force of sprung steel and yet her legato line is a miracle of smoothness and transparency. An absolute joy’ (*Gramophone*)

**CHABRIER Dix pièces pittoresques and other piano music** *CDA67515*

‘Hewitt is at her best here, teasing out the yearning harmonies and shy cadences with a persuasive rubato’ (*BBC Music Magazine*) ‘If you don’t know Chabrier’s piano music, then this is an ideal selection of his best (and best-known) works played with exactly the right amount of tenderness, Gallic wit, verve, and—the most important ingredient of all—charm’ (*Classic FM Magazine*) ‘Angela Hewitt, in one of her best recordings to date, has captured Chabrier’s musical spirit perfectly’ (*International Record Review*)

**CHOPIN The complete Nocturnes** *CDA67371/2*

‘Hewitt’s innate sophistication and delicacy of touch are perfectly suited to these exquisite pieces’ (*The Observer*)

**COUPERIN Keyboard music – 1** *CDA67440*; **Keyboard music – 2** *CDA67480*; **Keyboard music – 3** *CDA67520*

‘Of all living pianists, Hewitt makes the strongest case for hearing Bach on the piano as opposed to harpsichord. Here, she applies the same staggering technique and intellectual grasp to three suites by François Couperin ... outstanding’ (*The Independent*) ‘By turning her attention to these works, Angela Hewitt may succeed in reviving and popularising Couperin’s enchanting music as no modern-day harpsichordist has been able to do’ (*Gramophone*) ‘Played with this degree of sensitivity to articulation, textural balance and colour, it comes blazing off the printed page ... Hewitt is inimitable’ (*Classic FM Magazine*)

**RAVEL The complete solo piano music** *CDA67341/2*

‘Angela Hewitt plumbs Ravel’s paradoxical qualities to perfection in this superb set. This magnificent survey [... is] a treasure trove! Angela Hewitt joins Gieseking, Rogé, Thibaudet and Lortie among the most distinguished if entirely different Ravel cycles on record, and easily withstands comparison in such exalted company’ (*Gramophone*)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

## Sonates pour piano de Beethoven – 1



**O**N NE PRÉSENTE plus les sonates pour piano de Ludwig van Beethoven : elles font tellement partie du répertoire que beaucoup jugeront superflu de leur consacrer un nouveau disque. Pourtant, mon expérience m'a prouvé que si nombre de ces sonates ont été trop rebattues et dénaturées par la « tradition », d'autres, bien moins souvent jouées (comme l'op. 7), procurent un plaisir particulier à qui ne les connaît pas encore bien. Avec ce disque— le premier d'une série consacrée aux sonates de Beethoven—, j'entends donc associer une sonate fort populaire (en l'occurrence l'« Appassionata ») à une sonate moins connue (op. 7) et à l'une des sonates préférées des élèves pianistes (op. 10 n° 3).

Ludwig van Beethoven serait né à Bonn le 16 décembre 1770, notre incertitude tenant à l'absence de preuves documentaires, même si l'on sait qu'il fut baptisé le lendemain, conformément à la coutume de l'époque. Ses ancêtres étaient des marchands de Malines (dans l'actuelle Belgique), mais son grand-père, qui avait l'oreille musicale, emménagea à Bonn en 1733 pour devenir musicien à la cour. Son père Johann, chanteur professionnel, fut lui aussi employé à la cour ; il enseigna également le clavier, tout en jouant du violon et de la cithare. Quant à sa mère, Maria Magdalena, elle perdit son premier mari avant l'âge de dix-neuf ans et épousa Johann Beethoven en 1767. Leur premier fils, Ludwig Maria, mourut à six jours. Ludwig, le compositeur, naquit ensuite, aîné de cinq enfants, dont deux seulement (Carl et Nikolaus) passèrent le cap des trois ans.

Johann Beethoven ne tarda pas à déceler le talent de son fils et s'avéra un professeur strict, réveillant l'enfant

à des heures indues pour le faire travailler et le battant quand il se trompait trop. Il lui enseigna surtout le violon, puis l'alto et l'orgue. Contrairement à Mozart, Beethoven enfant ne fut pas encouragé à composer. En fait, son père voulut même le dissuader de « racler » du violon pour rien au lieu de jouer correctement à partir de la musique. Cependant, il l'encouragea à se produire en public et, le 26 mars 1778, il le présenta pour sa première apparition connue à Cologne, l'annonçant comme un garçonnet de six ans (il en avait alors sept) ; mais Johann Beethoven n'avait pas l'endurance d'un Leopold Mozart et Ludwig ne fit jamais de grandes tournées d'enfant prodige. Il accomplit un seul périple dans son enfance, et ce fut avec sa mère, aux Pays-Bas, quand il avait douze ans—un voyage au cours duquel il joua plusieurs fois. Plus tard, il détesta les enfants prodiges et refusa même d'entendre Liszt, avant de se laisser fléchir en disant : « Entendu, pour l'amour de Dieu, amenez-moi le polisson ! »

De sa mère, Beethoven reçut un don précieux : le désir d'adorer la vertu. « Dès l'enfance, mon cœur et mon âme débordèrent d'une tendre bienveillance », écrivit-il dans son fameux testament de Heiligenstadt (1802). C'était une femme qui souriait peu et qui considérait la souffrance comme une nécessité de la vie. Quand Ludwig fut adolescent, son père sombra vite dans l'alcoolisme et la vie ne dut pas être facile. La mort de sa mère, en 1787 (à l'âge de quarante ans), lui causa un grand choc et l'obligea à s'occuper de ses jeunes frères.

Comme Mozart l'avait fait avec Salzbourg, Beethoven se désintéressa assez vite de son Bonn natal, où il avait cependant reçu une précieuse formation auprès de l'organiste de la cour, Christian Gottlob Neefe, qui l'avait



initié au *Clavier bien tempéré* de Bach—œuvre qui ne circulait alors que sous forme de copies manuscrites. À quinze ans, il avait composé, entre autres, trois quatuors avec piano, trois sonates pour piano (WoO 47) et un corpus de variations pour piano. À seize ans, il se rendit à Vienne dans l'intention d'étudier avec Mozart mais, au bout de deux semaines à peine, la maladie qui devait emporter sa mère le contraignit à rentrer chez lui. Il aurait, cependant, rencontré Mozart, lequel aurait déclaré : « Surveillez-le, il aura quelque chose à vous dire ». Mais Beethoven ne devait pas revoir Vienne avant six ans : Mozart était déjà mort.

Quand il s'installa enfin dans la capitale musicale, Beethoven devint vite ce virtuose magnifique que tous attendaient depuis la mort de Mozart. Pour ses débuts viennois, le 2 mars 1795, il interpréta un nouveau concerto pour piano (on débat encore pour savoir s'il s'agissait de celui en ut majeur ou de celui en si bémol majeur). Bientôt, ses compositions furent publiées et suscitèrent une forte souscription, ce qui lui apporta la prospérité et une liste toujours croissante de mécènes aristocratiques.

Ce qui intéresse surtout le pianiste, ce sont les comparaisons entre les styles de clavier mozartien et beethovénien. Carl Czerny (qui étudia avec Beethoven à partir de 1801 et demeura un ami indéfectible) nous apprend que, pour Beethoven, le jeu de Mozart, et de ses élèves, rappelait trop le toucher du clavecin—clapotant et détaché. C'était un jeu brillant, certes, et spirituel, mais où la pédale était peu, voire pas, utilisée. Beethoven, lui, combina sa passion et sa force à sa caractéristique la plus remarquable : son doux jeu *cantabile*. Il utilisa la pédale de manière novatrice et osée, source de nombreux effets sonores inédits. À

une élégance brillante, il préféra un esprit grandiose, particulièrement perceptible dans ses adagios. Il utilisa à fond les possibilités offertes par le pianoforte, constamment amélioré, et écrivit au facteur de pianos Andreas Streicher (1796) :

*Indubitablement, la manière de jouer du piano reste la forme de jeu instrumental la moins développée. On s'imagine souvent entendre de la harpe [clavecin] et je suis heureux, mon cher ami, que vous soyez l'un des rares à réaliser et à sentir que l'on peut aussi chanter au piano, pour autant qu'on le perçoive. J'espère que le jour viendra où la harpe et le piano seront tenus pour deux instruments complètement différents.*

En septembre 1798, les trois sonates de l'op. 10 n'en parurent pas moins à Vienne avec la mention « pour le clavecin ou le pianoforte ». Nul doute qu'il s'agissait là d'une manœuvre de l'éditeur pour tenter de séduire les possesseurs de clavecin, car il faut bien de l'imagination pour y voir de la musique pour clavecin. Czerny, qui nous légua un précieux document intitulé *De l'exécution correcte de toutes les œuvres de Beethoven pour le piano solo* (aujourd'hui publié par Universal dans une édition établie par Paul Badura-Skoda), qualifia la **Sonate en ré majeur, op. 10 n° 3** de pièce « grande et importante », et il est vrai qu'elle constitue le premier chef-d'œuvre du cycle de sonates. Le *Presto* d'ouverture requiert de soigner les détails, souvent négligés, et ce du début marqué *piano* jusqu'au *sforzando* du point d'orgue (il n'y a pas de crescendo, si tentant soit-il d'en insérer un). Comme si souvent avec le Beethoven première manière, une technique de bravoure est nécessaire, mais non suffisante. Le magnifique mouvement lent, *Largo e mesto*, est une énonciation fort intime. Sir Donald Tovey (dont l'édition des Sonates de Beethoven



reste, à mon sens, l'une des meilleures) donne le conseil suivant : « Les détails du phrasé et de la couleur sonore ont été fournis avec une extraordinaire précision par Beethoven lui-même ; et si vous veillez simplement à jouer ce qui est écrit, vous irez même jusqu'à réaliser le pouvoir tragique qui fait de ce mouvement un des phares de l'histoire musicale. N'essayez pas de comprendre avant de faire ce que Beethoven ordonne. Les gens qui « comprennent » la grande musique à l'avance ne verront jamais que le reflet de leur propre esprit. L'interprète qui obéit fidèlement aux ordres découvrira sans cesse leur sens véritable. » J'ai cité ces paroles dans leur intégralité car elles me semblent de la plus extrême importance.

De la désespérance de ce mouvement surgit, tel le soleil perçant les nuages, le Menuetto, qui nous ramène en majeur. Je ne le sens pas arriver souriant et insouciant, mais plutôt conscient de ce qui a précédé—du moins jusqu'à ce que le Trio commence, et que l'humour de Beethoven prenne le dessus. Comme il est facile, et habile, de présenter son sujet à la main gauche avec deux articulations différentes—l'une détachée, l'autre liée.

Le finale Rondo est inhabituel. Nul « grand thème », ici, mais un simple motif insignifiant de trois notes ascendantes, sur lequel le compositeur bâtit le mouvement tout entier. Czerny en témoigne : Beethoven utilisa souvent pareil matériau clairsemé pour improviser toute une pièce. Son inventivité, ses brusques changements de climat, ses points d'orgue expressifs et surtout sa conclusion fantasque, qui se volatilise, font que ce mouvement lance un véritable défi à l'interprète. Tovey nous apprend que, dans certaines éditions anciennes, une « personne stupide » inséra un crescendo à la fin, probablement pour plus d'efficacité.

S'il fallait prouver que le Beethoven première manière n'est pas une pâle imitation de Haydn ou de Mozart, la **Sonate en mi bémol majeur, op. 7** serait, sans conteste, l'œuvre idéale. Comme le suggère le titre sous lequel elle parut en 1797 (« Grande Sonate »), elle demeura la plus longue sonate beethovénienne jusqu'à la survenue de la « Hammerklavier », op. 106. Selon Czerny, c'est cette sonate, et non l'op. 57, qu'on aurait dû appeler « Appassionata ». La clef du mouvement d'ouverture, marqué *Allegro molto e con brio*, réside dans la détermination d'un tempo qui convienne à tout, y compris aux difficiles passages de bravoure. Une ouverture trop rapide vous créera de gros problèmes. C'est une pièce extravagante, avec des syncopes presque jazzy et de lancinants sforzandos, mais construite avec un soin méticuleux. Le changement de couleur (ut majeur) pour le *Largo, con gran espressione* nous surprend tout en nous préparant d'emblée à entendre quelque chose de différent, d'exceptionnel. Avec ce mouvement majestueux, Beethoven put à merveille exhiber son jeu *cantabile* et son âme généreuse. L'expression se déploie avec l'ajout de la basse en pizzicato—un effet superbe. Lorsque le thème apparaît en si bémol majeur, en haut du clavier, un rayonnement sublime, paisible survient, qui est brisé au bout de quelques mesures seulement, mais que l'on peut tout de même savourer. Comme dans le finale de l'op. 10 n° 3, les silences apportés par les pauses doivent être expressifs au possible et ne pas sonner « creux ».

Avec moins de sophistication que dans l'op. 10 n° 3, le troisième mouvement *Allegro* nous replonge dans un climat enjoué, mais plein d'humour et de charme. Sa section médiane, en mi bémol mineur, est faite de triolets grondants, aux antipodes de ce qui s'est passé



jusqu'alors. La couleur de ce passage aurait certainement été tout autre sur le piano de Beethoven, et il me semble qu'il faut y penser quand on joue. La quatrième pédale du piano Fazioli que j'ai utilisé pour cet enregistrement fait ici des merveilles, rapprochant les marteaux des cordes tout en abaissant les touches, si bien que la mécanique, bien moins profonde, permet une exécution rapide, claire et, malgré tout, tranquille.

Comme l'a suggéré Tovey, autant le premier mouvement de cette sonate regarde vers un nouveau style d'écriture, autant le finale, *Poco allegretto e grazioso*, est l'un des derniers exemples du style ancien de Beethoven. La mélodie du Rondo, longue et sinieuse, se prête volontiers à l'ornementation. Son charme est cependant rompu par la section médiane en ut mineur, qui décolle soudain en se propulsant à l'aide d'une figure accompagnante (Czerny dit que l'on peut aborder cette section un peu plus vite que le reste). Quand le thème du Rondo revient, c'est comme si rien ne s'était passé, et le mouvement s'achève en toute modestie. Peut-être cette pièce serait-elle jouée plus souvent si elle se terminait bruyamment. Beethoven la dédia à l'une de ses élèves pianistes, la comtesse Babette von Keglevics, qui habitait alors non loin de chez lui—que de fois il se présenta chez elle en pantoufles, robe de chambre et bonnet de nuit, pour lui donner des leçons.

Projetons-nous maintenant en 1804, quand Beethoven s'attela à la vraie « *Appassionata* », la **Sonate en fa mineur, op. 57**. Beaucoup de choses s'étaient passées depuis 1797. Beethoven, alors au cœur de la période la plus fertile de sa vie, avait produit trois symphonies, dont l'« *Eroica* », qui jeta de nouvelles bases à tous les niveaux. Le début de cette période « héroïque » vit également naître la Sonate « *Waldstein* » et le Triple Concerto.

Au quotidien, Beethoven dut affronter sa surdité croissante. Deux ans plus tôt, il avait reconnu, dans son testament de Heiligenstadt, l'affliction qu'il avait tenté de cacher. Il s'était aussi amouraché de la comtesse Guicciardi, la première d'une longue liste de femmes inaccessibles. Pourtant, à mesure que son ouïe déclina, sa musique s'affermait, gagna en puissance et en innovation.

L'« *Appassionata* » (l'éditeur Crazz ajouta ce titre en 1838, lors de la publication d'une version pour duo pianistique) fut la sonate préférée de Beethoven, du moins jusqu'à son op. 106. En 1803, il avait reçu un piano Erard doté d'une étendue prolongée (cinq octaves et demie), dont il se servit en tout début d'œuvre, en atteignant la plus basse note disponible : le fa grave. De nos jours, cela peut sembler par trop banal. Vu l'énergie et la force que Beethoven mettait alors dans ses œuvres, on comprend que son piano ait été complètement usé en 1810. Czerny, qui voit dans cette sonate « la plus parfaite exécution d'un plan puissant et colossal », conseille à l'interprète de bien observer la mesure, sauf aux endroits marqués. Tovey—aux yeux de qui aucune œuvre de piano beethovénienne n'avait autant souffert de cette chose exécrationnelle qu'est la « tradition » pianistique—nous exhorte lui aussi à faire confiance à Beethoven et à jouer ce qui est écrit. Il y a de nombreux endroits où l'on a l'habitude d'entendre des dynamiques qui n'y sont tout bonnement pas, ou des changements de tempo qui ne sont absolument pas mentionnés. Les extrêmes du piano sont utilisés avec force effet—ainsi à la réexposition, quand la main gauche expulse tranquillement l'ut grave répété (ce qu'il faut faire sans changer de doigts si l'on veut obtenir le meilleur effet). Le motif du « destin », fameux depuis la Symphonie



n° 5, est omniprésent et contraste avec le second sujet, tout de merveilleuse chaleur et d'expansivité beethovénienne.

Au lieu de nous proposer un mouvement lent en tant que tel, Beethoven ne repousse pas l'action plus que nécessaire et nous offre une série de variations sur un thème remarquablement simple (en réalité, ce n'est en rien un « thème », plutôt une série d'accords). Le tempo de l'*Andante con moto* est, lui aussi, souvent ignoré. Un retentissant accord de septième diminuée vient brusquement interrompre cette improvisation, annonçant l'un des plus grandioses exemples de l'écriture de clavier beethovénienne, l'*Allegro ma non troppo* final. Ferdinand Ries, élève et biographe de Beethoven, relate la genèse de ce mouvement. Venu prendre une leçon chez Beethoven, il le trouva en train de travailler quelque chose au piano. Voyant que la journée était belle, les deux hommes décidèrent d'aller se promener. Dans

la montagne, Ries entendit soudain une splendide mélodie au chalumeau ; il la signala à Beethoven, mais ce dernier ne put rien entendre : pendant des heures, il demeura absorbé dans ses propres pensées, marmonnant des phrases et chantant tout haut. À leur retour, il se précipita au piano et joua ce qui devait devenir le dernier mouvement de l'«*Appassionata*». Le plus remarquable dans ce mouvement, c'est la manière dont une grande partie de la puissance est retenue jusqu'à la toute fin, où elle est relâchée. Czerny y voit « les vagues de la mer par une nuit de tempête avec, au loin, des cris de détresse ». Nul besoin, peut-être, de se montrer aussi imagé, même si les figures soupirantes de deux notes ne sont pas sans donner cette impression. Personne n'avait encore rien écrit d'aussi puissant pour piano solo, et cette œuvre reste l'un des phares de l'histoire musicale.

ANGELA HEWITT © 2006

Traduction HYPERION

## Beethoven Klaviersonaten – 1



**D**IE KLAVIERSONATEN Ludwig van Beethovens bedürfen heutzutage kaum einer Einführung. Sie haben sich derart im Standardrepertoire etabliert, daß vielen eine weitere Einspielung wohl überflüssig vorkommen wird. Meine Erfahrung hat mir jedoch gezeigt, daß, während viele der Sonaten regelrecht abgedroschen und durch die „Tradition“ verzerrt scheinen, andere, wie etwa op. 7, viel seltener gespielt werden und daher denjenigen, die sie noch nicht kennen, durchaus besondere Freude bereiten können. Es ist also eine bewußte Entscheidung meinerseits auf der ersten CD dieser den Sonaten Beethovens gewidmeten Reihe eine sehr beliebte Sonate (in diesem Falle die „Appassionata“) mit einer weniger bekannten (op. 7) und einer von Klavierstudenten bevorzugten (op. 10 Nr. 3) zu kombinieren.

Ludwig van Beethoven wurde in Bonn geboren, vermutlich am 16. Dezember 1770. Diese Ungewißheit liegt in dem Mangel überlieferter Dokumente begründet, wir wissen aber, daß er, wie damals üblich, am folgenden Tag getauft wurde. Seine Vorfahren waren Handelsleute aus Mechelen (im heutigen Belgien), aber sein Großvater war musikalisch und zog 1733 nach Bonn, um Musiker am dortigen Hof zu werden. Ludwigs Vater Johann war professioneller Sänger und wurde ebenfalls am Hofe verpflichtet, unterrichtete aber auch Klavier und spielte Geige und Zither. Seine Mutter Maria Magdalena war mit nicht einmal neunzehn Jahren bereits verwitwet und heiratete dann im Jahre 1767 Johann Beethoven. Ihr erster Sohn, Ludwig Maria, starb im Alter von nur sechs Tagen. Der Geburt Ludwigs, des Komponisten, folgten dann fünf weitere Kinder, von denen aber nur zwei, Carl und Nikolaus, älter als drei Jahre wurden.

Ludwigs Vater erkannte schon sehr bald, daß sein Sohn über eine besondere Begabung verfügte, und er war ein strenger Lehrer: Tag und Nacht mußte Ludwig üben, und wenn er zu viele Fehler machte, gab es Schläge. Er erhielt Geigenunterricht und lernte später auch Bratsche und Orgel. Im Gegensatz zu Mozart wurde er als Kind nicht zum Komponieren ermutigt; im Gegenteil, sein Vater versuchte ihn sogar vom „Herumkratzen“ an nichts Besonderem auf der Geige abzubringen, er sollte statt dessen richtig von Noten spielen. Johann Beethoven förderte seinen Sohn jedoch in der Öffentlichkeit, und am 26. März 1778 präsentierte er Ludwigs ersten überlieferten öffentlichen Auftritt in Köln, bei dem er als Sechsjähriger angekündigt wurde (obwohl er eigentlich sieben war). Johann Beethoven hatte aber nicht die Ausdauer eines Leopold Mozart, und Ludwig wurde nie zu einem reisenden Wunderkind. Er absolvierte während seiner Kindheit nur eine lange Reise, und zwar als er zwölf Jahre alt war, mit seiner Mutter in die Niederlande (wo er mehrmals auftrat). In seinem späteren Leben verabscheute Beethoven Wunderkinder und wollte nicht einmal Franz Liszt hören, gab aber schließlich nach, indem er gesagt haben soll, man möge ihm den Burschen um Himmels willen endlich bringen.

Von seiner Mutter erhielt Beethoven ein ganz besonderes Geschenk: den Wunsch, die Tugend zu lieben. „Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens“, schrieb er im berühmten Heiligenstädter Testament aus dem Jahre 1802. Sie war eine Frau, die selten lächelte, und die das Leiden für einen notwendigen Teil des Lebens hielt. Als Ludwig das Jugendalter erreicht hatte, war ihr Mann





nach und nach zusehends zum Alkoholiker geworden, und ihr Leben kann nicht einfach gewesen sein. Als sie im Jahre 1787 vierzigjährig starb, war dies für Ludwig ein großer Schock, und die Sorge um seine jüngeren Brüder lag fortan bei ihm.


Wie schon Mozart seinem Geburtsort Salzburg, so entwuchs auch Beethoven recht bald seiner Heimatstadt Bonn. Er hatte dort durch den Hoforganisten Christian Gottlob Neefe, der seinen Schüler mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier* bekannt gemacht hatte, welches zu jener Zeit nur in Manuskriptkopien im Umlauf war, eine unschätzbare Ausbildung erhalten. Bis zu seinem fünfzehnten Geburtstag hatte Beethoven u.a. drei Klavierquartette, drei Klaviersonaten (WoO 47) sowie eine Gruppe von Variationen für Klavier komponiert. Mit sechzehn begab er sich nach Wien, um dort bei Mozart zu studieren, mußte aber nicht einmal zwei Wochen später wegen der letzten Krankheit seiner Mutter bereits wieder zurückkehren. Man nimmt an, daß sich die beiden wenigstens getroffen haben, und Mozart soll über Beethoven gesagt haben, man möge sich vor ihm in acht nehmen, die Welt werde noch von ihm sprechen. Beethoven sollte erst sechs Jahre später nach Wien zurückkehren, und zu diesem Zeitpunkt war Mozart bereits tot.

Als sich Beethoven schließlich in der Musikhauptstadt niederließ, wurde er schnell zu dem Spitzenvirtuos, auf den seit Mozarts Tod alle gewartet hatten. Bei seinem Debüt am 2. März 1795 spielte er ein neues Klavierkonzert (ob das in C-Dur oder in B-Dur scheint immer noch strittig). Seine Kompositionen wurden bald veröffentlicht und erhielten großen Zuspruch, was ihm sowohl Wohlstand als auch eine immer länger werdende Liste adliger Gönner bescherte.

Für Pianisten sind die Vergleiche, die damals zwischen den pianistischen Stilmerkmalen Mozarts und Beethovens angestellt wurden, von besonderem Interesse. Carl Czerny zufolge, der von 1801 an ein Schüler Beethovens gewesen und den Rest seines Lebens freundschaftlich mit ihm verbunden war, fand Beethoven, daß Mozarts Spielart zu sehr an den Anschlag eines Cembalisten erinnerte—also abgehackt und getrennt—und daß seine Schüler ebenso spielten. Diese Spielweise war zweifelsohne brillant und auch geistreich, aber das Pedal wurde selten wenn überhaupt verwendet. Beethoven dagegen verband seine Leidenschaft und Kraft mit seiner herausragendsten Qualität, nämlich seinem gleichmäßigen *cantabile* Spiel. Er setzte das Pedal auf neue und kühne Art und Weise ein und schuf so viele nie zuvor gehörte Klangeffekte. Statt brillanter Eleganz zeigte er vielmehr einen grandiosen Geist, der besonders in seinen *Adagios* zu Tage trat. Die Möglichkeiten des sich ständig weiterentwickelnden Hammerklaviers schöpfte er voll aus. 1796 schrieb Beethoven an den Klavierbauer Andreas Streicher:

*Es ist gewiß, die Art das Klawier zu spielen, ist noch die unkultivirteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe [Cembalo] zu hören, und ich freue mich lieber, daß sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klawier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kan[n], ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klawier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden.*

Beethovens Gruppe von drei Sonaten, die sein op. 10 ausmachen, wurde dennoch im September 1798 in Wien mit der Überschrift „pour le clavecin ou pianoforte“ (für Cembalo oder Klavier) veröffentlicht.



Sicherlich handelte es sich hierbei um einen Versuch seitens des Verlags, diejenigen, die noch ein Cembalo besaßen, zum Kauf anzuregen, da diese Sonaten nur mit größter Phantasie als fürs Cembalo geeignet betrachtet werden können. Czerny, der uns mit seiner Schrift *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke* (jetzt bei Universal erschienen und von Paul Badura-Skoda herausgegeben) ein unschätzbares Dokument hinterließ, bezeichnete die **Sonate in D-Dur, op. 10 Nr. 3** als grandioses und wichtiges Werk, und in der Tat ist sie das erste Meisterwerk des gesamten Sonatenzyklus. Das eröffnende *Presto* bedarf einer aufmerksamen Genauigkeit im Detail, die oft vernachlässigt wird—es beginnt im *piano*, bis zum *sforzando* bei der ersten Fermate (so gerne man auch ein Crescendo einbauen möchte—es gibt keins). Wie so oft bei den frühen Werken Beethovens wird dem Pianisten eine bravouröse Technik abverlangt, die jedoch allein nicht ausreicht. Der großartige langsame Satz, *Largo e mesto*, zeugt von großer Innigkeit. Von Sir Donald Tovey (dessen Ausgabe der Beethoven-Sonaten meines Erachtens immer noch zu den besten gehört) stammt der Rat: „Die Einzelheiten bezüglich der Phrasierung und tonlichen Farbgebung gibt Beethoven mit außergewöhnlicher Genauigkeit selbst an; achtet man darauf, daß man das spielt, was in den Noten steht, so wird man der tragischen Macht, die diesen Satz zu einem Meilenstein in der Musikgeschichte gemacht hat, ziemlich nahe kommen. Versuchen Sie nicht zu verstehen, ohne zuvor Beethovens Weisungen gefolgt zu sein. Diejenigen, die große Musik schon im voraus „verstehen“, werden nie etwas anderes darin sehen, als einen Spiegel ihres eigenen Denkens. Der Interpret, der den Anweisungen getreu folgt, wird ihre wahre Bedeutung immer wieder

entdecken.“ Ich habe diese Zeilen vollständig zitiert, da ich sie für besonders wichtig erachte.

Wie die Sonne, die hinter den Wolken hervorkommt, erscheint aus der Verzweiflung dieses Satzes nun das *Menuetto*, das auch wieder ins Dur zurückführt. Ich finde, es sollte nicht lächelnd und sorgenfrei daherkommen, sondern im vollen Bewußtsein dessen, was vorhergegangen ist—zumindest bis zum Anfang des Trios, in dem Beethovens Humor Überhand nimmt. Welch ein einfaches und dennoch geschicktes Mittel, das Thema in der linken Hand mit zwei unterschiedlichen Artikulationen zu präsentieren—einmal gestoßen und einmal gebunden.

Das Rondo-Finale ist ungewöhnlich: kein „großes Thema“, sondern lediglich ein recht unbedeutendes, aus drei aufwärtsgehenden Tönen bestehendes Motiv, auf dem Beethoven den gesamten Satz aufbaut. Czerny erlebte selbst, wie Beethoven oft solch spärliches Material benutzte, um ein ganzes Stück zu improvisieren. Für den Interpreten stellen sein Einfallsreichtum, seine jähen Stimmungswechsel, sein ausdrucksstarkes Innehalten und insbesondere der kapriziöse, im Nichts verschwindende Schluß eine besondere Herausforderung dar. Tovey zufolge hat in manchen frühen Editionen irgendein „Dummkopf“ am Schluß ein Crescendo eingefügt, vermutlich um ihn so wirkungsvoller zu machen.

Bräuchte man einen Beweis, daß der frühe Beethoven nicht nur eine Art Nachahmung Mozarts oder Haydns ist, dann wäre die **Sonate in Es-Dur, op. 7** dazu sicherlich bestens geeignet. Sie wurde 1797 unter dem Titel „Grande Sonate“ veröffentlicht, in der Tat eine treffende Beschreibung, da sie bis zur Entstehung der „Hammerklavier“-Sonate, op. 106 die längste von



Beethovens Sonaten darstellte. Czerny merkt an, daß diese Sonate und nicht die op. 57 den Beinamen „Appassionata“ hätte tragen sollen. Beim *Allegro molto e con brio* bezeichneten Kopfsatz ist es ausschlaggebend, ein Tempo zu finden, welches allem gerecht wird und in dem man auch die schwierigen virtuellen Passagen spielen kann. Fängt man zu schnell an, so stößt man später auf große Probleme. Es ist ein wildes Stück mit beinahe jazzigen Synkopen und stechenden *sforzandi*, aber äußerst sorgfältig aufgebaut. Der Farbwechsel nach C-Dur beim *Largo, con gran espressione* ist wahrhaft erstaunlich, lenkt aber sofort unsere Aufmerksamkeit darauf, etwas ganz anderes und Außergewöhnliches zu erwarten. Dieser noble Satz war für Beethoven sicherlich ein großartiges Vehikel um sein *cantabile*-Spiel und seinen großzügigen Geist zur Schau zu stellen. Der Ausdruck blüht in dem Moment auf, in dem ein Pizzicato-Baß hinzukommt—ein wundervoller Effekt. Wenn das Thema dann im obersten Bereich der Klaviertastatur in B-Dur erscheint, ist es von einem erhabenen und friedlichen Leuchten, welches man, auch wenn es schon ein paar Takte später unterbrochen wird, dennoch auskosten kann. Wie beim Finale von op. 10 Nr. 3 muß die durch die Pausen entstehende Stille voller Ausdruck sein und darf nicht „leer“ klingen.

Der dritte Satz *Allegro* kehrt zwar auf weniger raffinierte Art und Weise als im op. 10 Nr. 3 in eine verspielte Stimmung zurück, ist aber voll Humor und Charme. Der in es-Moll angelegte Mittelteil besteht aus grollenden Triolen, die in vollkommenem Kontrast zu allem Vorhergegangenen stehen. Auf Beethovens Klavier wird die Klangfarbe dieser Stelle wohl ziemlich anders gewirkt haben als auf den meisten modernen Instrumenten, was der heutige Spieler meiner Meinung nach

berücksichtigen sollte. Das vierte Pedal des von mir für diese Einspielung verwendeten Fazioli-Flügels wirkt hier Wunder, da er die Hämmer näher an die Saiten bringt und gleichzeitig die Tastatur senkt, so daß der Anschlag viel flacher wird, was eine schnelle, klare und dennoch leise Spielart ermöglicht.

Tovey merkte bereits an, daß, während der erste Satz dieser Sonate auf einen neuen Kompositionsstil vorausblickt, das Finale, *Poco allegretto e grazioso*, eines der letzten Beispiele für Beethovens frühen Stil darstellt. Die Melodie des Rondos ist lang und weit-schweifig und bietet sich für Verzierungen geradezu an. Ihr Charme wird jedoch durch den Mittelteil in c-Moll unterbrochen, der plötzlich, von einer vorher der Begleitung dienenden Figur vorangetrieben, in Fahrt kommt (laut Czerny darf dieser Teil etwas schneller gespielt werden als der Rest). Wenn das Rondothema wiederkehrt, scheint es, als sei nichts passiert, und der Satz endet auf sehr unauffällige Art und Weise. Vielleicht würde das Stück öfter zur Aufführung kommen, wenn es über einen fulminanteren Schluß verfügte. Beethoven widmete die Sonate einer seiner Klavierschülerinnen, Gräfin Babette von Keglevics, die zu der Zeit nicht weit von ihm entfernt wohnte; oft erschien Beethoven zum Unterricht bei ihr zu Hause noch in Hausschuhen, Morgenmantel und mit zipfeligem Schlafmütze.

Jetzt muß man auf das Jahr 1804 vorausgreifen, als Beethoven mit der Arbeit an der wirklichen „Appassionata“, der **Sonate in f-Moll, op. 57** begann. In der Zwischenzeit war viel passiert. Er befand sich mitten in der fruchtbarsten Schaffensperiode seines Lebens und hatte drei Symphonien herausgebracht, u.a. die „Eroica“, die in jeder Hinsicht neue Maßstäbe setzte. Den Beginn dieser „heroischen“ Phase markierten auch



die „Waldstein“-Sonate und das Tripelkonzert. In seinem Alltag mußte Beethoven mit zunehmender Schwerhörigkeit kämpfen, und zwei Jahre zuvor hatte er das herzerreißende Heiligenstädter Testament geschrieben, in dem er die Beschwerden eingesteht, die er bis dahin zu verbergen gesucht hatte. Außerdem hatte er sich in die Gräfin Guicciardi verliebt, die erste von vielen unerreichbaren Frauen. Während sein Gehör nachließ, wurde seine Musik jedoch immer kühner, immer kraftvoller, immer innovativer.

Die „Appassionata“ (den Titel fügte der Verleger Cranz beim Erscheinen einer vierhändigen Version 1838 hinzu) war bis zur Entstehung seines op. 106 Beethovens eigene Lieblingsklaviersonate. 1803 hatte er einen Erard-Flügel mit einem erweiterten Umfang von fünfeinhalb Oktaven geschenkt bekommen—einen Umstand, auf den er gleich zu Beginn des Stücks zurückgreift, indem er den tiefsten verfügbaren Ton—das tiefe F—einsetzt. Heutzutage kann dies allzu normal scheinen. Angesichts der Energie und Kraft, die Beethoven inzwischen in seine Werke investierte, ist es nicht verwunderlich, daß das Instrument bis 1810 abgespielt war. Für Czerny handelte es sich bei dieser Sonate um die vollkommenste Ausführung eines mächtigen und kolossalen Plans, und er rät dem Interpreten, außer wenn anders angegeben, streng im Tempo zu bleiben. Tovey, der die Meinung vertritt, daß kein anderes Klavierwerk Beethovens mehr unter jener abscheulichen Unsitte, die sich pianistische „Tradition“ nennt, gelitten habe, drängt darauf, Beethoven zu vertrauen und das zu spielen, was er geschrieben hat. An zahlreichen Stellen ist man gewohnt, eine Dynamik zu hören, die schlichtweg nicht da ist, oder Temposchwankungen, die nicht vorgegeben sind. Die extremen

Bereiche des Klaviers werden besonders wirkungsvoll eingesetzt—zum Beispiel in der Reprise, wenn die linke Hand leise das wiederholte tiefe C trommelt (wobei man, um den besten Effekt zu erzielen, den Finger nicht wechseln sollte). Das durch die Fünfte Symphonie berühmt gewordene „Schicksals“-Motiv ist allgegenwärtig und steht im Gegensatz zu dem zweiten Thema, dem jene wundervolle, für Beethoven so typische Wärme und Großzügigkeit innewohnen.

Anstatt einen richtigen langsamen Satz zu komponieren, verzögert Beethoven das Geschehen nicht unnötig und schreibt eine Gruppe von Variationen über ein ausgesprochen einfaches Thema (das eigentlich gar kein „Thema“ ist, sondern eine Folge von Akkorden). Die Tempoangabe *Andante con moto* gehört ebenfalls zu denjenigen Anweisungen, die oft nicht beachtet werden. Diese Improvisation wird durch einen jäh herabstürzenden verminderten Septakkord unterbrochen, welcher eines von Beethovens herausragendsten Beispielen der Klaviermusik überhaupt ankündigt, nämlich das abschließende *Allegro ma non troppo*. Ferdinand Ries, ein Schüler Beethovens und einer seiner Biographen, hat überliefert, wie dieser Satz entstand. Ries erschien zum Unterricht, und als er ankam, arbeitete Beethoven irgend etwas am Klavier aus; da das Wetter aber schön war, beschlossen die beiden statt dessen spazierenzugehen. An den Berghängen hörte Ries plötzlich eine Schalmeeine wunderschöne Melodie spielen; er lenkte Beethovens Aufmerksamkeit darauf, doch dieser konnte nichts hören. Stundenlang war er mit seinen eigenen Gedanken beschäftigt, summte Phrasen vor sich hin und sang laut. Als sie nach Hause zurückkehrten, setzte sich Beethoven sofort ans Klavier und spielte das, was später zum letzten Satz der



„Appassionata“ werden sollte. Das erstaunlichste an diesem Satz ist, wie viel von seiner Kraft der Komponist zurückhält, um sie erst ganz am Schluß voll zu entfesseln. Czerny erinnert der Satz an die Wellen des Meeres in einer stürmischen Nacht, während aus der Ferne Notrufe erklingen. Auch wenn diese Bilder etwas

blumig wirken, erwecken die zweitönigen Seufzerfiguren doch in der Tat diesen Eindruck. Niemand hatte jemals zuvor etwas annähernd Kraftvolles für Soloklavier geschrieben, und diese Musik bleibt bis heute ein Meilenstein in der Musikgeschichte.

ANGELA HEWITT © 2006  
Übersetzung BETTINA REINKE-WELSH

