

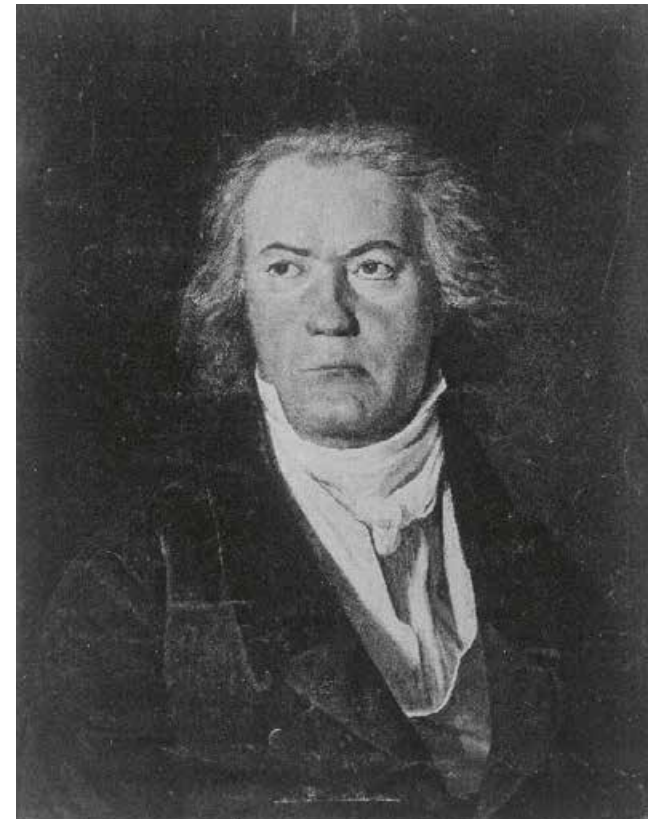
András Schiff
Ludwig van Beethoven
The Piano Sonatas

ECM NEW SERIES

Ludwig van Beethoven
The Piano Sonatas

András Schiff **Piano**

Ludwig van Beethoven, 1823, photo reproduction of a painting
by Ferdinand Georg Waldmüller – destroyed in World War II



András Schiff

Wenn Horizonte sich öffnen	8
When Horizons Open Up	16

Martin Meyer

Arbeit am Ursprung	24
Work at the Origin	29

**András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer
András Schiff in conversation with Martin Meyer**

Vol. I Sonatas opp. 2 and 7	35
Für jeden Ton die Sprache finden	
Finding the Language for Each Note	

Vol. II Sonatas opp. 10 and 13	55
Streben nach dem Unmöglichen	
Striving for the Impossible	

Vol. III Sonatas opp. 14, 22 and 49	77
Vielfalt der Charaktere und Einfälle...	
Variety of Character and Ideas...	

Vol. IV Sonatas opp. 26, 27 and 28 99

Unterwegs zur Seelenmusik	
Towards Music of the Soul	

Vol. V Sonatas opp. 31 and 53 123

Nicht nur Zeugnisse des heroischen Stils	
Not Only Evidence of the Heroic Style	

Vol. VI Sonatas opp. 54, 57, 78, 79 and 81a 151

Musik für Kenner, Musik für die Welt	
Music for Connoisseurs, Music for the World at Large	

Vol. VII Sonatas opp. 90, 101 and 106 179

Aufbruch ins Ungeahnte	
Journey Towards the Unknown	

Vol. VIII Sonatas opp. 109, 110 and 111 215

Nach den Sternen greifen	
Reaching for the Stars	

Encores after Beethoven 241**András Schiff**

Zugaben	246
Encores	250



Wenn Horizonte sich öffnen

Ludwig van Beethovens 32 Klaviersonaten erscheinen mir seit je als gigantisches Bergmassiv wie der Himalaja. Diese Spitzen und Höhenzüge – riesengroße, mächtige und kleinere – bilden eine naturwüchsige Einheit, ein untrennbares Ganzes. Obwohl auch physische Aspekte und die schiere Ausdauer eine wichtige Rolle spielen, ist ihre Begehung weniger eine sportliche Leistung als vielmehr eine Herausforderung an die emotionalen, intellektuellen und geistigen Kräfte der Interpreten. Bitte erlauben Sie mir nach fünfzehn Gesamtauführungen der Beethoven-Sonaten (weitere fünf stehen kurz vor dem Abschluss), meine Erlebnisse während dieser Expeditionen zu resümieren.

Es gibt zwei Werkgruppen, die Beethovens Entwicklung besonders deutlich machen, die Streichquartette und die Klaviersonaten. Wie zwei kräftige Stränge ziehen sie sich durch sein ganzes Leben und Wesen. Zwischen op. 2 und op. 111 wie zwischen op. 18 und op. 135 erleben wir eine beispiellose kompositorische Evolution. Beethoven war kein früh Vollendeter. In seinem im Vergleich zu Mozart und Schubert nicht zu kurzen Leben musste er mit jedem neuen Werk neue Gebiete erobern. In der Gattung der Klaviersonate überrascht er uns mit unerschöpflicher Fantasie und erstaunlicher Vielfalt. Jede Sonate hat ein eigenes Gesicht, einen unverwechselbaren Charakter. Es gibt viele Ähnlichkeiten zwischen ihnen, entscheidend aber sind die Differenzen. Das Einzigartige, das Spezifische in jedem Stück herauszuarbeiten, das ist der eigentliche Sinn der Interpretation.

Wie jeder Pianist habe auch ich in meiner Studien- und Jugendzeit Beethoven-Sonaten gespielt, wenn auch nicht besonders gut. Einige Werke waren mir nahe und vertraut – die „Pastorale“ etwa und op. 109 –, während andere wie die „Appassionata“ ungeheuer schwer und unlösbar schienen.

Der Beethoven'sche Klavierklang ist ungeheuer komplex; dabei geht es weniger um Lautstärke als um die innere Intensität und Kraft, und diese Qualitäten sind auch eine Frage der Reife. Ein „Piano“ bei Beethoven ist dichter, voller als eines bei Mozart oder Schubert. Warum finden alle Pianisten den Anfang des G-Dur-Klavierkonzerts so problematisch? Ein vermeintlich einfacher G-Dur-Dreiklang, gewiss, doch seine acht Stimmen wollen mit größter Finesse gewichtet werden. Das eben ist die Kunst – in diesem Zusammenhang habe ich von dem großen Anzug gesprochen, in den ich erst vollständig hineinwachsen wollte. Vor den späten Sonaten opp. 110 und 111 hatte ich einen übergroßen Respekt, ich empfand eine fast heilige Scheu. „Wie komme ich kleiner Junge dazu, diese Stücke überhaupt anzurühren?“, dachte ich. Und so ist es kein Wunder, dass ich in meiner frühen Konzerttätigkeit bewusst einen weiten Bogen um Beethoven machte. Kuriose Ausnahme war eine Schallplattenaufnahme in den 70er Jahren: Auf dem im Budapester Nationalmuseum stehenden Broadwood-Fortepiano (aus dem Jahr 1816), das dem Komponisten gehörte, haben wir für Hungaroton Bagatellen und andere kurze Stücke aufgenommen.

Einzelne Schlüsselerlebnisse gaben mir wichtige Impulse. Zuerst muss der Name Annie Fischer erwähnt werden. Diese wunderbare Künstlerin spielte in den 70er Jahren in Budapest die 32 Sonaten, und ich hatte das Glück, ihren Zyklus zweimal zu hören. Viele Jahre später, als ich ihr erzählte, welche Schwierigkeiten ich mit Beethoven damals hatte, sagte sie lakonisch: „Schade, weil das eine göttliche Musik ist.“ 1978, beim Marlboro Festival, habe ich Rudolf Serkin kennengelernt. Von ihm konnte man sehr viel lernen, etwa, wie man Noten richtig liest. Texttreue bedeutet, die Vorschriften des Komponisten genauestens zu beobachten und zu befolgen;

in diesem Sinne war Serkin ein großer Meister und Ethiker. Kurz danach, Anfang der 80er Jahre, folgte die Begegnung mit Sándor Végh. Mit ihm habe ich am liebsten musiziert, er war ein Naturmensch, ein Ur-Musiker. Als großer Quartett-Primarius kannte er Beethoven in- und auswendig. Sein Geist hat mich befreit von meinen Ängsten, er hat mir Mut gegeben für die Zukunft. Wir haben damals alle zehn Violinsonaten Beethovens aufgeführt und aufgenommen.

In den zweieinhalb Jahrzehnten von 1978 bis 2003 habe ich mich vor allem mit Bach, Haydn, Mozart und Schubert beschäftigt. Das war eine gute Schule, eine Vorbereitung für Beethoven. Mit vierzig Jahren habe ich mich entschlossen, systematisch und intensiv an den Beethoven-Sonaten zu arbeiten. Etwa die Hälfte davon war schon in meinem Repertoire, jetzt mussten zwei bis drei neue Werke pro Jahr gelernt werden, zuletzt die „Waldsteinsonate“, op.110 und op.111. Zehn Jahre später, 2003, war es so weit: Ich studierte alle Sonaten gründlich ein und führte sie, vorerst einzeln, in Konzerten auf. Die Zeit war gekommen, an zyklische Aufführungen zu denken. Selbstverständlich habe ich mir die Frage gestellt, ob es wirklich noch einer weiteren Interpretation bedürfe. Meiner Überzeugung nach trifft Hans von Bülow's viel zitiertes Wort von Beethovens Sonaten als dem „Neuen Testament“ der Musik den Sachverhalt genau: Diese Musik ist so groß und zeitlos, dass sie immer wieder neu gelesen und gedeutet werden muss.

Eine wichtige Entscheidung betrifft die Zusammenstellung der Programme. Die Werke sind unterschiedlich lang, und es ist sinnvoll, sie in acht Programme einzuteilen. Aber in welcher Reihenfolge? Dazu gibt es so viele Meinungen wie Pianisten. Für mich war von Anfang an klar, dass mich einzig und allein eine chronologische Reihenfolge befriedigt. Auf diese Art passen die Werke in acht Programme hinein wie Hände in

Handschuhe. (Nur die zwei leichten Sonaten op.49, Frühwerke trotz ihres verspäteten Erscheinens im Druck, sind schwer unterzubringen. Ich stelle sie an den Anfang des dritten Programms, zwischen opp.13 und 14.) Die Stücke, welche der Komponist unter einer Opusnummer veröffentlicht hat (opp. 2, 10, 14, 27, 31, 49), werden nicht getrennt, sie erklingen sinnvoll nebeneinander: Die Zuhörer können die „große Erzählung“ des Zyklus' in ihrer Logik und Kontinuität verfolgen, als läsen sie einen Roman.

Eine der erfreulichen Erkenntnisse bei diesem chronologischen Vorgehen ist, dass die weniger bekannten Sonaten offenbar zu Unrecht im Schatten ihrer berühmten Geschwister stehen, und auch, dass die Publikumsliebhaber eine noch größere Wirkung erzielen, wenn sie in ihrem unmittelbaren zeitlichen Umfeld erklingen. Das Publikum schätzt diese gemeinsamen Erlebnisse und Lernprozesse während der langen Reise, deshalb ist es so wichtig, an die idealen Zuhörer zu denken, die Gefährten, die uns den ganzen Weg lang begleiten.

Wenn man eine Sonate zum ersten Mal öffentlich spielt, ist das noch kaum der Rede wert. Wir studieren, analysieren und üben, aber der eigentliche Reifeprozess findet bei den Aufführungen statt. Aus den Details fügt sich ein großes Bild zusammen. Durch die Wiederholungen wachsen Mut und Selbstvertrauen, auch eine gewisse Risikobereitschaft. Muss man nicht Angst vor der Routine haben? Nein. Die Musik ist groß und uner-schöpflich wie die Natur. Sie ist jeden Tag anders.

Nachdem ich jedes Programm mehrmals gespielt hatte, gingen wir nach Zürich, um die dortigen Konzerte aufzuzeichnen. Der große Saal der Tonhalle ist ein herrlicher Aufnahmeort, und das Zürcher Publikum ist nicht nur sachkundig, sondern auch überaus diszipliniert. Ganz bewusst entschieden wir uns für Konzerteinspielungen, denn die Beethoven'sche

Musik lebt vom Momentum, vom Adrenalin des Risikos. Im Studio kann man abbrechen und das Ganze aus kleinen Stücken aufbauen, doch bei Beethoven ist dies zu kleinkariert, zu klinisch. Seine Musik braucht die großen Momente, spontane Augenblicke, welche sich nur live ergeben – wenn wir Glück haben. Und wenn das Konzert nicht gelingt? Dann muss man das Ergebnis nicht veröffentlichen. Aus diesem Grund habe ich mich entschlossen, die letzten drei Sonaten einige Monate nach der Zürcher Aufführung im leeren Saal des Neumarkter Reitstadels noch einmal einzuspielen. Alle anderen Sonaten-Aufnahmen entstanden bei den Matineen in Zürich, mit kleineren Korrekturen aus den Generalproben. Was wir anstreben, waren „gültige“ Aufnahmen der Werke, weswegen wir auf den (bei Aufnahmen immer irgendwie störenden) Beifall bewusst verzichtet haben.

Ich habe verschiedene Instrumente verwendet: zwei Bösendorfer Imperial und einen Steinway, alle von der Firma Angelo Fabbrini in Pescara, sorgfältig vorbereitet von meinem Klaviertechniker, Rocco Cichella. Die Werke sind so vielseitig, dass es fast unmöglich ist, alle auf demselben Flügel zu spielen. Beethovens Sonaten erzählen uns auch die Geschichte der Entwicklung des Klaviers. Er war ein hervorragender Pianist, der miterlebt hat, wie die vielen Klavierbaumeister – in Wien allein waren es mehr als einhundert – gearbeitet haben. Er war mit manchen befreundet und beeinflusste ihre Tätigkeit. Alle diese Instrumente waren individuell und sehr verschieden.

Heute ist die Situation umgekehrt, fast alle Pianisten greifen auf den Steinway zurück. Globalisierung kostet immer ihren Preis, ob in der Mode oder in der Gastronomie. In der Musik ist sie besonders bedenklich: Anstatt für jedes Werk eine eigene Klangwelt zu suchen, bevorzugen die meisten Pianisten den Ausgleich, eine Nivellierung. Ein guter Steinway ist ein ex-

zellenter Flügel, aber kaum der einzig Geeignete. Die großen Kollegen der Vergangenheit spielten auf diversen Instrumenten; Schnabel auf einem Bechstein, Cortot auf Pleyel, manche auf Blüthner oder Ibach. Die Wiener Firma Bösendorfer produziert Klaviere, welche mit ihrem wärmeren, singenden Ton die Wiener Tradition am wertvollsten vertreten. Es ist kein Zufall, dass Schuberts Musik am Bösendorfer besonders schön tönt. Viele Beethoven-Sonaten erinnern uns an Schubert, der – obwohl er kein Epigone war – den älteren Meister vergötterte. Für Schubert war Beethoven das unerreichbare Vorbild, die ewige Quelle der Inspiration. Deshalb meine Entscheidung, die eine Hälfte der Sonaten auf dem Bösendorfer, die andere auf dem Steinway zu spielen. Welche Sonate auf welchem Flügel erklingt, ist für den Hörer nicht entscheidend. Meine Erfahrungen zeigen, dass hier vor allem Offenheit gefragt ist, denn die Vorurteile für Steinway und gegen Bösendorfer sind allzu stark. Am liebsten würde ich übrigens noch eine alternative Fassung auf historischen Instrumenten anbieten. Auf diese Weise könnten wir das breite Spektrum des Klangs in seiner vollen Pracht wahrnehmen.

Vorurteile herrschen auch im Bereich der Rezeption. Man kennt die Sonaten – oder man glaubt sie zu kennen – und möchte in alten Gewohnheiten lieber nicht gestört werden. Dabei sind viele dieser Hörgewohnheiten falsch; sie basieren nicht auf dem Studium des Notentextes, sondern auf ungenauen Erinnerungen. Besonders bei den bekanntesten Werken müssen wir Interpreten gegen Vorurteile ankämpfen. Wo steht das Wiederholungszeichen im ersten Satz der „Pathétique“? Warum muss man die unkonventionellen Pedalvorschriften in der cis-Moll Sonate wortwörtlich nehmen? Und wann werden die Menschen endlich lernen, dass der Titel dieser „Mondscheinsonate“ gar nicht von Beethoven stammt und eigentlich in die Irre führt? Kennen wir wirklich das Metrum und den korrekten

Rhythmus im Kopfsatz der „Appassionata“? Schließlich: Warum muss man die Metronomangaben des Komponisten in der „Hammerklaviersonate“ ernst nehmen? „Tradition ist Schlamperei“, hat Gustav Mahler bekanntlich gesagt und war sich dennoch dessen bewusst, dass solche Tradition immer auch wertvolle Informationen enthält. Wie Gemälderestauratoren, so müssen auch wir Interpreten die Krusten der Konventionen wegkratzen, den Staub und Schmutz lösen, um das Werk in all seiner ursprünglichen Frische wiederherzustellen.

Wenn der Bergsteiger am Gipfel steht, erfüllt ihn, bei aller Erschöpfung, die Freude der Dankbarkeit und auch Genugtuung. Wir Musiker erreichen den Gipfel nie, wir müssen immer weiter steigen. Je höher wir kommen, desto weiter wird der Horizont. Für diese Augenblicke sind wir dankbar, sie bereichern unser Leben.

András Schiff, Juni 2008

When Horizons Open Up

I have always thought of Beethoven's 32 piano sonatas as a vast mountain-range, like the Himalayas, whose peaks and pinnacles – some of them overwhelmingly high, others smaller – form a natural unity, an inseparable whole. Although physical considerations and sheer stamina have an important role to play, their traversal is not so much an athletic achievement as a challenge to the performer's emotional, intellectual and spiritual strengths. Having given fifteen complete cycles of the Beethoven sonatas, perhaps I may be allowed to summarise my experiences.

Two of Beethoven's groups of works demonstrate his stylistic development with particular clarity – the string quartets and the piano sonatas. They run through his entire life and being, like two powerful strands. Between op. 2 and op. 111, on the one hand, and op. 18 and op. 135 on the other, we experience an unprecedented compositional evolution. Beethoven's art was in a constant state of change: in his life, which compared with that of Mozart and Schubert was not short, he was compelled to explore fresh territory with each new work. In the field of the piano sonata his inexhaustible imagination and astonishing variety of invention constantly surprise us. Each sonata has its own unmistakable character. While it's true that there are many similarities between them, their differences are much more important, and the interpreter's real task is to bring out the individuality and distinguishing characteristics of each work.

Like any pianist, I played Beethoven sonatas during my youth and student years, even if not particularly well. I was in sympathy and familiar with a few works, such as the "Pastoral" and op. 109, whereas others, such as the "Appassionata", seemed terribly difficult and impenetrable. Beethoven's piano sound is hugely complex: it's less a matter of loudness as of inner intensity and strength, and these qualities are also a question of rich-

ness. A 'piano' in Beethoven is thicker and fuller than it is with Mozart or Schubert. Why do all pianists find the beginning of the G-major Piano Concerto so problematic? Certainly, it carries the subtext of a simpler G-major triad, but its eight voices have to be balanced with the greatest refinement. Therein lies the art, and this regard I've spoken about not wanting to try this suit of clothes on until I had really grown into it. I had too much respect for the late sonatas opp. 110 and 111, and felt an almost sacred inhibition. "How will a small boy like me ever even touch these pieces?", I thought. And so it's hardly surprising that in my early concert days I consciously made a big detour around Beethoven. A curious exception was a disc for Hungaroton in the 1970s, on which we recorded bagatelles and other short pieces using the Broadwood fortepiano of 1816 that belonged to the composer, which is now housed in the Budapest National Museum.

Certain formative experiences provided an important stimulus. First of all, I have to mention the name of Annie Fischer. This wonderful artist played the 32 sonatas in Budapest in the Seventies, and I was lucky enough to hear her cycle twice over. Many years later, when I told her about the difficulties I had with Beethoven at that time, she replied laconically: "Pity, because it's heavenly music!" In 1978 I got to know Rudolf Serkin at the Marlboro Festival. One of the many things you could learn from him was how to read music properly. Faithfulness to the text entails observing the composer's markings as closely as possible, and following them; and in this respect Serkin was a great master with impeccable principles. Shortly afterwards, at the beginning of the '80s, came my meeting with Sándor Végh. He was the person with whom I felt most at home when making music: he was an absolute natural, a born musician, and as a great quartet leader he knew Beethoven inside out. His spirit freed me from my fears,

and he gave me courage for the future. At that time we played and recorded all ten of the Beethoven violin sonatas.

In the two-and-a-half decades from 1978 to 2003, I concentrated above all on Bach, Haydn, Mozart and Schubert. As a preparation for Beethoven, it was a good schooling. When I reached the age of forty I decided to work systematically and intensively on the Beethoven sonatas. About half of them were already in my repertoire, and now I had to learn two or three new works per year, ending with the “Waldstein” and opp. 110 and 111. Ten years later, by 2003, this is where matters stood: I had studied all the sonatas thoroughly, and I introduced them, initially one at a time, into my concert programmes. The time had come to think of performing a cycle, though naturally enough I asked myself whether there really was any need for yet another interpretation. My conviction that there was fits the spirit of Hans von Bülow’s description of the Beethoven sonatas as the “New Testament” of music exactly: this music is so great and so timeless that it is in constant need of being read and interpreted anew.

An important decision has to be made in respect of the way the programmes are put together. The works are of varied length, and it makes sense to divide them into eight programmes – but in what order? There are as many different opinions about that as there are pianists. To me, it was clear right from the start that only a chronological sequence would satisfy me. In this way the works fit into eight programmes like a glove. (Only the two ‘easy’ sonatas op. 49, which are early works despite their late publication, are difficult to accommodate. I place them at the start of the third programme. The pieces which the composer published under a single opus number (opp. 2, 10, 14, 27, 31, 49) are kept together, and sound meaningful in context; listeners can follow the ‘grand story’ of the cycle in all its logic and continuity, as if they were reading a novel.

One of the gratifying discoveries arising out of this chronological procedure is that it becomes obvious that the lesser known sonatas are quite unjustly overshadowed by their famous companions, and also that the popular favourites make still greater effect when they are heard in the surroundings of their immediate contemporaries. The audience values this mutual experience and learning-process during the long journey, and that’s why it’s so important to think of the ideal listeners – the companions who accompany us all the way through.

When you play a sonata in public for the first time, it’s hardly worth mentioning it. We may study, analyse and practise, but the real process of maturation takes place with performances. Out of the details a big picture emerges; courage and self-confidence increase with repeated performances, as does a certain willingness to take risks. Should you be worried about falling into a routine? No: the music is as great and inexhaustible as nature. It is different every day.

After I had played each programme several times, we went to Zurich to record the concerts there. The big concert-hall of the Tonhalle is a wonderful recording venue, and the Zurich audience is not only well-informed, but also extremely disciplined. We deliberately opted for concert performances, because Beethoven’s music lives from the moment, from the adrenalin that comes from taking risks. In the studio you can break off, and put the whole thing together out of little pieces, but for Beethoven that’s too bitty, too clinical. His music needs great moments and spontaneous instants that only happen ‘live’ – if we’re lucky. And what happens if the concert doesn’t work? Then you don’t have to issue the results. For this reason I decided to record the last three sonatas again in the empty hall of the Reitstadel in Neumarkt a few months after the Zurich performance. The recordings of all the other sonatas took place at the matinees in

Zurich, with small corrections from the rehearsals. What we were trying to achieve were “valid” performances of the works, and for that reason we deliberately did without any applause, which is always somehow disturbing in recordings.

I used various instruments: two Imperial Bösendorfers and a Steinway, all of them from the firm of Angelo Fabbrini in Pescara, carefully prepared by my piano technician, Rocco Cichella. The works are so many-sided that it’s almost impossible to play them all on the same piano. Beethoven’s sonatas also show us the history of the piano’s development. He was an outstanding pianist himself, and had experienced the way in which the many piano makers – there were more than a hundred in Vienna alone – worked. He was on friendly terms with some of them, and influenced their activity. All these instruments were individual and very varied.

Today the situation is reversed, and almost all pianists fall back on a Steinway. Globalisation always has its price, whether in fashion or in gastronomy. In music it’s particularly alarming: instead of seeking an individual sound-world for each piece, most pianists prefer a compromise, a levelling-out. A good Steinway is an excellent instrument, but hardly the only suitable one. My great colleagues of the past played on various instruments: Schnabel on a Bechstein, Cortot on a Pleyel, others on Blüthner or Ibach. The Viennese firm of Bösendorfer produces pianos which, with their warmer singing tone, represent the Viennese tradition at its most valuable. It’s not by chance that Schubert sounds particularly beautiful on a Bösendorfer. Many of the Beethoven sonatas remind us of Schubert, who – although he was no imitator – worshipped the older Master. For Schubert, Beethoven was the unattainable model, a perpetual source of inspiration. That’s why I decided to play half the sonatas on a Bösendorfer, and the rest on a Steinway. It’s not important for the listener to know

which sonata is performed on which piano. My experience shows that what’s needed above all is openness, because prejudice in favour of Steinway and against Bösendorfer is only too strong. Best would be if I could present yet another alternative version on historical instruments. That way, we could appreciate the full spectrum of sound in all its splendour.

There are prejudices, too, in the sphere of receptiveness. People know the sonatas – or think they know them – and would rather not have their habits disturbed. Yet at the same time many of these listening habits are mistaken: they are not based on a study of the musical text, but on vague memories. It’s particularly in the best-known works that we performers have to battle against prejudice. Where is the repeat-sign in the first movement of the “Pathétique”? Why does the unconventional pedal-marking in the c-sharp-minor Sonata have to be taken so literally? And when will people finally learn that the title of this “Moonlight”-Sonata isn’t Beethoven’s at all, and that it actually leads one astray? Do we really know the metre and the correct rhythm for the opening movement of the “Appassionata”? Why do the composer’s metronome markings in the “Hammerklavier”-Sonata have to be taken seriously? “Tradition is sloppiness”, Mahler is known to have said, although he was well aware that in tradition there also lies much that is worthwhile. Like picture restorers, we performers have to scrape off the layers of convention, have to remove the dust and dirt, in order to reproduce the work in all its original freshness.

For all his exhaustion, when a mountain climber reaches the summit he is filled with the joy of both gratitude and satisfaction. We musicians never reach the summit: we have to climb forever upwards. The higher we get, the further away the horizon becomes. For such moments we are grateful: they enrich our life.

András Schiff, June 2008



Arbeit am Ursprung

Frühwerke großer Meister bezeugen nicht immer die Morgenröte des Genies, doch für Beethovens erste Klaviersonaten gilt ohne jeden Einwand, dass sie eine neue Welt erschaffen: alles ist da und auf unerhört vielfältige Weise in Gegenwart und Zukunft gefasst. Selbstsicher gibt sich der Komponist, und ebenso energisch greifen seine Erkundungen im Bereich der klassischen Sonate aus. Die aufsteigenden gebrochenen Akkorde zu Beginn von op. 2/1, die kapriziösen Intervalle für den Anfang des Stücks in A-Dur und schließlich die nervösen Schwingungen als Ouvertüre der mächtig konzertanten Sonate in C-Dur – so formuliert ein Dramaturg, der schon sehr genau weiß, was er will. Und was er im Fortgang entwickelt, bezeugt in charakteristischer Manier bereits die Logik von Prozessen. Tatsächlich weist Beethoven hier eine Sprache vor, die sich weder von den schönen Stellen oder dem Fließen des Melos ablenken lässt, noch allein die herkömmlichen Möglichkeiten des Instruments zu ertasten versucht. Klänge, Stimmen und Rhythmen transzendieren, was für das Klavier bequemerweise passen könnte: die Musik will mehr, nämlich auch kammermusikalische oder orchestrale Wirkungen und Räume.

Die Interpreten dieser Werke sehen sich folglich stets auch vor die Schwierigkeit gestellt, das Geschehen so zu differenzieren, wie es sich Takt für Takt als Abenteuer im zeitlichen Verlauf präsentiert. Kein sogenannter Gesamteindruck, wie er sich vielleicht für berühmtere Opera wie die „Appassionata“ oder die „Waldstein“-Sonate anbieten möchte, vermag die Arbeit am Text im Sinne einer nuancierten Recherche der einzelnen Elemente bezüglich Themen und Formen zu ersetzen. Und was für die Einzelheiten gilt, gilt ebenso für das Gegeneinander der drei Sonaten von op. 2. Während das Werk in f-Moll zu Willensvollzug und Dramatik drängt, spielt die nachfolgende A-Dur-Sonate mit gleichsam improvisierten

Einwürfen und ätherisch leichten Figurationen, derweil die dritte Sonate einer nun allerdings deutlich pianistischen Faktur verpflichtet ist und Virtuosität in einem Maße einholt, wie es weder von Mozart noch von Haydn jemals erdacht sein wollte.

Bedeutende Beethoven-Spieler, die sich nicht bloß aufs „Berühmte“ konzentrieren, wussten seit den Tagen von Artur Schnabel oder Wilhelm Kempff um solche Herausforderungen. Wenn erst die „Pathétique“ op. 13 dem breiten Publikum das flüchtige oder auch genauere Wiedererkennen schenkt, kümmert sich musikalische Intelligenz eben nicht nur um die Resonanz in der Öffentlichkeit, sondern begreift das Corpus der 32 Klaviersonaten als ein bewegliches und spannungsreiches „work in progress“. Die Geschichte der Beethoven-Interpretation lehrt uns, dass fast alle herausragenden Gestalter – später dann Claudio Arrau, Alfred Brendel und Friedrich Gulda, Emil Gilels, Sviatoslav Richter und Maurizio Pollini, heute maßstäblich András Schiff – immer den Blick aufs Ganze wagten und also auch Inspiration und Format aus dem Frühwerk schöpften. Auch der in vielem so eigensinnige Glenn Gould wäre hier zu nennen, dessen erste Beethoven-Platte mit den letzten drei Sonaten damals für Furore und heftigen Widerspruch sorgte. Denn zu den letzten Aufnahmen Goulds zählt die Einspielung der Trias von op. 2: quälerisch langsam heben sich die f-Moll-Viertel von op. 2/1 in den Diskant, als hätte der Komponist sich mit Ingrimm einerseits seiner barocken Vorbilder erinnert, andererseits das schwere Pensum nachfolgender Bekenntnismusik antizipiert.

Regie bedeutet gerade bei Beethoven mehr als Präsenz in Augenblick und Gegenwart. Oder um es an einem Beispiel zu erklären: Als Sviatoslav Richter für seine Debüt-Konzerte im Oktober 1960 in New Yorks Carnegie Hall

auch einen Beethoven-Abend aufs Programm setzte, endigte er mit einer stürmisch-atemlosen Wiedergabe der „Appassionata“, doch begonnen hatte das Rezital mit dem Werk gleicher Tonart, jener frühen Sonate in f-Moll, die Richter natürlich viel unschuldiger, aber doch schon mit dem Horizont auf das Kommende referierte: hier, namentlich in dem zum Drama gesteigerten „Prestissimo“ des Finales, schien etwas von Wesen und Geist der „Appassionata“ hör- und spürbar geworden. Beethoven als Meister des Kommenden – wer solche Latenzen unterschlägt, agiert wohl auch im noch so geglückten Moment ohne geschichtliches Gewissen.

Zu Recht betont denn András Schiff in seinem Spiel wie im Kommentar zum Werk das prozessuale Geschehen: ein teils entschiedenes, teils sanftes Fortschreiten bei größter Genauigkeit für jede Phrase. Der Komponist – manche Interpreten wollten und wollen dies nicht immer mit der nötigen Sorgfalt wahrhaben – leistet seinem Deuter dabei durchaus Hilfe. Im Großen etwa und sogleich einsehbar mit der Überschreibung der Tempi. Sie sprengen schon in den frühesten Werken die Verbindlichkeit eines „tempo ordinario“ – es genügt, das „Largo appassionato“ der Sonate in A-Dur zu zitieren oder das „Allegro con brio“ für den Kopfsatz von op. 2/3. Das Adjektiv gibt eine Stimmung vor, deren allerdings psychologische Qualität in Gestus und Ton zu fassen ist. Deshalb macht die Disposition zur Hellhörigkeit eine wesentliche Bedingung für gelingendes Interpretieren, wenn nötig gegen konventionell-summarische Bewältigung, wie sie als Erbe langer Klavierlektionen noch immer auch durch die Konzertsäle geistert.

Dass Schiff den Farb- und Klangwerten besondere Aufmerksamkeit schenkt, ergibt sich aus dem Gesagten von selbst. Doch bildet das Instrument freilich auch für herausragende Anschlagskünstler eine manchmal

tückische Schranke. Deshalb trägt András Schiff manche Sonaten auf dem eigenen Steinway vor: stets die virtuos-kraftigeren Werke, während der eigene Bösendorfer den lyrisch-dunkleren Opera zudient. Die Wirkung – zumal im Wechselspiel eines einzigen Programms – ist oftmals verblüffend und beweist uns, wie sehr Beethoven über die Gegebenheiten des Klaviers hinaus komponierte. Just die bedeutenden langsamen Sätze – von der A-Dur-Sonate op. 2 über das „Adagio“ der C-Dur-Sonate bis zum riesigen „Largo, con gran espressione“ der vierten Sonate in Es-Dur op. 7 – stellen eine Bühne für Stimmen, die das Kolorit der Streicher, der Bläser oder des vokalen Gesangs beibringen sollen. Kempff, Brendel und Schiff haben solche Erweiterungen des Klangbilds mit besonderem Glück erforscht und entsprechend realisiert.

Das Temperament des jungen Beethoven ist eine weitere Herausforderung. Von Joseph Haydn in die Chancen und Überraschungen des Humors eingewiesen, erweitert dessen etwas ungebändiger Schüler die Palette von Scherz und Ironie, gerne vor dem Hintergrund einer ausgreifenden Pianistik. Da sind denn Ressourcen gefragt, die jenseits einer Lakonik älterer oder neuerer Sachlichkeit liegen. András Schiff kennt und nutzt das komödiantische Element teils mit unaufdringlichem Charme, teils mit freiem und großzügigem Schwung: wenn er etwa die marschmäßigen Zwischensätze im Finale der Sonate in A-Dur witzig-grimmig auf- und niederfahren lässt, wenn er das Scherzo der C-Dur-Sonate aus dem „piano“ zu spielenden Beginn ins Forte, später in die Sforzati der Akkordlagen hebt oder wenn er im Schlusssatz der großen Es-Dur-Sonate die stürmisch erregten 32stel-Partien gegen das zarte Melos des Grundthemas hält. Solches erweist sich als Überraschung, die zwar im Schriftbild der Kompositionen schon verheißen ist, doch erst in der Verwirklichung ihrer technisch-sinnlichen Forderungen zur Erlebnismusik wird.

In seiner musikalischen Sprache folgt der junge Beethoven der Linie Haydns als dem Vorbild Mozarts. Im Besonderen werden dann auch Bewegungen wichtig, die sich aus dem polyphon gearbeiteten Satz entwickeln. Verstecktere Seitenstimmen, „Antworten“ zwischen hohen und tiefen Lagen oder auch dichte Akkordfolgen, verlangen von ihrem Interpreten das Gespür für eine Rhetorik, wie sie – mutatis mutandis – im Klavierwerk von Bach vorgezeichnet ist. Als außerordentlicher Gestalter von Bachs Œuvre – von den „Goldberg“-Variationen über die Suiten bis zum „Alten Testament“ der zweimal 24 Präludien und Fugen für das „Wohltemperierte Klavier“ – ist András Schiff allerdings dazu prädestiniert, auch Beethovens Strukturwelten vollkommen transparent zu machen. Wer sich der Mühe unterzieht, seine vorliegende Zürcher Live-Aufnahme mit dem Notentext zu hören, stellt – vielleicht verblüfft, vielleicht einfach zufrieden – fest, dass hier ein Künstler agiert, dem keine Einzelheit irgend verborgen geblieben wäre. Und zugleich führt solches Klavierspiel der animiertesten Präzision weit übers philologisch Trockene hinaus, wie es in manchen älteren Aufnahmen anderer Pianisten dokumentiert wurde.

Beethovens Sonatenkosmos ist für jeden Interpreten ein Gebirge ohne abgeschlossene Sicherheiten. Niemand weiß dies besser als András Schiff. Wenn nun das Projekt seiner Gesamtaufnahme fortschreitet, können wir mitlernen – wie der Stil allmählich Zusammenhänge schafft und das immer Charakteristische seit den Anfängen mit op. 2 und op. 7 zu einer höheren Ordnung bringt. Ausblick und Rückblick durchdringen sich, ohne dass die Frische des Augenblicks dabei ihre Kraft einbüßen würde.

Martin Meyer

Work at the Origin

Not all early works by great masters are testimony to the dawn of genius, but Beethoven's first piano sonatas undoubtedly create a new world – already fully formed and embracing the many facets of the composer's present and future. He appears sure of himself, as his energetic explorations of the classical sonata form indicate. The rising, broken chords at the beginning of the op. 2/1, the capricious intervals at the beginning of the A-major piece and finally the nervous trembling of the "overture" to the mighty showpiece Sonata in C major: all this is the work of a dramatist knowing full well where he wants to go. Already in these pieces the idea of process, development, asserts its primacy over other structural elements in Beethoven's characteristic manner. The language of the early sonatas cannot be derailed by beautiful moments or the free flow of melody, nor even by the conventional possibilities of the instrument. Sounds, voices and rhythms transcend the conventions of piano music: this music wants more, wants to unlock the resonances of chamber ensembles and whole orchestras.

Musicians playing these works always face the difficulty of differentiating the unfolding of events and allowing the adventure of Beethoven's language to reveal itself bar by bar. In contrast to more famous works such as the "Appassionata" or the "Waldstein"-Sonatas, no grand, overall impression can replace a nuanced research into individual elements of themes and forms in these early utterances. The exploration of nuances must then be played off against the contrasts between the three Sonatas op.2. While the f-minor Sonata thrusts forward to the fulfillment of its dramatic potential, the following work in A major plays with seemingly improvised ideas and ethereal figurations. The third sonata, finally, is very much a pianist's piece, dominated by virtuosity unthinkable in the work of Mozart or Haydn.

Important Beethovenians who concentrated on more than just the iconic, “famous” works knew these challenges since the days of Artur Schnabel and Wilhelm Kempff. If only the „Pathétique” op. 13 gives the broader public a transient or even a specific moment of recognition, the player’s musical intelligence must not be influenced by public resonance, but must understand the corpus of the 32 piano sonatas as a dynamic “work in progress” full of tension. The history of Beethoven interpretation teaches that almost all its great exponents – later Claudio Arrau, Alfred Brendel and Friedrich Gulda, Emil Gilels, Sviatoslav Richter and Maurizio Pollini, today importantly András Schiff – have dared to look at the cycle as a whole and have therefore included the early work for inspiration and perspective. One other interpreter belongs in this select circle: the ever-individualistic Glenn Gould, whose first recording of Beethoven, featuring the last three sonatas, was both enthusiastically acclaimed and widely criticized. Among the musician’s last recordings are also the three op. 2 sonatas. The f-minor crochets of the op. 2/1 rise into the descant with tortured slowness, as if the composer had grimly remembered his Baroque antecedents, or anticipated the heavy burden of his later, confessional music.

In the case of Beethoven’s music, the art of direction means much more than inhabiting the moment, the present. To give an example: when Sviatoslav Richter gave his Carnegie Hall debut in October 1960, he also programmed a Beethoven recital which he ended with a breathless rendering of the “Appassionata”. He had commenced the evening with a work in the same key, the early Sonata in f minor, which he naturally played much more innocently, but already looking towards the horizon of what was to come. Here, especially in the highly dramatic “Prestissimo” of the finale, something of the spirit of the “Appassionata” was already

audible, almost palpable. Beethoven as a master of anticipation – any interpreter who does not do justice to these latent truths necessarily remains caught in the grace of the moment, without the added dimension of historical knowledge.

András Schiff is right to emphasize the process of the unfolding events in his playing as well as in his verbal comments: partly decisive, partly more yielding in its progress, and always coupled with the greatest exactitude in every phrase. The composer (whom some pianists have not trusted sufficiently and carefully enough) gives important hints to his interpreters. The lines of argument can immediately be gleaned from the tempo designations. Already in the earliest works, they explode the conventions of a “tempo ordinario” – it suffices to cite the “Largo appassionato” of the Sonata in A major or the “Allegro con brio” of the first movement of op. 2/3. The adjective lends an atmosphere, whose psychological quality must be captured in gesture and tone. For this reason, good Beethoven interpretations must rely on the interpreter’s disposition to sensitive listening, if necessary against any conventionally, summary achievement – the inheritance of long piano lessons, which is still making its suffocating presence felt in the concert halls.

It is almost self-evident that Schiff gives particular attention to the colours and soundscapes of these sonatas. Even the most distinguished artists of the keyboard, however, face treacherous barriers imposed by the instrument itself. This is why the artist has chosen to interpret some of the sonatas, the more virtuosic, more vigorous works, on his own Steinway, while his Bösendorfer serves to bring to life the more darkly lyrical works. The effect, particularly in the varied world of a single programme, is often startling and shows us how much Beethoven composed beyond the givens

of his instrument. Especially the important slower movements (from the A-major Sonata op. 2 to the “Adagio” of the C-major Sonata to the gigantic “Largo, con gran espressione” of the fourth Sonata in E-flat major op. 7) create an ideal stage for the many varied voices of this music, from the timbre of string and wind music to that of vocal music. Kempff, Brendel and Schiff have investigated and realized the enlargement of Beethovenian sound with particularly happy results.

The temperament of the young Beethoven is another challenge. Initiated into the possibilities and surprises of musical humour by Haydn, the somewhat unruly pupil enlarges the palette of joke and irony, particularly in front of a backdrop of grand pianism. This requires resources far beyond the straight-faced playing of the older school, or the matter-of-factness of younger followers. András Schiff recognizes and uses this comedic element partly with unobtrusive charm, partly through free and generous gestures: his wit flares up darkly in the marching elements of the finale of the A-major Sonata, and again later, when he begins the Scherzo of the C-major Sonata in piano and leads it to forte, when he lifts it into the sforzati of the layered chords and when he contrasts, in the last movement of the great E-flat-major Sonata, the tempestuous demi-semiquavers against the delicate melos of the theme. These effects are surprising. They can be guessed at from the score, but only the realization of the technical and sensual imperatives transforms them into a musical experience.

The musical language of the young Beethoven follows the line of Haydn and Mozart. Especially the movements resulting out of the polyphonic structures are important in this context. Hidden middle voices, answers between high and low strata of music and dense sequences of cords demand of their interpreter a great sensitivity for a rhetoric which is al-

ready prefigured – mutatis mutandis – in the keyboard works of Bach. As a distinguished exponent of Bach’s music (from the “Goldberg Variations” to the Suites and the “Old Testament” of piano music, the twice 24 preludes and fugues making up the “Well-Tempered Clavier”) Schiff is predestined for rendering Beethoven’s structural spaces entirely transparent. Those wishing to take the trouble to compare the present Zurich live recording with the printed score will find – to their surprise perhaps, undoubtedly to their satisfaction – that this is an artist who has grasped the very last nuances of the written music. At the same time, the animated precision of such pianism leads well beyond the realms of the dry, musical philology which has tended to take hostage some of the older interpreters of Beethoven’s music.

For every interpreter, Beethoven’s cosmos of sonatas is a mountain range without closed certainties. Nobody is more aware of this than András Schiff. As the project of his integral recordings of the sonatas is progressing, we can learn by hearing, can see how the style shapes connections and distils the characteristics of the sonatas op. 2 and op. 7 into a higher order. The view ahead and more retrospective moods are intertwined without losing the freshness of the moment, the force of immediate creation.

Martin Meyer

Translation: Philipp Blom

Volume I Sonatas opp. 2 and 7

CD 1

Sonatas op.2

Dedicated to Joseph Haydn

Sonata No.1 f minor op. 2/1 (1793–5)

1	Allegro	5 : 41
2	Adagio	4 : 21
3	Menuetto. Allegretto	3 : 12
4	Prestissimo	7 : 49

Sonata No.2 A major op. 2/2 (1794–5)

5	Allegro vivace	11 : 19
6	Largo appassionato	6 : 48
7	Scherzo. Allegretto	3 : 29
8	Rondo. Grazioso	6 : 51

Sonata No.3 C major op. 2/3 (1794–5)

9	Allegro con brio	11 : 08
10	Adagio	7 : 21
11	Scherzo. Allegro	3 : 19
12	Allegro assai	5 : 59

CD 2

Sonata No.4 E-flat major op. 7 (1796–7)

Dedicated to Countess Babette von Keglevics

1	Allegro molto e con brio	9 : 09
2	Largo, con gran espressione	8 : 56
3	Allegro	5 : 12
4	Rondo. Poco Allegretto e grazioso	7 : 30



Für jeden Ton die Sprache finden

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Der Dirigent und Pianist Hans von Bülow hat Beethovens 32 Sonaten für das Klavier als das „Neue Testament“ der Musikkultur für dieses Instrument bezeichnet. Ist der monumentale Zyklus für unsere Zeit noch immer so verpflichtend?

Gewiss. Die Sonaten haben nichts an Aktualität und Frische eingebüßt; allerdings gilt es, sie mit stets neuen Energien zu deuten: genau zu lesen, in ihrer individuellen Charakteristik zu erfassen. Ich selber habe absichtlich erst in der letzten Zeit damit begonnen, mich einer solchen Lebensaufgabe zu widmen. Während mir etwa die Werke von Bach oder von Mozart oftmals wie Neuland entgegenkamen, fühle ich mich bei Beethoven mit einer mächtigen Interpretationsgeschichte konfrontiert, die bekanntlich bis zu Liszt zurückreicht.

Geschichte und Tradition der Beethoven-Interpretationen könnten den heutigen Pianisten allerdings auch lähmen – als ob schon vieles, vielleicht alles gesagt wäre?

Natürlich sind solche Hemmnisse nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Wenn man sich andererseits mit intellektuellem und seelischem Engagement in die Texte vertieft, bemerkt man schnell, welche Geheimnisse und Herausforderungen sie nach wie vor bergen. Als Kind hörte ich oft die „Waldstein“-Sonate, ohne dass sie mir nun einen besonderen Eindruck gemacht hätte – ver-

mutlich lag das an den unbefriedigenden Wiedergaben. Wenn ich das Stück heute spiele, bin ich überwältigt von der revolutionären Kraft dieser so spannungsreichen Landschaft. Ein anderes Beispiel böte die „Mondschein“-Sonate. Beethoven verlangt für den ganzen ersten Satz die Ausführung „senza sordino“, also mit durchgehend gedrücktem Haltepedal, so dass das Instrument ungedämpft nachklingt. Die meisten Interpreten missachten die Anweisung, doch die Musik klingt völlig neu, wenn man sich nur die Mühe macht, richtig zu lesen und darauf entsprechend vorzutragen.

Beethoven erweitert das Klangbild, auch die Dynamik, den Raum der rhythmischen Kräfte. Worin sehen Sie die Differenzen zu Vorläufern wie Haydn oder Mozart?

Wir dürfen nicht vergessen, dass Beethoven bereits in Bonn, seit 1792 in Wien als grandioser Improvisator und Virtuose in Erscheinung trat. Die Ausdrucksbreite seines Spiels beschäftigte dann von Anfang an auch den Komponisten. Wie Haydn – und anders als Mozart – geht Beethoven sodann von kleinen Zellen und Motiven aus, die die thematischen Strukturen seiner Stoffe bestimmen. Während Mozart die Melodien findet und ins Weite strömen lässt, betont Beethoven mehr die überraschenden Verwandlungen aus der Vertikale von monothematischen Vorgaben. Weiter gibt es bei Beethoven – wieder im Unterschied zu Mozart, doch in

einer Art Verwandtschaft zu Haydn – mehrere zweisätzigte Sonaten. Oder: Wir finden bei Beethoven eine Art von erdverbundenem Humor, wo bei Mozart eine schwebende, gleichsam selbstvergessene Heiterkeit erklingt. Oder: Bei Mozart gerinnen die langsamen Sätze kaum stärker als in einem „Andante“ oder „Andantino“. Dagegen schreibt Beethoven ein „Adagio“, ein „Largo“ aus – die Musik wird gravitatisch. Schließlich auch Beethovens experimentelle Arbeit mit den Tonarten und den harmonischen Wechseln – hier hat Haydn gewiss als Vorbild gewirkt. Aber natürlich geht Beethoven in puncto Virtuosität und orchestralem Aplomb seit seinen Anfängen noch weit über Haydn hinaus.

Mozart komponiert mit der Stimme des Gesangs, Beethoven orientiert sich eher an einer sprechenden, ja rhetorischen Gestik?

So ist es. Zugespitzt formuliert, Beethoven schreibt Prosa, während Mozart die Poesie favorisiert. Insofern würde ich sogar sagen, dass die stilistische Linie von Haydn zu Beethoven einerseits, von Mozart zu Schubert andererseits führt – im Sinn der „musikalischen Natur“. Andererseits hat Beethoven Mozart sehr verehrt: die Bewunderung für Mozarts Klavierkonzert in c-Moll ist dokumentiert und schlägt sich dann auch nieder in Beethovens eigenem Konzert in c-Moll. Während aber Mozart selten in die Extreme von Ausdruck, Tempo, Dynamik steigt, führt uns be-

reits der junge Beethoven eine neue Welt der verschärften Affekte vor. Schon das Finale der ersten Klaviersonate in f-Moll op.2 ist mit „Prestissimo“ überschrieben.

Beethovens 32 Klaviersonaten erfassen – ähnlich wie die Streichquartette – einen mächtigen Lebensbogen, bilden sozusagen den roten Faden in seinem Œuvre.

Allerdings. Und man kann nur staunen, wie sich dieser Lebensbogen in immer andere Konstellationen des Neuen auffächert. Wir finden seit den Sonaten op.2 eine enorme Vielfalt der Charaktere, die Leidenschaft neben einer eher lyrischen Gelöstheit, das Konzertstück neben der Humoreske. Zu den Innovationen, die Beethoven beibringt, gehören etwa die sehr langen Legatobögen; die Erweiterungen im Klangvolumen; die häufigen mehrstimmigen Akkorde; die „assoziiierenden“ Stimmen und Töne. Bald schon wird ihm der Radius des Instruments zu eng, so dass die rein „pianistische“ Schreibweise in die Richtung von Orchesterfarben ausgeweitet wird. Nehmen wir etwa das „Allegro molto e con brio“ des Kopfsatzes der „Pathétique“-Sonate: es wirkt wie ein Klavierauszug mit orchestralen Färbungen. Und endlich hören wir bei Beethoven – dem sprechenden Duktus seines Komponierens gemäß – eine auch von den polyphonen Strukturen genährte artikulatorische Dringlichkeit: das deklamierende Element tritt scharf hervor, seit den Anfängen.

Ließe sich für das Sonatenschaffen – einmal abgesehen von der Periodisierung – ein Raster der Zuordnungen finden, der dann seinerseits Interpretationshilfe böte?

Ich glaube nicht. Natürlich unterscheiden wir rechtens die frühe Epoche von Opus 2 bis Opus 28, darauf die mittlere Phase von Opus 31 bis zur Sonate „Les Adieux“ op. 81a und schließlich – seit der etwas janusköpfigen Sonate op. 90 – die späten Werke bis zu Opus 111. Aber innerhalb dieser Komplexe öffnen sich wiederum Perspektiven auf stets Überraschendes. Beethoven denkt niemals schematisch – nicht einmal in der Behandlung der Reprisen im Verhältnis zur Exposition. Wenn er drei Sonaten unter einer Opuszahl zusammenführt – was auch einem Anliegen seiner Verleger entsprach –, so bietet er innerhalb jeder Trias enorme Kontraste auf. Freilich können wir auch immer wieder und über solche Differenzierungen hinaus singuläre Höhepunkte finden – etwa das „Largo e mesto“ der Sonate op. 10/3, dann die innovative Einleitung zur „Pathétique“, etwas später den Trauermarsch der As-Dur-Sonate op. 26, von dem ja Chopin so hingerrissen war – und so fort. Folglich ist der Interpret angehalten, für jeden Ton die Sprache neu zu erfassen; darin liegt vielleicht die größte Herausforderung.

Ihre zyklische Aufführung des Œuvres geht chronologisch vor. Wo sehen Sie die Gelenkstellen, auch die Schwierigkeiten der ersten vier Sonaten?

Zunächst: natürlich wäre auch ein „gemischtes“ Programm denkbar, wie ich es etwa bei Schubert verfolgte. Bei Beethoven jedoch scheint es mir wichtig, die gleichsam enzyklopädische Entwicklungslogik vorzuweisen, und dies gelingt allein in der chronologischen Spiegelung des Schaffensprozesses. – Was nun die ersten drei Sonaten betrifft, die der etwas unwillige Schüler seinem sehr verständnisvollen Mentor Joseph Haydn gewidmet hat, so beeindruckt, einmal von außen gesehen, sogleich die präzedenzlose Brillanz. Da spricht der Virtuose, der sich auch einem Publikum stellt. Weiter prallen in dieser Trias ungemein differente Stimmungen aufeinander, was der Interpret gedanklich, emotional und technisch zu bewältigen hat. Die große, lange, wunderbar „pastoral“ angelegte Sonate op. 7 steht dann freilich bereits ganz für sich selbst.

Die aufsteigende Bewegung der gebrochenen Akkorde zu Beginn der Sonate in f-Moll op. 2/1 markiert schon eine höchst selbstbewusste Ouvertüre.

Mehr noch, diese Sonate präsentiert ein Drama. Die Tonart ist auf den dramatischen Ausdruck gestimmt – denken wir an die spätere „Appassionata“ op. 57 oder an das Streichquartett op. 95. Das hinaufgreifende Kopfsatzmotiv – in der Art der sogenannten „Mannheimer Rakete“ – signalisiert explosive Entschlossenheit. An Haydn gemahnt die Technik, viele Motive aus einer einzigen Themenstruktur zu entwickeln; dies verleiht

der Musik eine starke Gedrängtheit. Das invers formulierte Seitenthema bringt dann das Moment der Klage herbei. Interessant ist auch, wie Beethoven in der Durchführung kühne Lagenwechsel der Stimmen vornimmt, überhaupt die motivische und dynamische Palette variiert. Kurz, hier höre ich „gefährliche“, aufrührerische Musik.

Der langsame Satz hingegen wirkt – auch im Verhältnis zu den folgenden langsamen Sätzen – noch eher konventionell.

Ja; doch soll er absichtlich einen Ruhepunkt bilden. Zugleich aber löst der Mittelteil der grundierenden Terzengruppen bereits den reinen Klaviersatz auf: wir sollen orchestrale Klänge hören können. Das folgende Menuett wirkt dann freilich gar nicht harmlos, nämlich fragend, geheimnisvoll, in den „fortissimo“ zu spielenden Unisono-Achteln sogar ausgesprochen unheimlich. Die Antwort gibt schließlich das „Prestissimo“ notierte Finale – eine Art von Perpetuum mobile in den Abgrund, dessen lyrischer Mittelteil die Rückkehr dieser wilden Jagd nur noch beklemmender macht. So markiert diese erste Sonate einen wirklich hochdramatischen Auftakt für Beethovens Sonatenschaffen. Übrigens sind alle vier Sätze in der Grundtonika abgefasst – eine Seltenheit bei Beethoven, die erst wieder für die D-Dur-Sonate op. 28 realisiert wird.

Ganz andere Töne dagegen in den beiden folgenden Werken: Lyrik und Humor in der

A-Dur-Sonate, virtuose Brillanz in dem C-Dur-Werk.

Hier wird die Dramaturgie der Dreiergruppen – denken wir an die spätere Trias von Opus 10, dann von Opus 31 – schon überaus kenntlich. Sicher verströmt die A-Dur-Sonate etwas heiter Witziges, in den beiden letzten Sätzen einen graziösen, an Haydn und Mozart gemahnenden Stil. Doch Vorsicht: Vergessen wir nicht die enormen Kontraste – etwa die humoristisch „verneinenden“ Fortissimo-Schläge im Kopfsatz, dort auch die polyphon und pianistisch höchst unbequem gearbeitete Durchführung; oder die Reibungen von „legato“ und „staccato“, die Pausen. Beethoven operiert da sehr geistvoll mit dem irritierenden Verhältnis von Erwartung und Überraschung – die Musik setzt sich bereits selten so fort, wie es ihren vorlaufenden „Handlungen“ entspräche.

Schon gar nicht im langsamen Satz dieser Sonate, dem ersten „Largo appassionato“.

Das ist kein „tempo ordinario“ mehr, sondern schon eine scharfe Charakterzeichnung. Wie prozesshaft Beethoven formuliert, zeigt sich nun daran, dass das Element der Leidenschaft erst nach und nach in der Dynamik und in der akkordischen Verbreiterung zum Ausdruck gelangt. Und wiederum ist das nicht „pianistische“, sondern orchestrale Faktur: denken wir bloß an die Fortissimo-Reprise des Themas in Moll ab Takt 58. – Der dritte Satz ist nicht mehr als

Menuett, sondern als Scherzo konzipiert: der tänzerisch-witzigen Eleganz setzt Beethoven indes den unruhigen „Minore“-Teil mit seinen drohenden Sforzati entgegen. Noch kräftigere Kontraste enthält das Finale. Einerseits das „grazioso“ und wie eine Improvisation ausnotierte Hauptmotiv, andererseits das „staccato“ sich aufbäumende Marschthema „Beauty and the Beast“, könnte man sagen! Wunderbar bescheiden, ins Stille verklingend zuletzt der Abgang ins „piano“.

Eine abermals neue Handschrift weist die Sonate in C-Dur op. 2/3 vor. Ist sie ein Bekenntnis zur Virtuosität des Pianisten Beethoven?

Auf jeden Fall. Ich empfinde sie sehr als Vortragswerk, an ein Publikum gerichtet. Man könnte sagen: eine „sonata concertante“. Mächtig brillant präsentieren sich die Akkorde, die gebrochenen Doppeloktaven, die gebrochenen Akkordpassagen zu Beginn der Durchführung. Die Kadenz zum Kopfsatz, die so überraschend mit dem atmosphärisch-romantischen As-Dur-Bogen beginnt, unterstreicht den konzertanten Elan. Sehr bedeutend und ins Weite angelegt ist auch das Adagio in E-Dur. Das ist nun restlos ausgeschöpfte Bekenntnismusik, wiederum auch in der Fülle der orchestralen „Erweiterungen“, im Klagegesang der Mittelteile, in den rezitativisch opernhafte Einsprengseln kurz vor Schluss.

Scherzo und Schlusssatz nehmen den energischen Ton wieder auf – Beethoven als konkurrenzloser Meister des Instruments?

Nicht nur das. Für mich ist das überaus witzige Scherzo in seinen Eckteilen irgendwie Ensemblesmusik. Der Trio-Teil mit seinen rollenden Achtel-Triolen bezeugt allerdings stürmische Pianistik, wobei die Nuancierung der Dynamik genau zu beachten ist. Das abschließende „Allegro assai“ dann kehrt mehr den Charakter des Klavierkonzerts hervor. Es soll übrigens nicht zu schnell vorgetragen werden – die Sechzehntel von Takt 8 an geben das Tempo vor. Eine neue und recht schwierige Klaviertechnik zeigt sich in den gegenläufigen Terzenfiguren der ausführlichen Hinleitung zum Choralthema, das nun seinerseits beinahe den Choral aus dem Finale von Brahms' f-Moll-Sonate vorwegnimmt. Einen besonderen Hinweis verdienen auch die langen Trillerketten in der Schlussphase: Wieder führt Beethoven ein neues Gestaltungselement ein, und vielleicht ist es kein Zufall, dass Triller auch in anderen C-Dur-Werken, sowohl in der „Waldstein“-Sonate op. 53 wie in der „Arietta“ von Opus 111, eine prominente Rolle tragen.

Mit der Sonate in Es-Dur komponiert Beethoven nur zwei Jahre später, nämlich 1796/97, ein Gebilde von abermals neuen Dimensionen, das von der Länge her nur von der „Hammerklavier“-Sonate übertroffen wird.

Das Stück liegt schon eine ganze Welt weiter. Unerhört ist die Vielseitigkeit im Aus-

druck, aber auch in der dramaturgischen Anlage: Denken wir an die „komponierten“ Pausen im langsamen Satz, an die Lyrismen in den beiden letzten Sätzen, die auf Schubert vorausweisen, an die gewaltigen Modulationen in der Durchführung des Kopfsatzes. Dessen treibende Energien bringen gleichsam Beethoven als aktiven Pianisten zu Gehör: „legato“ zu spielende Oktaven, weitgriffige Akkorde, polyphone Verdichtungen, sinfonische Steigerungen im „Paukenwirbel“ der Coda.

Edwin Fischer hat das Timbre des Werks mit einer Sommerlandschaft assoziiert.

Das ist nicht falsch, obwohl die literarische Metaphorik solchen Stücken niemals Gönne tun kann. Natürlich darf man in der Durchführung des ersten Satzes, wo das freudvoll vordrängende Hauptthema in ein klagendes und grollendes Moll changiert hat, an eine Gewitterstimmung denken. Und natürlich zeigt das singende Scherzo, das übrigens erstmals ohne Auftakt beginnt, pastorale Züge – fast ländlerartige Freiluft-Bewegung. Auch die Grundatmosphäre des Rondos – „Poco Allegretto e grazioso“ – ist gleichsam auf erhabene Weise entspannt. Aber andererseits ließe sich das so tiefsinnige „Largo, con gran espressione“ mit seiner Frage-Antwort-Dialektik, mit seinen beklemmenden Pausen, mit seinen enormen Spannungen der Tonhöhen längst nicht mehr auf eine „Außenansicht“ festlegen, und dasselbe gälte für den sehr unheimlichen, unterirdisch

bedrohlichen „Minore“-Teil des dritten Satzes. – Anders gesagt, was Beethoven hier beibringt, hat jede eindeutige Zuschreibung vollkommen gesprengt.

Mindestens zwei „Geschehnisse“ bedürften eines weiteren Kommentars. Ich denke – im Finale – an den furiosen Mittelteil, dann an die Modulation der Grundtonart Es-Dur nach E-Dur.

Jenen c-Moll-Sturm der Akkorde über den brodelnden 32tel-Bässen nehme ich nicht „ganz ernst“: er hat seine funktionale Aufgabe in einer Art von humoristisch-grimmig-parodistischem Kontrast zur Lyrik im Ganzen. Wie in der Sonate op. 2/2 oder später im Kopfsatz der Sonate op. 54 bricht sich ein Einschnitt des Grotesken seinen Raum – „Beauty and the Beast“ oder „Dr. Jekyll und Mr. Hyde“. Das zeigt auch die Coda, die ihn ja aufnimmt, aber ins leise, besänftigte Es-Dur erlöst hat. – Was die modulatorische Rückung nach E-Dur betrifft: Für mich offenbart sich hier vielleicht der schönste Augenblick der Sonate überhaupt. Haydn hat, sozusagen als Vorläufer, in seiner späten Es-Dur-Sonate den langsamen Satz ins E-Dur gesetzt. Beethoven geht noch weiter, das Wunder vollzieht sich in ein paar Takten, wie hinterm Schleier, wo das Thema des Rondos ins Ätherische entrückt ist.



Finding the Language for Each Note

András Schiff in conversation with Martin Meyer

The conductor and pianist Hans von Bülow designated Beethoven's 32 piano sonatas as the "New Testament" in the repertoire of the instrument. Is this monumental cycle still of such binding force in our time?

Certainly. The sonatas have lost none of their relevance and freshness. Mind you, they constantly have to be interpreted with renewed vigour – or to put it more precisely, their individual character has to be grasped. For my own part, I deliberately waited until comparatively recently before dedicating myself to such an enormous task. Whereas the works of Bach or Mozart, for instance, often seemed to me like virgin territory, with Beethoven I feel as though I'm confronted with a strong history of interpretation that stretches back as far as Liszt.

The history and tradition of Beethoven interpretation could certainly inhibit the pianist of today – as though a great deal, and perhaps everything, had already been said.

Of course, such restraints can't entirely be dismissed. On the other hand, once you become deeply involved in the musical texts you soon realize the secrets and challenges that still lie hidden in them. As a child I often heard the "Waldstein"-Sonata, without it making much of an impression on me – that was probably due to unsatisfactory performances. Whenever I play the piece today I'm overwhelmed by the revolutionary

power of its enormous canvas. The "Moonlight"-Sonata could provide us with another example. Beethoven instructs that the entire first movement should be played "senza sordino" – that's to say with the sustaining pedal applied throughout, so that the whole instrument resonates. Most performers ignore the direction, yet if one takes the trouble to read the text correctly and perform the piece accordingly, the music sounds entirely new.

In Beethoven the music's sonority and dynamics are expanded, as is the music's rhythmic energy. Where do you see the differences between him and his predecessors such as Haydn and Mozart?

We shouldn't forget that Beethoven had already appeared in public in Bonn, and then from 1792 onwards in Vienna, as a great improviser and virtuoso. So the expressive depth of his playing informed his composing right from the start. Like Haydn – and in contrast to Mozart – Beethoven starts with tiny cells and motifs that define the thematic structure of his material. Whereas Mozart creates melodies and allows them to unfold at length, Beethoven lays greater emphasis on surprising harmonic transformations of monothematic material. In addition – and again in contrast to Mozart, but in a sort of kinship with Haydn – there are several two-movement sonatas in Beethoven. Again: with Beethoven we find a sort

of earthbound humour, whereas in Mozart we hear floating, faraway merriment, so to speak. Again: with Mozart the slow movements generally unfold at no more extreme tempos than "Andante" or "Andantino". Compared with that, Beethoven often writes "Adagio" or "Largo" – the music becomes solemn. Finally, Haydn certainly served Beethoven as a model in his experiments in tonality and harmonic change. But of course Beethoven far surpasses Haydn in terms of virtuosity and orchestral aplomb.

Mozart composed with the voice of song; Beethoven is more orientated towards speaking, or even rhetorical, gestures?

That's right. You could say Beethoven writes prose, while Mozart favours poetry. In this respect, I would even say that the stylistic line leads from Haydn to Beethoven on the one hand, and from Mozart to Schubert on the other, in terms of their musical nature. On the other hand, Beethoven admired Mozart deeply: his admiration for Mozart's c-minor Piano Concerto is documented, and is expressed in his own Concerto in c minor. But whereas Mozart seldom ventures into extremes of expression, tempo and dynamics, the young Beethoven already leads us into a new world of heightened emotions. The finale of the first piano sonata in f minor op. 2/1 already carries the heading of "Prestissimo".

Like his string quartets, Beethoven's 32 piano sonatas encompass an entire life's work – they form what you might call a central theme in his output.

Absolutely. And we can only marvel at the way this life's work continually fans out into different constellations. From the op. 2 sonatas onwards we find an enormous variety of character – passion side by side with lyrical relaxation, concert pieces side by side with more capricious compositions. Among the innovations Beethoven introduces are long drawn-out legato phrases, an enlargement in sheer volume of sound, the frequent many-voiced chords, the "associated" voices and notes. Soon the radius of the instrument becomes too narrow for him, so that his purely pianistic style of writing is broadened towards the direction of orchestral colours. Take, for instance, the opening movement of the "Pathétique"-Sonata: it has the effect of a piano transcription with orchestral colours. Finally, as a result of the speech-like process of his manner of composing, we hear in Beethoven an urgency of articulation, emphasised by polyphonic structures: right from the start, the element of declamation comes strongly to the fore.

Would it be possible to find – quite apart from the division into periods – a scheme of classification for the output of sonatas that could be of interpretative help?

I doubt it. Of course we rightly distinguish between the early period from op. 2 to op. 28, then the middle phase from op. 31 to the “Les Adieux”-Sonata op. 81a, and finally – from the somewhat Janus-faced Sonata op. 90 – the late works up to op. 111. But on the other hand, within these groupings surprising perspectives are always being opened up. Beethoven never thinks in a schematic way – even in the way he treats the recapitulation in relation to the exposition. When he puts three sonatas together under a single opus number, which would also have corresponded with his publishers’ demands, he presents enormous contrasts within the triptych. Of course over and above such differentiations we also find unique high-points – for instance, the “Largo e mesto” of the Sonata op. 10/3, the revolutionary introduction to the “Pathétique”, and a little later the funeral march from the A-flat-major Sonata op. 26 which so captivated Chopin, and many other examples. As a result, the performer has to convey the meaning of every note: perhaps that’s where the greatest challenge lies.

Your performance of the cycle proceeds chronologically. Where do you see the links between the first four sonatas, and also their difficulties?

First of all, a “mixed” programme would certainly have been possible, as I did, for instance, with Schubert. However, with Beethoven it seems important to me to show

the encyclopaedic logic of his development, and that’s only possible in a chronological reflection of the creative process. As far as the first three sonatas are concerned, which the somewhat unwilling pupil dedicated to his very sympathetic mentor Joseph Haydn, what’s immediately striking from an objective point of view is their unprecedented brilliance. In them we hear the virtuoso presenting himself to the public. Extraordinarily different moods rub shoulders with each other in this triptych, and the performer has to deal with them intellectually, emotionally and technically. The grand, long and wonderfully “pastoral” Sonata op. 7 is already utterly individual, and stands alone.

The ascending arpeggio motion at the start of the f-minor Sonata op. 2/1 already signals a highly self-conscious beginning.

More than that, this sonata presents a drama. The key is apt for dramatic expression – we have only to think of the later “Appassionata”, or the String Quartet op. 95. The ascending climb of the main subject – in the manner of the so-called “Mannheim rocket” – signals iron determination. The technique of developing several motifs out of a single thematic complex echoes Haydn, and it lends the music great concision. The inverted shape of the subsidiary theme introduces a moment of plaintiveness. What’s also interesting is the way Beethoven carries out bold changes in register between the voices in the development section, and

generally varies the motivic and dynamic hues. In short, this strikes me as “dangerous” and unruly music.

On the other hand, the slow movement has a more conventional feel, even in relation to the subsequent slow movements.

Yes, though it intentionally forms a moment of repose. But at the same time the groups of thirds that underlay the middle section disrupt the purely pianistic writing: we should be able to hear orchestral sounds in them. The following minuet isn’t at all inoffensive in effect, but questioning and secretive, and in the “fortissimo” unison quavers even openly menacing. The answer is provided by the “prestissimo” finale – a sort of perpetuum mobile on the edge of the abyss, whose lyrical middle section makes the return of the wild hunt still more oppressive. Thus this first sonata really forms a highly dramatic upbeat to Beethoven’s output of sonatas. Incidentally all four movements are written in the home tonality – a comparative rarity in Beethoven.

In comparison, the two following works are quite different in mood: the A-major Sonata lyrical and humorous, the C-major brilliantly virtuosic.

Here the dramaturgy of the groups of three works – we have only to think of the later triptychs of op. 10 and op. 31 – is already vividly apparent. Certainly, the A-major Sonata op. 2/2 exudes cheerful wit, and its last

two movements have a graceful style that harks back to Haydn and Mozart. But let’s not be too hasty: we shouldn’t forget the huge contrasts – for instance the humorously “dissenting” fortissimo gestures in the opening movement, as well as the contrapuntal, and pianistically very awkward development section; or the friction between “legato” and “staccato”, the sudden pauses. Beethoven manipulates the blurred relationship between expectation and surprise very cannily, and already here the music seldom proceeds in a way that would be in accordance with its preceding “plot”.

Certainly not in the slow movement of this A-major Sonata – the first “Largo appassionato”.

It’s no longer a “tempo ordinario”, but a strong indication of character. Just how logically Beethoven proceeds is indicated by the fact that the element of passion only gradually achieves expression in the dynamics and the thickening of the texture. And again, the layout isn’t “pianistic”, but orchestral: we have only to think of the fortissimo reprise of the theme in the minor from bar 58 onwards. The third movement isn’t so much conceived as a minuet, but as a scherzo. Against its dance-like witty elegance Beethoven sets the restless “minore” middle section, with its threatening sforzati. The finale encompasses still stronger contrasts. On the one hand the “grazioso” rondo theme itself with its written-out improvisatory qual-

ity, and on the other the abrupt staccato march-theme of the minor-mode episode: “Beauty and the Beast”, you could say! The ending, fading away into silence, is wonderfully understated.

Once again, the C-major Sonata op. 2/3 shows a new kind of writing. Is it a nod towards the virtuosity of Beethoven the pianist?

Absolutely. I see it very much as a performance-piece, aimed at an audience. You could call it a “sonata concertante”. The chords, the broken double-octaves, the broken-chord passages at the start of the development – all this writing is powerfully brilliant. The cadenza in the opening movement, which begins so surprisingly with an atmospheric and romantic wave of A-flat-major, underlines the concerto-like élan. The E-major slow movement is also very wide-ranging. It is restlessly unfolding confessional music, once more in the richness of its orchestral “expansions”, in the mournful song of its middle section, and in the operatic-style recitative interjections just before the end.

The scherzo and finale resume the energetic mood: Beethoven as unrivalled master of the instrument?

Not only that. To me, the outer sections of the extremely witty scherzo are somehow like ensemble music. The trio, with its “rolling” quaver triplets, certainly represents stormy piano writing, and the nuances of its

dynamics must be precisely observed. The “Allegro assai” finale places more emphasis on the character of a piano concerto. By the way, it shouldn’t be played too quickly: the semiquavers from bar 8 onwards give the tempo. The figures in thirds moving in opposite directions in the extensive lead-in to the chorale theme, which almost anticipates the chorale from the finale of Brahms’s f-minor Sonata, display a new and extremely difficult kind of keyboard technique. The long chains of trills in the closing pages also demand special mention: again Beethoven introduces a new type of layout, and perhaps it’s not by chance that trills play a prominent role in other C-major works – both the “Waldstein”-Sonata op. 53 and the “Arietta” of op. 111.

Only two years later, that’s to say in 1796–7, Beethoven once again composed a work of new dimensions with the E-flat-major Sonata op. 7, which is exceeded in length only by the “Hammerklavier”-Sonata op. 106.

It’s a piece that lies a whole world further on. What’s so extraordinary is the multiplicity not only of its expression, but also of its dramatic conception: just think of the “composed” pauses in the slow movement, or the lyrical moments in the last two movements which anticipate Schubert, the powerful modulations in the first movement’s development section whose driving energy offers us a glimpse of Beethoven as an ac-

tive pianist, as it were: octaves that have to be played legato, widely spaced chords, polyphonic intensifications, and a symphonic heightening of tension in the “drum rolls” of the coda.

Edwin Fischer associated the timbre of the work with a summer landscape.

That’s not altogether wrong, though literary metaphors can never do justice to pieces like this. Of course in the development section of the opening movement, the point where the joyfully urgent main theme has changed into the strident and turbulent minor evokes the atmosphere of a storm. And of course the cantabile scherzo, which incidentally for the first time begins without an upbeat, has pastoral features – almost a ländler-like open-air feeling. Again, the basic atmosphere of the rondo – “Poco Allegretto e grazioso” – is, so to speak, relaxed in an exalted way. On the other hand, that deeply-felt “Largo, con gran espressione”, with its question-and-answer dialectic, its oppressive pauses, and the enormous tension of its contrasting registers, could in no way be restricted to an “exterior view”, and the same would be true of the eerie, subterranean, menacing “minore” section of the third movement. To put it another way, what Beethoven introduces here renders any unambiguous attribution quite useless.

At least two “events” call for further comment. I’m thinking – in the finale – of the vio-

lent middle section, and then of the modulation near the end from the home key of E-flat into E major.

I don’t take that c-minor storm, with its full-blooded chords above a swirl of demi-semiquavers in the bass, completely seriously: its function is as a sort of humoristic and morbid contrast to the lyricism of the remainder of the piece. As in the Sonata op. 2/2, or later in the opening movement of the Sonata op. 54, the music’s space is invaded by an element of grotesquery – “Beauty and the Beast”, or “Dr Jekyll and Mr Hyde”. That’s true also of the coda, which takes up the same figuration, but resolves it in a gentle and becalmed E-flat major. As far as the modulatory change of direction into E major is concerned, for me this is perhaps the most beautiful moment of the Sonata altogether. Haydn’s late E-flat-major Sonata could serve as a sort of forerunner, with its slow movement written in E major. Beethoven goes still further, and the miracle takes place within a couple of bars, as though behind a veil, with the rondo theme undergoing a transfiguration into something altogether ethereal.

Translation: Misha Donat

Volume II Sonatas opp.10 and 13

Sonatas op.10

Dedicated to Countess Anna Margarete von Browne

Sonata No.5 c minor op.10/1 (c.1795–7)

1	Allegro molto e con brio	5:52
2	Adagio molto	7:55
3	Finale. Prestissimo	4:13

Sonata No.6 F major op.10/2 (1796–7)

4	Allegro	8:58
5	Allegretto	3:54
6	Presto	3:59

Sonata No.7 D major op.10/3 (1797–8)

7	Presto	6:48
8	Largo e mesto	8:12
9	Menuetto. Allegretto	2:50
10	Rondo. Allegro	3:57

Sonata No.8 c minor op.13 (1797–8)

Grande Sonate Pathétique

Dedicated to Prince Carl von Lichnowsky

11	Grave. Allegro molto e con brio	10:16
12	Adagio cantabile	5:14
13	Rondo. Allegro	4:25



Streben nach dem Unmöglichen

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Beethovens Klaviersonaten – entstanden über einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren, nämlich von 1795 bis 1820 – spiegeln ein enormes Spektrum an schöpferischen Ideen und Problemlösungen. Gibt es für Sie als Interpreten vergleichbare Herausforderungen?

Das könnte ich wohl nicht behaupten. Wenn wir sagen, dass Beethovens Sonatenwerk für das Klavier eine riesige Fülle an Stoffen und Formen, an Konzepten und Strukturen, an Visionen und schließlich auch an Stimmungen beibringt, so impliziert dies nicht zwangsläufig, dass alle anderen Komponisten leichter zu spielen wären; aber die Herausforderung dieses Werks als eines ‚work in progress‘ ist enorm. Man könnte ihm vielleicht noch die beiden Teile von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ zur Seite stellen; indessen ist die Gattung „Präludium und Fuge“ per se viel enger definiert als der Sonatensatz, so dass auch jene Verwandlungen nicht möglich sind, die Beethoven mit seiner Gattung betreibt.

Was macht die spezifischen Merkmale, auch die besonderen Schwierigkeiten der zweiunddreißig Sonaten nicht nur für den Spieler, sondern auch für den Hörer aus?

Erstens vollzieht sich da, über den von Ihnen erwähnten Zeitraum, eine mächtige Evolution im Komponieren, wobei die Generaltendenz zur immer stärkeren Ökonomie der Mit-

tel führt. Zweitens aber ist jede Sonate seit der f-Moll-Sonate op. 2/1 ein Meisterstück an Individualisierung und Charakter. Es gibt bei Beethoven, anders als bei Mozart oder Schubert, keinerlei ‚wiederholende‘ Geste: Alles entsteht und entwickelt sich weiter unter dem Aspekt des Neuen. Dies muss man als Interpret zur Darstellung bringen, und zugleich muss sich auch der Zuhörer aktiv auf Beethovens innovatives Prozessschaffen einlassen. Dass etwas nur schön oder gemütvoll wäre, gilt bei Beethoven nicht.

Beweglichkeit des Pianisten als eines Denkers und zugleich eines bestens gerüsteten Handwerkers – ist das immer unter ein Dach zu bringen?

Da liegt tatsächlich eine Hauptschwierigkeit gelingender Beethoven-Interpretation. Weil Beethoven niemals schematisch verfährt (was natürlich generell ein Kennzeichen von großer Musik ist), mehr noch: Weil gerade die Differenzen, Variationen, Erweiterungen usw. den Kosmos der Klaviersonaten auszeichnen, ist der Interpret immer wieder mit einer Fülle von gestalterischen, artikulatorischen, klanglichen Aufgaben konfrontiert. Es gibt keinen einfachen ‚Beethoven-Sound‘.

Es gab hingegen früher manche sogenannte Beethoven-Spezialisten, der prominenteste war wohl Wilhelm Backhaus; wie es früher auch Chopin- oder Liszt-Spezialisten gab. Sind solche Fokussierungen heute obsolet?

Vermutlich. Arthur Rubinstein zum Beispiel war noch ein weltweit berühmter Chopin-Interpret, der auch manches von Beethoven spielte, ohne dass er dabei freilich zum Beethoven-Spezialisten geworden wäre. Was Beethoven im Verhältnis zu Chopin betrifft: Hier werden zwei sehr verschiedene Arten, Klavier zu spielen, verlangt. Obwohl Chopins Musik gewiss groß ist, hat sie nicht die philosophisch-existentielle Tiefe von Beethovens. Chopins Musik ist Klang, ist ziseliert, kommt sehr vom Klavier her. Für Beethoven ist das Klavier ein Mittel, das Unmögliche – seiner musikalischen Gedanken – zu realisieren. Auch gibt es bei Beethoven nicht nur pianistische Ausdrucksweisen, sondern eben auch orchestrale oder kammermusikalische Notationen. Die Schwierigkeit besteht darin, diese zum Sprechen zu bringen.

Sie selbst sind das Gegenteil eines Spezialisten, obwohl Sie sich sehr für Bach, dann für Mozart und Schubert engagiert haben.

Spezialistentum ist ungesund. Darunter zähle ich übrigens auch die Haltung oder die Entscheidung, von verschiedenen Komponisten immer dieselben Stücke zu spielen. Solches ermüdet und engt die kreativen Spielräume ein. Andererseits muss man sich auch seiner eigenen, persönlichen Grenzen bewusst sein. Kein Pianist spielt alles gleichermaßen qualitativ. Und wenn wir noch das Repertoire der zeitgenössischen Musik hinzuziehen, so reicht nun ein mögliches,

wenn auch nicht unbedingt ein realistisches Repertoire vom Barock bis zu Stockhausen, Lachenmann und Rihm. Dies alles individuell richtig zu erfassen, macht deutliche Probleme; zumal im Bereich des Klangs.

Welche Klänge verlangen Beethovens Klaviersonaten?

Wie gesagt: es kommt praktisch auf jede Note in ihrem spezifischen Zusammenhang von Stück und Charakter an. Aber vielleicht passt Beethoven besser zur zeitgenössischen Musik als etwa Mozart oder Chopin, weil er seinerseits mehr Bildhauer als Maler ist – die Ecken und Kanten treten scharf hervor und müssen auch so vernehmlich sein. Beethovens Ästhetik reguliert die Klänge nach den thematisch-ideellen Vorgaben – und nicht umgekehrt.

Wenn wir von den frühen Sonaten sprechen: Wo liegen da die besonderen Herausforderungen für den Pianisten wie für den musikalischen Gestalter?

Zunächst muss man diese Werke absolut ernst nehmen, sie sind keine wie immer gearteten Vorübungen für Späteres. Natürlich unterliegt das gesamte Sonatenwerk einer Evolution; aber von Opus 2/1 an ist bereits höchste Qualität erreicht. Hingegen sind die ersten drei Sonaten noch nicht besonders ökonomisch gesetzt: Beethoven schwärmt und übertreibt, wiederholt, indem er variiert, bremst sich kaum. Folglich muss der Spie-

ler darauf achten, die Formen und Themen zusammenzuhalten. Für die lange, wunderbare klangreiche Sonate op.7 gilt zudem, dass sie niemals langweilig wirken darf. Und schließlich: Im Frühwerk verlangt Beethoven eine Klaviertechnik, die auch große Virtuosität beinhaltet. Jugend, Energie, das physisch-psychische Wohlbefinden, der umjubelte Improvisator – all dies zeigt sich auch in der Handschrift der Stücke, und zumal die drei Sonaten op.2 sind für mich – natürlich mit Ausnahme der „Hammerklavier“-Sonate – nicht nur technisch, sondern auch gedächtnismäßig die anspruchsvollsten Werke.

Die drei Sonaten op.10 wiederum erscheinen im Vergleich dazu bereits geraffter, konzentrierter, in vielem jedenfalls weniger spielerisch.

Zweifellos. Immerhin verwenden Beethoven und sein Verleger wieder die zusammenfassende Form der Trias; also soll eine gewisse Zusammengehörigkeit signalisiert werden. Und während die Sonaten op.2 noch viel mehr nach innen, zu Beethovens eigener Verwendung komponiert sind, wenden sich die Sonaten op.10 bereits nach außen: an Kenner und Liebhaber. Vielleicht sind sie auch deshalb etwas leichter zu spielen. Vom Gesamtkonzept her gesehen, setzt der Verfasser die Stimmungen ebenfalls anders. Die c-Moll-Sonate ist hochdramatisch und folgt darin noch dem Werk in f-Moll op.2. Doch die F-Dur-Sonate op.10/2 empfinde ich deutlich als humoristisch und komödi-

antisch, während die abschließende D-Dur-Sonate viel schwerer zu fassen ist. Sicher markiert sie nicht nur den Höhepunkt innerhalb der Trias von Opus 10, sondern darf dank ihrem langsamen Satz, einem ganz außerordentlichen Stück Musik, einen besonderen Platz innerhalb von Beethovens Sonatenschaffen beanspruchen.

Auch die Satztechnik hat sich verändert: Zum ersten Mal komponiert Beethoven mit den Sonaten op.10/1 und 10/2 zwei dreisätzige Werke.

Dies trägt natürlich zu der zuvor geschilderten Konzentration des Materials bei. Zudem kann im Fall der F-Dur-Sonate von einem langsamen Satz gar nicht gesprochen werden: Dieses fahle, melancholisch gestimmte „Allegretto“ hat den Charakter eines Intermezzos.

Wie und wo wären nun die Besonderheiten und Gelenkstellen der Sonate in c-Moll zu bezeichnen?

Dramatik, Aufruhr; als Kopfsatz-Thema die sogenannte „Mannheimer Rakete“, wie bei Opus 2/1, doch durch den punktierten Rhythmus noch verschärft. Das Tempo des ersten Satzes ist „Allegro molto e con brio“, also kein „tempo ordinario“. Da gibt sich Beethoven als Rebell, als Revolutionär, vielleicht auch ein wenig als Provokateur zu erkennen. Zudem finden wir neben dem virtuoson Aufschrei immer wieder akkordische Vielstimmigkeit. Der Klaviersatz ist dicht gefügt, die

musikalische Phrase stellt immer wieder Fragen, was die Rhetorik des Texts ungeheuer belebt. Als weitere Kontraste wären zu nennen die Spannbreite zwischen Pianissimo und Fortissimo oder die enormen Kluften zwischen hohen und tiefen Lagen oder die dramaturgisch klug gesetzten Pausen, die übrigens beim Vortrag streng durchzuzählen sind. Und was die Klangbreite dieses ersten Satzes angeht, so denke ich viel weniger ans Klavier als an ein Orchester. Kurz, bei hoher Ökonomie ist dies atemlose Musik, die von keiner Katharsis erlöst wird.

Hingegen lässt das „Adagio molto“ eine ganz andere Atmosphäre zu: As-Dur-Seligkeit, gleichsam zwischen den Fronten der Ecksätze.

Hier geht die ganze Anlage ins Weite. Die Bewegungselemente sind sehr differenziert, doch bis in die feinsten Ornamente genau ausnotiert. Dieser Satz, der die Sonatenform – ohne Durchführung – realisiert, erinnerte Edwin Fischer in seinen ‚barocken‘ Wendungen an die Partita in e-Moll von Bach. ‚Ausrufezeichen‘ wie jene, die ab Takt 17 folgen, könnten dies tatsächlich bestätigen. Der Grundcharakter ist zwar lyrisch, aber auch hier schwingen Elemente der Unruhe – etwa im ungewöhnlich reichen harmonischen Spektrum – mit, und die Coda mit ihrem versetzten Rhythmus klingt für mich sehr nachdenklich.

Im dritten Satz dann wieder Sturm und Drang, extreme Beschleunigungen und ein

C-Dur-Ende, das unserer Vorstellung von Dur doch kaum entspricht.

In keiner Weise: Dur ist geschrieben, aber wir hören Moll. Doch geheimnisvoll, drängend, in dem Es-Dur-Seitentema dann auch einmal übermütig tänzerisch, ist der ganze Satz. Die extrem kurze Durchführung nimmt dann schon das KopftHEMA der fünften Sinfonie vorweg. Orchestral klingen die verschiedenen Lagen und Register, und dass das Werk ohne irgendein Ritardando in der Coda schattenhaft rasch verschwindet, macht einen geradezu gespenstischen Abgang.

F-Dur-Freude umgekehrt in der nachfolgenden Sonate, die Sie als ein humoristisch-kapriziöses Stück auffassen.

Ja. Wäre nicht das fahle „Allegretto“ als Intermezzo wie ein eingedunkeltes Tal zwischen die Höhenzüge der Ecksätze geschoben, so dürften wir von ungebrochener Heiterkeit sprechen. Die Tonart erinnert natürlich an die „Frühlingssonate“ für Klavier und Violine, auch an die sechste Sinfonie, die „Pastorale“. Schalk, Witz und so etwas wie ‚great expectations‘ herrschen vor. Das Thema beginnt fragend und mit Auftakt, wie ein Vogelstimmen-Echo repliziert die nachfolgende Triole. Da zeigt sich wieder, wie intelligent Beethoven auch Klang-Räume herzustellen weiß. Nach diesem eher aphoristischen Beginn entwickeln sich weite, singende Linien; so großflächig hätten weder Haydn noch Mozart ihre Phrasen formuliert.

Doch hier besonders argumentiert Beethoven mit der List der Überraschungen.

Die Sonate ist gespickt mit unerwarteten Wendungen. Denken wir nur an die rauschende Gebärde in c-Moll (Takt 41 ff.), an das Zitat der barocken Inventionentechnik in der Durchführung oder an die „falsche“ Reprise (Takt 118 ff.). Zuhause sind wir aber erst neunzehn Takte und ein paar aufregende Modulationen später! Dann: Der übliche langsame Satz ist jenem „Allegretto“ gewichen, das in den unisono aufsteigenden Vierteln eine merkwürdige Unruhe nach innen erzeugt. Dass aber der zweite Teil nun so sehr ins Polyphone zieht oder dass das Trio einen sehnsuchtsvoll gestimmten Choral in Des-Dur wie einen Gesang aus der Ferne anstimmt, hätten wir uns nach dem fahlen Beginn kaum vorstellen mögen. – Unglaublich witzig kommt das Finale daher. Zwar wahr es die Form des Sonatensatzes, doch spielt Beethoven – wie in einer Hommage an Bach – auch mit fugierten Partien. Für die Interpretation ist wichtig, dass der Anfang eher diskret und „piano“ beginnt, damit für die Durchführung und auch für die sehr virtuose, kontrapunktisch gearbeitete Reprise noch genügend Energien und Steigerungen vernehmbar werden.

Mit der dritten Sonate innerhalb der Trias von Opus 10 findet Beethoven eine wiederum neue Ausdrucksform: vier Sätze, wobei das „Largo e mesto“ fast erratisch aufragt.

Aber nur fast. Denn von den thematischen und stimmungsmäßigen Proportionen her ist das Werk vollkommen harmonisch gebaut. Der erste Satz – ein sehr unübliches „Presto“ – ist vom thematischen Material her nach vielen Seiten und Metamorphosen hin offen; damit erhält er sich den unerhörten konstruktiven Schwung. Selbstverständlich bildet der langsame Satz den Höhepunkt: So viel Trauer, so viel Tiefe war zuvor noch nie. Der „Tonfall“ von d-Moll, der etwa auch an Mozarts Klavierkonzert KV 466 oder an den „Don Giovanni“ erinnern mag, bezeugt eine Dimension des Existentiellen. Enorm ist die Spannweite der Wandlungen – ein gleichsam stehendes Bild für die ersten acht Takte, dann das ariose Deklamieren, das sich beinah ins Opernhafte erhebt, dann die dynamisch-rhythmischen Verschärfungen im zweiten Thema, schließlich der choralartige F-Dur-Teil, der bereits ein Licht auf den Mittelteil des langsamen Satzes von Schuberts B-Dur-Sonate wirft. Für mich trägt die Musik an dieser Stelle etwas von Erlösung in sich.

Aber nicht gar lange: Schon nach fünf Takten fährt ein Fortissimo-Akkord dazwischen.

Ja, der Satz vibriert in seinen Kontrasten. Wir finden da neben dem introvertierten Grübeln und der Beruhigung auch gleich den Aufschrei und das Seufzen, ein ganzes Feld von Pathosgesten. Erst die grandiose Coda, die aus den Tiefen der Bässe bis in die Klagepartikel des Diskants aufsteigt – bei

einer übrigens fast unendlichen Chromatik –, lässt dieses kontrastierende Ineinander der Stimmungen hinter sich.

Dagegen müssen die folgenden Sätze per se verbindlicher wirken?

Beethoven weiß natürlich, dass nur ein zunächst so zart getöntes, behutsam ‚ans Leben‘ wieder anknüpfendes Menuett wie jenes in D-Dur den angemessenen Übergang herstellen kann. Solche Momente, wo die Spannung gelöst ist und sich etwas Neues vorbereitet, zählen für mich zu den schönsten und ergreifendsten Erlebnissen mit Beethoven. Vollkommen können sie freilich nur gelingen, wenn auch das Publikum aufmerksam-diskret mitmacht. – Der Trio-Teil des Menuetts bringt nun auch Humor herbei, und Humor kennzeichnet natürlich auch das abschließende Rondo mit seinen wiederholten Frage-Formeln und dem vom Diskant niederfahrenden Poltern des zweiten Zwischensatzes. Sehr eindrücklich ist, wie Beethoven nach der großen Kadenz den Satz nicht im Feuerwerk zu Ende zündet, sondern still und auf geniale Weise beiläufig ausklingen lässt.

Kaum ein Jahr später, nämlich zwischen 1798 und 1799, legt der Komponist eine seiner allerberühmtesten Sonaten vor, die „Grande Sonate Pathétique“ op. 13.

Bis heute ist ungeklärt, ob der Titel von Beethoven stammt; ich glaube nicht, dass Beethoven dies so wollte, aber jedenfalls hat er

sich nicht dagegen gewehrt und damit doch eine Art von Einverständnis signalisiert. „Pathetisch“ spricht hier vieles – doch vor allem im Kopfsatz. Wiederum neu ist die große, theatralische, rhythmisch punktierte „Grave“-Einleitung. Ihr Vorbild ist die Ouvertüre im französischen Stil; Haydn, Mozart und eben auch Beethoven waren mit dieser Form gut vertraut. Was wird da ausgedrückt? Tatsächlich Pathos, Leidenschaft, Erregung – und zwar mit sinfonischem Atem, wobei das Thema sehr fasslich gestaltet ist, was dann auch für das nachfolgende „Allegro molto e con brio“ und für die weiteren Sätze gilt.

Verstehen Sie dieses „Grave“ eher als reine Ouvertüre für das Weitere oder bereits als ein eigentliches Thema?

Es ist für mich eindeutig das erste Hauptthema. Denn anders als etwa im Fall der Sonate op. 111 kehrt die Eröffnung mehrfach und variiert wieder. Deshalb folge ich Rudolf Serkin und Charles Rosen insofern, als ich für die Wiederholung der Exposition auch das „Grave“ wiederhole. Ich meine, dass dies im Sinne Beethovens ist, obwohl die Erstausgabe die Wiederholung nur auf das „Allegro“ bezieht; der Autograph ist leider verschollen. – Nun: Der Beginn des „Grave“ ist dynamisch lediglich mit einem „fortepiano“ markiert. Man soll hier also auf keinen Fall schon „fortissimo“ donnern, sondern den enorm dichten, vielstimmigen Klaviersatz behutsam steigern. Die letzten drei Takte mit ihrer kadenzartigen Rhetorik be-

reiten dann, übrigens ohne Crescendo, sehr spannungsvoll das „Allegro“ vor.

Wie sind an solchen Gelenkstellen die Tempi zu definieren?

Eine gewisse Agogik ist wünschbar; wichtiger ist, dass man zwischen „Grave“ und „Allegro“ die richtigen Proportionen findet. Das „Allegro“ ist ja „di molto e con brio“ und muss unbedingt „alla breve“ gespielt werden. Ganz ähnlich komponierte übrigens Chopin den ersten Satz seiner „Trauermarsch“-Sonate op. 35, der hier – nämlich zwischen der „Grave“-Einleitung und dem „doppio movimento“ – eindeutige Bezüge zur „Pathétique“ vorweist. Das Thema des „Allegros“ fährt wieder im Stil der „Mannheimer Rakete“ nach oben, ist aber um Terzen und Sexten ergänzt, was bei raschem Zeitmass einige technische Herausforderungen stellt: Schwerere Gewichte als etwa zu Anfang der Sonate op. 10/1 müssen in die Höhe gestemmt werden. Das Seitenthema beginnt in es-Moll, einer für Beethoven höchst ungewöhnlichen Tonart, die freilich alsbald kräftig moduliert wird. Bedeutungsvoll ist dann, wie das „Grave“ zu Beginn der Durchführung wiederkehrt: aber stimmungsmäßig anders, wie ein Flehen, sehr geheimnisvoll. Die Durchführung selbst verstärkt mit ihren leeren Oktaven und den „Paukenwirbeln“ (Takt 167 ff.) den orchestralen Eindruck; dass sie in der Tonart e-Moll anhebt, macht für mich, zusammen mit den Zitaten des „Grave“-Themas, den neuen, revolutionären

Aspekt der Sonate im Ganzen aus. Unheimlich schließlich, wie das „Grave“, da es zum letzten Mal vor der Coda wiederkehrt, eine Art von gefrorener Stille wider alle Erwartungen verbreitet.

Vernehmbar klassischer formuliert Beethoven die beiden folgenden Sätze – als ob nach solcher Beunruhigung eine gewisse Verbindlichkeit zurückkehren dürfte.

Genau. Das in As-Dur gehaltene „Adagio cantabile“ ist in den Eckteilen gleichsam ein Lied ohne Worte; im Mittelteil und seinen polyphonen Weiterungen dann eher kammermusikalisch und mit den Sforzati schließlich gar orchestral timbriert. Der langsame Satz von Schuberts c-Moll-Sonate zitiert diesen Teil auf sehr verwandtschaftliche Weise. – Ähnlich klassisch und übersichtlich angelegt ist das Rondo, dessen Hauptthema ja viermal wiederkehrt. In den Zwischenteilen variiert Beethoven, wie wir's von ihm erwarten können: teils mit polyphonen Elementen wie im zweiten Zwischensatz, teils ins Lyrische wie mit dem „dolce“-Motiv. Erst die Coda ab Takt 182 knüpft die Verbindung zum Kopfsatz: da wird es nochmals virtuos und mit viel Rhetorik „pathetisch“, und zwischen die zweimal aus dem Diskant niederbrechenden Schlussphrasen schiebt sich einmal mehr das „Grave“-Thema – hier mit einer sehr diskret fragenden Geste, die aber alsogleich mit einem furiosen „Nein“ beantwortet wird.



Striving for the Impossible

András Schiff in conversation with Martin Meyer

Beethoven's piano sonatas were composed over a period of twenty-five years, that's to say from 1795 to 1820, and they reflect an enormous spectrum of creative ideas and solutions to problems. Do any comparable challenges exist for you as a performer?

I would probably have to say no. When we say that Beethoven's output of sonatas for piano brings with it a wealth of material and forms, of concepts and structures, of visions and not least of moods, it doesn't inevitably imply that all other composers are easier to play, but that the challenge of this corpus of pieces as a 'work in progress' is immense. You could perhaps place it alongside the two parts of Bach's "Well-tempered Clavier". However, the genre of the "prelude and fugue" is, per se, much more closely defined than the sonata movement, so that the types of transformations Beethoven creates in the genre of the sonata aren't possible.

What are the specific features and particular difficulties of the thirty-two sonatas, not only for the performer but also for the listener?

Firstly within the time span you mentioned, there is a tremendous evolution in the composing, whereby the general tendency leads to an ever-greater economy of means. But secondly, each sonata from the f-minor op. 2/1 onwards is a masterpiece of individualisation and character. Unlike with Mozart

and Schubert, there are no repeated gestures in Beethoven: everything unfolds and is developed in a new aspect. The pianist has to convey this in his interpretation, and at the same time the listener has to be actively involved in Beethoven's innovative processes. For something to be just nice or pleasant isn't possible with Beethoven.

The agility of the pianist as a thinker, and at the same time as a well-prepared craftsman – do the two have to be brought together under the same roof?

That really is one of the greatest difficulties for successful Beethoven performance. Because Beethoven never proceeds schematically (and this of course is a general hallmark of great music), and on top of that because it's precisely the differences, variations and elaborations, etc., that distinguish the piano sonatas, the performer is continually confronted with a wealth of challenges as regards forms, articulation and sonority. There is no such thing as a simple 'Beethoven sound'.

On the other hand, there used to be so-called Beethoven specialists, of whom the most prominent was probably Wilhelm Backhaus, just as there were Chopin and Liszt specialists. Are such specialisations obsolete today?

Probably. Arthur Rubinstein, for example, was a world famous Chopin performer who

also played some Beethoven without running the danger of becoming a Beethoven specialist. As far as Beethoven and Chopin are concerned, they demand two very different ways of playing the piano. Although Chopin's music is certainly great, it does not have the philosophical and existential depth of Beethoven. Chopin's music is sonority, it is engraved, and it arises very much out of the piano. For Beethoven the piano is a means of realising the impossible – his own musical thoughts. Beethoven encompasses not only pianistic means of expression, but also sonorities conceived in terms of orchestral and chamber music. The difficulty lies in giving voice to each of these types of sonority.

You are the opposite of a specialist yourself, although you have been committed to Bach, then Mozart and Schubert.

Specialisation is unhealthy. By that I include the tendency always to play the same pieces by a particular composer. That tires and restricts your creative horizons. On the other hand, you should also be aware of your own personal limits. No pianist plays everything equally well. And if we take contemporary music into account, a possible if not perhaps realistic repertoire stretches from the baroque to Stockhausen, Lachenmann and Rihm. To encompass all of this in the right way poses enormous problems, not least from the point of view of actual sound.

What kind of sound do Beethoven's piano sonatas demand?

As I said, practically every note matters in its specific relationship to the piece and its character. But perhaps Beethoven 'suits' contemporary music better than Mozart or Chopin for instance, because for his part he was more a sculptor than a painter – the corners and edges in his music stick out sharply and must be heard to do so. Beethoven's aesthetic governs the sounds according to his thematic and spiritual ideas, and not the other way round.

If we take the early sonatas, what are their particular challenges for the pianist and the musical interpreter?

First of all, we have to take these works absolutely seriously. They are not in any way preliminary exercises for the later works. Of course, the collective sonatas display an evolution, but already with op. 2/1 the highest quality is achieved. On the other hand, the first three sonatas are not particularly economically written; Beethoven enthusiasts and exaggerates, repeats while varying, hardly moderates himself at all. As a result, the pianist has to be careful to hold the form and content together. Moreover, the long Sonata op. 7, with its wonderfully rich sonorities, should never sound boring. Finally, Beethoven's early works require a piano technique that also comprises great virtuosity.

Youth, energy, physical and psychological well-being, the acclaimed improviser – all this can also be seen in the handwriting of these pieces; and the three Sonatas op.2, in particular – of course with the exception of the “Hammerklavier”-Sonata –, are for me the most demanding works, not only technically but also from the point of view of memory.

The three Sonatas op.10, on the other hand, appear by comparison to be already more ordered, more concentrated, in many ways less playful.

Without doubt. All the same, Beethoven and his publisher again used the collective form of the triptych, which suggests a certain unity. And whereas the Sonatas op.2 are much more inward looking, and composed for Beethoven’s own use, the Sonatas op.10 already turn outwards, towards connoisseurs and amateurs. Perhaps for that reason they are slightly easier to play. From the point of view of their overall conception, the composer pitches their moods differently. The c-minor Sonata is highly dramatic and thus still follows in the footsteps of the f-minor work from op.2, but I see the F-major Sonata op.10/2 as clearly humorous and comical, while the concluding D-major Sonata is much harder to define. Certainly, it marks not only the high-point of the op.10 triptych, but thanks to its quite extraordinary slow movement it can claim a special place within Beethoven’s sonata output.

The sonata design has also changed. For the first time, with the Sonatas op.10/1 and 10/2, Beethoven composes three-movement works.

This results naturally from the concentration of material I described before. Additionally, in the case of the F-major Sonata there is no real slow movement; the pale, melancholy mood of the “Allegretto” gives it more the character of an intermezzo.

What would you describe as the special attributes and landmarks of the c-minor Sonata?

Drama and turmoil. Its opening theme is a so-called “Mannheim rocket”, as in op.2/1, but it is sharpened by its dotted rhythm. The tempo of the first movement is “Allegro molto e con brio”, and therefore not a “tempo ordinario”. Beethoven can be seen here as a rebel, a revolutionary, perhaps even slightly as deliberately provocative. In addition to the virtuoso explosiveness, we continually meet with many-voiced chords. The piano writing is thickly scored, the musical phrase continually poses questions, which are intensified by the rhetoric of the text. As further contrasts we could cite the wide range between pianissimo and fortissimo, or the enormous gaps between high and low registers, or the dramatically effective pauses, which by the way must be counted out exactly in performance. As far as the tonal range of the first movement is concerned,

it makes me think much less of the piano, than of an orchestra. In short, with its extreme economy, this is breathless music, unresolved by any catharsis.

On the other hand, the “Adagio molto” has a completely different atmosphere. A flat-major serenity, so to speak, between the assault of the outer movements.

Here the whole structure becomes expanded. The elements of motion are highly differentiated, but precisely notated, down to the minutest ornaments. The ‘baroque’ tendencies of this movement, which is a sonata form without development, reminded Edwin Fischer of Bach’s Partita in e minor. Outbursts like the one that occurs from bar 17 could actually confirm this. The basic character is essentially lyrical, but even here elements of unrest resonate – for instance in the unusually rich harmonic palette – and the coda, with its syncopated rhythm, strikes me as very pensive.

In the third movement we meet with storm and stress again, extreme speeding up of tempo and a C-major ending that hardly corresponds with our notion of major at all.

Not at all: it is written as major, but we hear it as minor. The whole movement is secretive and urgent, although the E-flat-major subsidiary theme is high-spirited and dance-like. The extremely short development anticipates the first movement of the Fifth Symphony. The various pitches and regis-

ters sound orchestral, and the fact that the work disappears mysteriously and rapidly at the end of the coda without any ritardando creates a ghostly conclusion.

By way of contrast, the following sonata is full of F-major joyfulness. You interpret it as a humorous and capricious piece.

Yes. If it weren’t for the pale “Allegretto” placed as an intermezzo, like a dark valley between the peaks of the outer movements, we could speak of unbroken cheerfulness. The key reminds us of course of the “Spring”-Sonata for piano and violin, and also of the “Pastoral”-Symphony. Mischief, wit and something like ‘great expectations’ come to the fore. The theme begins questioningly and with an upbeat, and the following triplet answers like an echo of birdsong. This again shows how intelligently Beethoven is able to establish contrasting sonorities. After this rather aphoristic beginning, broad, singing lines develop: neither Haydn nor Mozart shaped their phrases so expansively.

But it is particularly here that Beethoven uses the art of surprise.

The sonata is peppered with unexpected changes. We only have to think of the explosive gesture in c minor (bar 41ff.), or the baroque ‘quotation’ of invention technique in the development, or of the ‘false’ recapitulation (bar 118ff.). We only return home nineteen bars and a couple of startling modulations later! Then the traditional slow move-

ment is replaced by that “Allegretto” whose crotchets rising in unison evince a striking sense of subdued tension. But the fact that the second half is so polyphonic, or that the trio would evoke a yearning chorale in D-flat major, like a distant song, is something we would hardly have been able to predict from the movement’s pale beginning. The finale is amazingly witty. It’s true that it is in sonata form, but Beethoven incorporates fugal passages, as though in homage to Bach. Interpretatively it’s important for the opening to begin rather discreetly and quietly, so that enough energy and intensity are left in reserve for the development, as well as for the very virtuosic, contrapuntally-worked recapitulation.

With the third sonata of the op. 10 triptych Beethoven finds yet another form of expression: four movements, of which the “Largo e mesto” towers almost waywardly over the others.

But only almost. Because from the point of view of its thematic proportions and its moods, the work is extremely harmoniously designed. The first movement, very unusually a “presto”, is thematically open to many directions and metamorphoses, and it therefore conveys immense constructive momentum. Of course the slow movement forms the climax: such grief and such depth were quite unprecedented. The tone of voice of d minor, which may remind us, for instance, of Mozart’s Piano Concerto K. 466 or of “Don

Giovanni”, attests to an existential dimension. The breadth of the transformations is enormous: a ‘still-life’, as it were, in the first eight bars, then the aria-like declamation which ventures almost into the operatic, then the dynamic and rhythmic intensification in the second theme, and finally the chorale-like F-major passage which already throws light on the middle section of the slow movement from Schubert’s B-flat-major Sonata. To me, the music at this point carries a sense of release.

But surely not for long: after five bars it’s interrupted by a “fortissimo” explosion.

Yes, the movement vibrates in its contrasts. In addition to the introverted brooding and the consolation, we find outbursts and sighs – a whole range of emotive gestures. Only with the grandiose coda, rising from the depths of the bass to the plaintiveness of the descant in an almost unbroken chromatic progression, is this contrasting interweaving of moods left behind.

So the following movements must per se have a more gentle effect?

Beethoven knows of course that only a gently-toned minuet, offering a careful ‘return to life’, like the one in D major, can provide the appropriate transition. For me, such moments as these, where the tension is resolved and something new is prepared, belong among the most beautiful and moving experiences in Beethoven. Admittedly, they

can only succeed completely if the audience participates attentively, without breaking the spell. The trio of the minuet brings with it humour, and humour is of course reflected again in the concluding rondo, with its repeated questioning phrases and with the clashing dislocation of melody and accompaniment in the second episode. What’s really impressive is the way that after the big cadenza Beethoven doesn’t end the movement with fireworks, but allows it casually to die away quietly in such a genial way.

Barely a year later, that’s to say between 1798 and 1799, the composer produced one of the most famous of all his sonatas, the “Grande Sonate Pathétique” op. 13.

Even today it’s not clear as to whether or not the title came from Beethoven. I don’t imagine it was his choice, but he didn’t object to it, which implies a kind of acceptance. There is much that is “pathetic” about it, above all in the first movement. The grand, theatrical, “Grave” introduction in dotted rhythm is again something new. Its model is the French Overture. Haydn, Mozart and Beethoven were all familiar with this form. What does the introduction express? Certainly pathos, suffering, agitation – and with a symphonic breadth, in which the theme is shaped in an easily graspable form. This also applies to the “Allegro molto e con brio” that follows, as well as to the other movements.

Do you see this “Grave” purely as an overture for what follows, or as already a theme in itself?

For me it is definitely the first main theme. Because unlike in the case of the Sonata op. 111 the opening recurs several times, varied on each occasion. This is why I follow Rudolf Serkin and Charles Rosen in so far as when I repeat the exposition I also repeat the “Grave”. I think this is what Beethoven had in mind, although in the first edition the repeat applies only to the “Allegro”. Unfortunately the autograph score is lost. The dynamic marking at the beginning of the “Grave” is simply “fortepiano”, so one should absolutely not play a thundering “fortissimo”, but instead increase the intensity of the extremely thick, many-voiced piano writing rather carefully. The last three bars with their cadenza-like rhetoric, although they are without a crescendo, prepare the way for the “Allegro” with great tension.

How should the tempi be defined at such transitional moments?

A certain agogic delay is desirable, but it is more important to find the right proportions between the “Grave” and the “Allegro”. The “Allegro” is “di molto e con brio” and absolutely has to be played “alla breve”. Incidentally, Chopin composed the first movement of his “Funeral March”-Sonata op. 35 in a similar way, and at the parallel point – that’s to say between the “Grave” introduc-

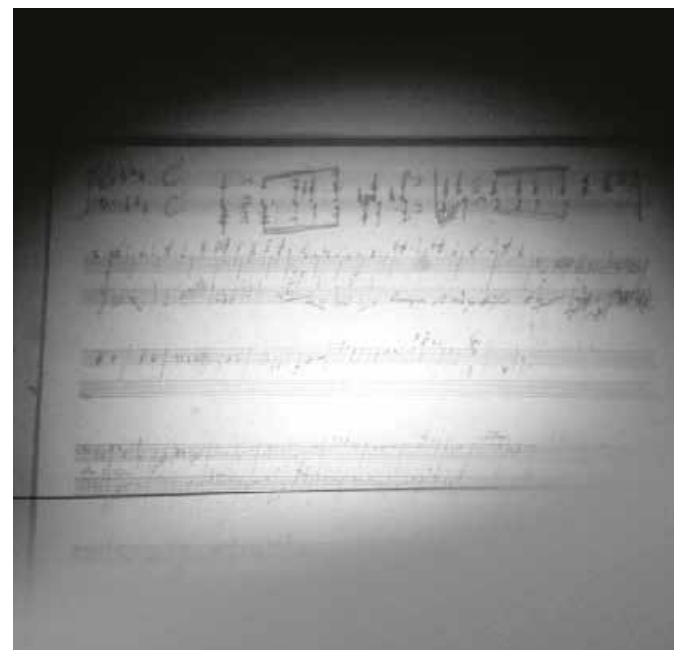
tion and the “doppio movimento”—it shows definite references to the “Pathétique”. The theme of the “Allegro” again spirals upwards in the style of a “Mannheim rocket”, but it is filled out with thirds and sixths, which, combined with the fast tempo, poses certain technical demands: heavier weights than at the beginning of the Sonata op.10/1 have to be lifted. The subsidiary theme begins in e-flat minor, an extremely unusual key for Beethoven, but it very quickly modulates. The way the “Grave” reappears at the beginning of the development is highly significant: its mood is different – beseeching, and very mysterious. The development itself, with its bare octaves and the “drum roll” (bar 167 ff.), increases the orchestral effect. The fact that it begins in the distant key of e minor, with accelerated quotations of the “Grave” theme, epitomises for me the new and revolutionary aspect of the sonata as a whole. And finally, the last return of the “Grave”, before the coda, is eerie, spreading a kind of frozen stillness against all expectations.

Beethoven shapes the two following movements in a noticeably more classical manner, as though after such unruliness there must be a return to a certain politeness.

Exactly. The outer sections of the “Adagio cantabile” in A-flat major are like a song without words; then in the middle section, with its polyphonic complexities, the timbre is more like chamber music, and finally

with the “sforzati” it becomes positively orchestral. The slow movement of Schubert’s c-minor Sonata reproduces this section very closely. The rondo is similarly classical and clearly laid out, with its main theme recurring four times. In the episodes Beethoven varies things in the way we would expect from him: partly with contrapuntal elements, as in the second episode, partly with lyrical ideas, as in the “dolce” motif. Not until the coda, from bar 182, is the connection to the first movement made clear; then it becomes virtuosic again and, with much rhetoric, “pathetic”. In between the two closing phrases, cascading down from the descant, the “Grave” theme slips in once again, with a very discreet questioning gesture, which is however immediately answered with a furious “no”.

Translation: Misha Donat



Microfiche view of the first bars of op.13 through the lens of Guido Gorna. With kind permission of the Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung.

Volume III Sonatas opp. 14, 22 and 49

Two Sonatas op. 49

Sonata No. 19 g minor op. 49/1 (c.1797)

1	Andante	4:30
2	Rondo. Allegro	3:50

Sonata No. 20 G major op. 49/2 (1795–6)

3	Allegro, ma non troppo	5:05
4	Tempo di Menuetto	3:34

Two Sonatas op. 14

Dedicated to Baroness Josefa von Braun

Sonata No. 9 E major op. 14/1 (1798)

5	Allegro	7:30
6	Allegretto	3:50
7	Rondo. Allegro comodo	3:20

Sonata No. 10 G major op. 14/2 (c.1799)

8	Allegro	7:42
9	Andante	5:11
10	Scherzo. Allegro assai	3:54

Sonata No. 11 B-flat major op. 22 (1800)

Dedicated to Count Johann Georg von Browne

11	Allegro con brio	8:11
12	Adagio con molta espressione	7:36
13	Minuetto	3:09
14	Rondo. Allegretto	6:35



Sketches to Piano Sonata op. 22 (Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer)

Vielfalt der Charaktere und Einfälle...

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Ihre zyklische Aufführung aller 32 Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven geht chronologisch vor. Denkbar wäre auch eine Ausrichtung nach thematischen oder im weiteren Sinne dramaturgischen Beziehungen und Kriterien gewesen.

Gewiss wäre dies möglich gewesen, und es hat immer wieder Pianisten gegeben, die die Reihe der Opuszahlen durchbrochen haben. Meine Entscheidung soll dem Zuhörer den ungeheuren Prozesscharakter des Sonatenwerks vergegenwärtigen – nicht nur die Vielfalt der Formen und Stimmungen innerhalb einer Periode, sondern auch die geschichtliche Entwicklung über Jahrzehnte. Dabei verweist Früheres auf Späteres, und das Spätere holt – natürlich mit je spezifischen Mitteln – Elemente des Vorangegangenen ein. Schließlich ist es auch für mich selber spannend, diesen Schaffensbogen so nachzugestalten, als wäre er wie zum ersten Male zu überblicken und in eine große Erzählung zu bringen. Man macht da selbst beim scheinbar Vertrautesten überraschende Entdeckungen.

Sie beginnen Ihr drittes Programm mit den sogenannten „kleinen“ Sonaten op. 49/1 und 2. Ist auch dieser – eher unauffällige – Einstieg ein Tribut an die Chronologie?

Die Opuszahlen sind hier, wie wir wissen, irreführend und spiegeln lediglich die Publikationsgeschichte. Entstanden sind die

beiden Sonaten aber etwa zwischen 1795 und 1798, also spätestens im Umkreis der „Pathétique“ – mit der „Waldstein“-Sonate op. 53 halten sie hingegen keinerlei Verbindung. Sie geben einen guten, gewissermaßen unmittelbaren Anfang für das Programm, vielleicht auch deshalb, weil sie weder eine stärkere Verwandtschaft zu den früheren Sonaten haben, noch gar ins Spätere vorausblicken.

Über die Entstehungsgeschichte wissen wir kaum etwas, auch tragen die Sonaten op. 49 keine Widmung. Müssen wir sie als Gelegenheitswerke und Nebenprodukte aus der Sonatenwerkstatt verstehen?

So weit würde ich nicht gehen. Aber natürlich richteten sie sich damals eher an junge Spieler, etwa in der Weise, wie Bach seine „Inventionen“ oder Schumann sein „Album für die Jugend“ komponiert hat. Sie bieten auch eine Art von Vorbereitung oder Einführung für das, was Beethoven dann weiterhin mit dem Thema „Sonate“ geschaffen hat. Überdies entfalten sie dennoch einen sehr persönlichen Charme, der klar über das hinausgeht, was etwa von den Durchschnitsmeistern der Sonatenform wie Haslinger oder Clementi formuliert wurde. Auch wenn Sie diese Sonaten mit Beethovens sogenannten „Kurfürsten“-Sonatinen vergleichen, spüren Sie sofort die Überlegenheit in Einfall und Verarbeitung.

Die Sonate in g-Moll op. 49/1 ist, vor allem im Kopfsatz, deutlich nach innen gerichtet: lyrisch-melancholisch, ohne starke Kontraste – ein Beispiel für unangestregte Bekenntnismusik?

Das könnte man so sagen, wobei ich den Akzent auf das Unangestregte legen würde. Die Tonart g-Moll ist bei Beethoven selten und drückt hier – übrigens ganz anders als oftmals bei Mozart – etwas Resignatives aus. An Haydn erinnert nicht nur die für Beethovens Klaviersonaten neue Form der Zweisätzigkeit, sondern auch die Atmosphäre, wenn wir etwa Haydns ebenfalls zweisätzliche und ebenfalls in g-Moll notierte Sonate heranziehen. Das Leise und Leiseste dominiert, über ein „forte“ kommt der erste Satz nicht hinaus. Wichtig ist, dass der Interpret zu singen weiß, denn das Kantabile dominiert den Kopfsatz. In der Durchführung verknüpft Beethoven das thematische Material bei freien Modulationen, während die Reprise das Hauptthema sehr schön in vertauschten Lagen präsentiert und das Seitenthema nun ins Moll der Grundtonart taucht. Opernhafte mutet für mich das riesige Intervall zwischen dem B im Sopran und dem Cis des Basses in Takt 92 an – eine ergreifende, sprechende Geste! Erstaunlich auch die Coda, die die Musik über dem tiefen Orgelpunkt auf G ohne Verzögerungen „pianissimo“ verschwinden lässt.

Der zweite Satz – das Rondo – bringt mehr Spiellaune, auch mehr pianistische Herausforderungen bei.

Ja, ein Kind hätte hier wohl doch ein paar technische Probleme. Aber wichtiger als die Faktur ist wiederum die Atmosphäre. Zum einen soll sich das heitere, humorvolle und rhythmisch absichtsvoll „schwankende“ Rondo von den Eindunkelungen des ersten Satzes abheben. Zum andern freilich sprengt auch dieser Satz weder in der Dynamik noch mit seinen „Einfällen“ die Intimität der Anlage im Ganzen. Er differenziert sich – etwa im witzigen Hin und Her zwischen Legato und Staccato oder in den polyphon gesetzten Imitationen oder in den wie kammermusikalisch gebrochenen Themastücken der Coda – doch eher in die Intimität. Auch höre ich einiges von Mozart heraus: etwa das Finale des Klavierkonzerts KV 595 im zweiten, „dolce“ überschriebenen Thema.

Die zweite Sonate von Opus 49 bringt nun von allem Anfang an helles, entschlossenes G-Dur – doch freilich keinerlei dynamische Markierungen. Wie lösen Sie dieses Problem?

Das Manuskript ist verschollen, und die Erstausgabe enthält tatsächlich nur an zwei Stellen des zweiten Satzes dynamische Bezeichnungen. Also muss ich selber entscheiden – und beginne den ersten Satz „poco

forte“, ferner „alla breve“, aber nicht zu schnell. Vor allem jedoch muss dieses „Allegro, ma non troppo“ wiederum gesungen, in den Kantilenen des Seitenthemas wirklich „legato“ erfasst werden. In der Durchführung, die nun überraschend in d-Moll anhebt, wird das Thema komprimiert, wodurch sich auch eine gewisse Dramatik einstellt. Die Terzengruppen über den pochenden Achteln lassen kurz orchestrale Akzente aufkommen, worauf Beethoven die Energien wieder zusammenzieht ins gleichsam Häusliche. Die Dynamik ergibt sich auch aus solchen Entwicklungen und im Grunde genommen ohne Probleme: vornehmlich zwischen „piano“ und „forte“.

Als Schlusssatz präsentiert Beethoven ein Menuett – wiederum humorvolle, aber doch hier ins Behäbige ziehende Musik ohne see-lische Beschwernisse.

Ja. Überdies ist die Kenntnis des Septetts op. 20 in Es-Dur von Nutzen – es übernimmt die ersten acht Takte wörtlich, und im Ensemblespiel wird der tänzerisch-rustikale Auftritt, dort etwa zwischen Kontrabass, Cello und Bratsche, noch deutlicher. Folglich kommt dem Auftakt eine bedeutendere Rolle zu als dem nachfolgenden Schlag auf eins. Eine weitere Stelle, die über den pianistischen Radius hinausgreift, ist das Couplet in C-Dur, das man sich gut auch als Bläusersatz vorstellen könnte. Kurz, wenn ich einmal von der sehr poetischen, mit Echohall verklingenden Coda absehe, soll der Satz

eine „irdische“ Geselligkeit und Fröhlichkeit haben, und dafür ist es nötig, dass das Klavier verschiedene Stimmen und Farben zu imitieren versteht – etwa zwischen dem „non legato“ der linken Hand und den gebundenen punktierten Achteln der Melodie beim Hauptthema.

Die beiden Sonaten op. 14, die Beethoven um 1798/99 komponiert hat, gehören nun wieder unzweifelhaft zum „Hauptgeschäft“, auch wenn ihr eher filigraner Auftritt das Pathos des Bekenntners abzuweisen scheint.

Wir müssen hier differenzieren. Es stimmt, dass diese Werke zunächst eher als leichter gewichtet erscheinen. Aber die Binnenstrukturen – vor allem in der Sonate in E-Dur – zeitigen eine überraschende Ereignisdichte. Denn nicht die großen Proklamationen machen das Bekenntnishafte aus, sondern die Nuancen, die Übergänge, die Reibungen zwischen diatonischen und chromatischen Sequenzen. Nehmen wir nur den Kopfsatz der ersten Sonate, so erweist sich das Ätherische, das mit der Tonart E-Dur vorgegeben ist, auch im Rhythmus wie in den vielen Lagenwechseln als etwas Offenes, fast Bodenloses – die Energien ziehen nach oben, ein nach innen gerichtetes Agitato gibt ihnen Antrieb und Steigung. Aber kurz darauf ändert sich die Stimmung mit den chromatischen Linien von Bass und Tenor ins eher Gefährliche. Das Seitenthema erscheint zunächst unschuldig lieblich, drängt dann jedoch ins Polyphone. Oder wieder et-

was später die unentschiedene Bewegung zwischen Dur und Moll, als hätte hier bereits Schubert die Harmonien geführt. Dies alles auf engstem Raum: Beethoven benötigt für die Exposition einer solchen Gedankenfülle nur zwei Seiten! Die Durchführung öffnet uns dann nochmals neue Räume – ich denke etwa an die flehentlich und also in weiten Legato-Bögen vorzutragenden Oktaven über den begleitenden Sechzehnteln, mit denen ihr Komponist eine Satz- und Spieltechnik begründet, die weder Haydn noch Mozart verwendeten; oder an die zehn Takte über der Orgelpunktdominante, wieder tastend zwischen Dur und Moll, welche die Reprise vorbereiten. Das alles ist, bis in die luftig in den Diskant entschwindende Coda, zugleich hochkomplexe und doch wie improvisiert erfüllte Musik.

Dagegen wirken das „Allegretto“ und das Schlussrondo insgesamt weniger träumerisch-spekulativ, näher an einer festen, definierten Grundstimmung.

Schon. Doch ist gerade das „Allegretto“ kein langsamer Satz von traditionellem Zuschnitt, sondern ein nächtlich bewegtes Intermezzo mit bereits „romantischem“ Anflug – fast schon ein Seelenzustand im Stil von Brahms. Hier ist die Musik, gefördert durch die vielen Unisono-Einschlüsse, melancholisch, introspektiv, suchend, fragend. Zudem bringt Beethoven ab Takt 17 einen altertümelnden Tonfall wie in einer Reminiszenz auf Palestrina zu Gehör – als kurze Schmerzenges-

ten ragen dabei die Sforzati heraus. Dissonanzen und Synkopen tun ein Weiteres, um die Atmosphäre zu verdüstern. Ein pianistisches Kuriosum hat Beethoven sodann im Überleitungstakt zum viel entspannteren, bewusst schlicht gehaltenen Mittelteil inszeniert: Wie soll man, um Himmels willen, auf dem Klavier eine liegende Note ins Crescendo ziehen? Dieser Sprung über zwei Oktaven vom hohen E in die Alt-Lage wäre gerade das Rechte für eine Operndiva samt Klageruf – irgendwie muss ich also das Portamento mit einem „sprechenden“ Legato über die Tasten führen... – Erwähnen wir aber noch kurz die Coda: nochmals das Thema des Mittelteils, dann still und stiller, dann drei tropfende Herzschläge auf den Vierteln im Pianissimo – eine wunderbare Mischung aus Bühne und lichtloser Intimität.

Endlich das Rondo, „Allegro comodo“ notiert: folgt es „attacca“ auf den zweiten Satz?

Unbedingt. Beethoven ist bereits in den frühen Sonaten ein Psychologe nicht nur für die Organisation der Sätze nach ihrer inneren Logik, sondern auch für den Satz verbunden, was wir bei späteren Werken noch intensiver bemerken und spüren mögen. In der Sonate op. 14/1 endet der erwähnte Herzschlag des zweiten Satzes auf der Fermate, was vollkommen deutlich macht, dass der Auftakt des abschließenden Rondos sogleich zu folgen hat. Was aber heißt dies? Das Notturmo weicht wieder dem Tageslicht,

der E-Dur-Helle, die hier freilich weniger ätherisch als spielfreudig brillant, ja teilweise ausgesprochen virtuos auf- und niedersteigt. Wichtig ist, dass die aufsteigende Anlage etwas vom Flug des Phönix aus den Dunkelheiten bemerken lässt und ein tänzerisch-geselliger Gesprächston vernehmbar wird. Letzterer begleitet dann auch die brillanten und mit Oktaven markierten Aufschwünge der Durchführung. Großartig ist schließlich, wie Beethoven für die Reprise das Rondo-Thema immer wieder neu variiert – bis hin zu jenem wild-orchestralen Ausbruch im ersten Teil der Coda, der erstmals ein „fortissimo“ verlangt. Im zweiten Teil der Coda verliert sich das Hauptthema ohne Zögern wie in einem knappen Aphorismus: Das war's!

Das zweite Werk von Opus 14 reißt – was immerhin denkbar gewesen wäre – keine Gegenwelten auf: Die Stimmung ist wiederum hell, freundlich, im langsamen Satz sogar mit parodistischen Anflügen versehen.

Diese Sonate in G-Dur wirkt für mich weniger flüchtig-kapriziös als ihr Schwesterstück, nämlich gewissermaßen „irdischer“. Aber tatsächlich ist auch sie auf einen intimen Radius hin komponiert: Lyrisches überwiegt, Frage, Ruf und Bitte erklingen durch die Anlage der Ecksätze hindurch, Gesangliches tritt auf und muss entsprechend schonend gestaltet werden. Das „Allegro“ des ersten Satzes ist zwar ein „tempo ordinario“, doch sorgt der mit einer Sechzehn-

tel-Pause verzögerte Auftakt wiederum für rhythmische Beweglichkeit. Sehr schön, nämlich wie ein kurzes Opernduett, formuliert Beethoven das Seitenthema der zunächst im Halbton-Schritt sich wiegenden Terzen, wie dann überhaupt diese Halbton-Nuancen bis in die virtuos 32stel-Passagen weiterentwickelt und schließlich in die Schlussgruppe der Exposition übernommen werden – hier, für dieses Schlussthema (Takt 47 ff.), wird die Musik nun wirklich im Klang wie in der Polyphonie schon sehr „romantisch“...

... wir hören Robert Schumann, wir „lesen“ Schumann, wenn wir etwa die Notation dieser Stelle betrachten...

Ganz genau; schon das Notenbild zeigt jene komplex durchbrochenen Legato-Bögen an, die wir später bei Schumann wiederfinden, und natürlich tönt die Musik auch entsprechend: die Achtel der Bass-Melodie, dazu – wie kleine Schatten – die Terzen der rechten Hand, dann wieder die schon erwähnte Halbton-Bewegung; das alles klingt beinahe rauschhaft und ungemein sehnsuchtsvoll. Dagegen wendet sich nun die Durchführung ins Große, Dramatische – kontrapunktische Imitationstechnik, Triolen gegen „staccato“ gezupfte Sechzehntel, dann eine Schein-Reprise, daraus, über dem Orgelpunkt D, virtuos rasante Skalen – kein Zweifel, da inszeniert der Komponist eine Art von Fern- und Weitsicht auf das zuvor sehr „beschaulich“ gehaltene Material.



Variety of Character and Ideas...

András Schiff in conversation with Martin Meyer

Your performance of the complete cycle of Beethoven's 32 piano sonatas proceeds chronologically, but one could also imagine an arrangement according to thematic or more general dramatic considerations.

That would certainly have been possible, and there have always been pianists who have broken away from the sequence of opus numbers. My decision is intended to bring the huge progression of the sonatas to the listener's attention – not only the variety of forms and moods within a single period, but also the historical development over decades. At the same time, the early works point towards the later ones, and the late style incorporates elements of the past – each time, of course, in a specific way. In the end, it's fascinating for me, too, to reconstruct this creative arc as though I were taking an overview of it for the first time, and assembling it into a large-scale narrative. I find I make surprising discoveries myself in what seem to be the most familiar pieces.

You begin your third programme with the so-called little Sonatas op.49/1 and 2. Is this rather modest way-in also a nod towards chronology?

In this case the opus numbers, as we know, are misleading and merely reflect the order of publication. The two sonatas were composed approximately between 1795 and

1798 – that's to say around the time of the "Pathétique", at the latest – and they have absolutely no connection with the "Waldstein"-Sonata op.53. They provide a good, and to a certain extent a 'clean' start to the programme, perhaps precisely because they have neither a strong relationship to the earlier sonatas, nor do they really look forward to the later style.

We know almost nothing about their compositional history, nor do the op.49 Sonatas carry a dedication. Should we understand them as occasional pieces – chip-pings from the sonata-workshop?

I wouldn't go that far. But of course at the time they were addressed mainly to young players, in more or less the same way that Bach composed his Inventions, or Schumann his "Album for the Young". They also provide a sort of preparation or introduction to what Beethoven went on to create within the 'sonata' idea. On top of that, they show a very personal charm which clearly surpasses the type of formulae adopted by such run-of-the-mill sonata composers as Tobias Haslinger or Clementi. Even if you compare these sonatas with Beethoven's so-called "Kurfürsten"-Sonatinas you immediately sense the superiority of their inspiration and working-out.

The Sonata in g-minor op.49/1, particularly in its opening movement, is clearly direct-

ed inwards. The mood is lyrical and melancholy, and without strong contrasts: an example of unstrained confessional music?

You could say that, though I would put the stress on unstrained. The key of g minor is one Beethoven seldom used, and here it expresses something resigned – quite different from most of Mozart's g-minor music. Both its two-movement form – something new to Beethoven's piano sonatas – and its atmosphere are reminiscent of Haydn, especially if we call to mind Haydn's own two-movement Sonata in g minor. It is dominated by soft and very soft dynamics, and the first movement doesn't go beyond "forte". The important thing for the player is to know how to sing, because the first movement is largely a cantabile piece. In the development Beethoven foreshortens the material in free modulations; while the recapitulation presents the main theme very beautifully in transposed registers, with the melody appearing beneath the accompaniment, while the subsidiary theme now unfolds in the minor of the home tonality. To me, the huge melodic interval between top B flat and low C sharp in bar 92 seems altogether operatic – a touching and eloquent gesture! The coda is extraordinary, too, allowing the music to disappear "pianissimo" without any ritardando above a deep pedal-point on G.

The second movement – the rondo – has a more playful mood, and offers more pianistic challenges.

Yes, a child would probably have some technical problems with it. But again, the atmosphere is more important than the structure. The cheerful and humorous rondo, with its deliberately vacillating rhythm, has to disperse the first movement's darker clouds. At the same time, both in its dynamics and its ideas, this movement accords well with the intimate conception of the work as a whole. The intimacy is of a different kind – as in the witty alternation of legato and staccato, the polyphonic imitations, or the chamber-like thematic fragments of its coda. I hear something of Mozart in it – the second theme, marked "dolce", for instance, reminds me of the finale of the Piano Concerto K.595.

Right from the start the second of the op.49 Sonatas introduces a bright and decisive G major, though there are absolutely no dynamic markings. How do you solve this problem?

The manuscript is lost, and it's true that the first edition contains dynamic indications only at two points in the second movement. That means I have to decide myself, and I begin the first movement "poco forte" and "alla breve", though not too fast. Above all, this "Allegro, ma non troppo" has to be understood once again as being sung, and its

second subject played really legato. In the development, which surprisingly begins in d minor, the theme is compressed, introducing a certain element of drama. The thirds in the right hand above pulsating quavers in the left briefly introduce an orchestral tone, after which Beethoven dissipates the energy into domesticity once more, so to speak. The dynamics arise out of developments like these, and are basically unproblematic – mainly between “piano” and “forte”.

As a concluding movement Beethoven presents a minuet – again full of humour, but in this case music tending towards gravity without soul-searching.

Yes. In addition, a knowledge of the E-flat Septet op. 20 is a help – it takes over the first eight bars note-for-note, and in the ensemble playing, for instance between double-bass, cello and viola, the rustic dance-like element becomes still clearer. As a result the upbeat, in a sharper rhythm, assumes a more important role than the following beat. Another moment that reaches beyond the pianistic is the little episode in C major, which can easily be imagined as wind music. In short, if I disregard the very poetic coda that dies away with an echo, the piece has a certain earthly conviviality and cheerfulness, and for that reason it needs a piano that can evoke a variety of moods and colours – for instance, between the “non legato” of the left hand and the phrased dotted quavers of the melody in the main subject.

The two Sonatas op. 14, which Beethoven composed around 1798/99, undoubtedly belong back in the ‘main workshop’, even though their filigree work seems to turn away from the pathos of the confessional.

We have to differentiate here. It’s true that these works seem at first to be rather lightweight, but their inner structures – particularly as regards the E-major Sonata – bring about a surprising multiplicity of events. Their personal character arises not out of grand pronouncements, but nuances, transitions, and the friction between diatonic and chromatic sequences. If we take the opening movement of the first sonata, the ethereal character that is already suggested by the key of E major reveals itself both in the music’s rhythm and its many changes of register as something open, and almost floating: the energies of the piece are drawn upwards, and an inner ‘agitato’ lends them impetus and intensity. But shortly afterwards the mood changes, with the chromatic lines of the bass and tenor adding an element of instability. The second subject seems at first innocently charming, but it is then contrapuntally intensified. Or again, the later indecisive wavering between major and minor, as though the harmonies had already influenced Schubert. All this happens in the shortest time-span: all Beethoven needs for an exposition so full of contrasting ideas is two pages. The development opens up new horizons – I’m thinking

for instance of the yearning octaves played in an arching legato above an accompaniment in semiquavers, where the composer establishes a technique of phrasing and playing that neither Haydn nor Mozart used; or of the ten bars over a dominant pedal-point, again hovering between major and minor, which pave the way for the recapitulation. All of this, right up to the coda which disappears airily in the top register, is extremely complex and at the same time has the effect of improvisatory music.

By contrast, the “Allegretto” and the final rondo have a less dream-like and ambiguous quality – rather more of a firmly defined basic mood.

Right. However, the Allegretto is not a traditionally construed slow movement, but a shadowy intermezzo which already has a romantic air – almost a psychological character-study in the style of Brahms. Here the music, intensified by its many unison passages, is melancholy, introspective, searching, questioning. In addition, from bar 17 Beethoven conjures up an archaic tone, like a reminiscence of Palestrina, with sforzatos standing out like stabs of pain. The atmosphere is further darkened with the aid of dissonances and syncopation. In the bar that acts as a transition to the much more relaxed and straightforward middle section Beethoven conjures up a pianistic curiosity: how in heaven’s name is one supposed to manage a crescendo on a held note? This

unaccompanied leap of two octaves from a top E down to the alto register would be just the thing for a lamenting operatic diva, but somehow I have to suggest a portamento with a ‘speaking’ legato over the keys... Let us also briefly mention the coda: it returns to the theme of the middle section, and then becomes quieter and quieter, before we hear three heartbeats in pianissimo crotchets – a wonderful fusion of the stage, and dark intimacy.

And finally the rondo, marked “Allegro comodo”. Does it follow the second movement ‘attacca’?

Without doubt. Already in his early sonatas Beethoven is a psychologist, not only as regards the organisation of the movements according to their inner logic, but also in the unity between the various movements – something we may notice and feel still more acutely in later works. In the Sonata op. 14/1 the heartbeat I mentioned is followed by a bar’s rest over which Beethoven writes a fermata, which makes it absolutely clear that the upbeat of the rondo theme has to follow immediately. But what does this actually mean? The nocturnal gives way once more to daylight, to the brightness of E major, which admittedly is less ethereal than playfully brilliant, and even sometimes downright virtuosic. What’s important is that the brilliant passages should impart something of the flight of the Phoenix out of the ashes,

and that there's a perceptible dance-like atmosphere and an air of convivial conversation. The latter also makes itself felt in the exhilaration of the central episode, which is underpinned by left-hand octaves. The manner in which Beethoven constantly varies the rondo theme in the reprise is inspired – right up to that wild orchestral outburst in the first part of the coda, which for the first time demands a “fortissimo”. In the second half of the coda the rondo theme breaks off without any ritardando, like a concise aphorism: that was that!

The second work of op.14 doesn't open up any different worlds, which, after all, it could have done: the mood is again bright and friendly, and in the slow movement it even has hints of parody.

To me, this G-major Sonata seems less flighty and capricious than its companion-piece – that's to say, to a certain extent more ‘down to earth’. But in fact it, too, is composed on an intimate scale. It is predominantly lyrical: question, answer and a sense of pleading run through the conception of the outer movements. A song-like style makes itself felt, and it has to be treated with appropriate care. It's true that the first movement's “Allegro” is a “tempo ordinario”, but its rhythmic motion is assured by the main subject's upbeat-phrase, delayed by a semiquaver rest. What's very beautiful is the way Beethoven writes the second subject in the style of a short operatic duet,

with gently rocking thirds moving in semitones, and the manner in which these minor-second nuances are developed, leading to a virtuoso passage in demisemiquavers, before they are finally absorbed into the exposition's closing subject. In this last moment (from bar 47 onwards), with its sound and polyphonic layout, the music really becomes very ‘romantic’...

...we hear Schumann, and we even ‘read’ Schumann if we look at the way this passage is notated...

Absolutely. Even the look of the music on the page reveals the kind of complex interplay of legato phrasing that we find later in Schumann, and of course the music sounds accordingly: the quavers of the bass melody, like small shadows, the thirds in the right hand, and then the motion in semitones that we've already mentioned – all of this sounds almost like a murmuring, and imparts an extraordinary sense of longing. By contrast, the development turns to grand, dramatic gestures: contrapuntal imitation, triplets against pizzicato-like semiquavers, then a false-reprise out of which virtuoso rushing scales emerge over a pedal-point on D – there's no doubt that the composer is producing a kind of distant view of material that had previously been very calm.

The Andante provides the first unambiguous variation movement in the piano sonatas, but the melodic exuberance of the

first movement has given way to a rather dry, or at least hesitant humour.

To me the movement, at least in its theme, is extremely humorous – one thinks of tin soldiers marching on, which even the accents would suit. At the same time the theme's second half, which Beethoven asks to be repeated, offers a surprise: for four bars the character suddenly changes to something expressively intimate, before we have to go marching on again. In so doing, the performer has to play the short notes exactly as they are written. I mention this, because I have the impression that nowadays many players are worried by short note-values, and prefer to pedal through them. The contrapuntal layout of the first variation produces a duet for violin and viola. The second is rather more pointillistic: fragmentary elements out of which the picture has to be gradually assembled; in the third and last, played “sempre legato”, the theme evaporates, and in so doing takes on the aspect of a sort of anticipatory ‘homage to Schumann’. At the end, the coda reprises the theme as a ‘marche oubliée’ in pianissimo chords until the witty box on the ears of the final fortissimo crotchet. – Just a word about the finale: it's headed “Scherzo”, but it has elements of a rondo with refrains and rapid atmospheric interjections. It shouldn't be played too quickly, in order that the significant motivic cells can be heard. A superb stroke is the very long coda, whose crossed-

hands passages, octaves and sforzati have to convey a great deal of wit, but also something dance-like and bucolic.

You end your programme with the brilliant and extrovert B-flat-major Sonata op.22 – in other words, with a more obviously concerto-like piece.

It's a sonata that's really conceived very much in pianistic terms – on the one hand, for the audience at large; and on the other, for a composer in the guise of a virtuoso, conjuring up some new technical tricks. With it, Beethoven turns away from his more chamber-like experiences, and towards the mastery of a style of piano writing that's frequently orchestral. For the first time since the Sonata op.10/3 we find a work that's once more in four movements. But the finale of the B-flat Sonata is laid out quite differently, and on a large scale. The opening movement calls for an “Allegro con brio” – one in which, however, the “con brio” must not disturb the impression of the 4/4 bar. As so often in Beethoven, the first extended unison passage (bar 8 onwards) produces a rhetorical effect of energy which continues, to rather different effect, in broken chords. Everything, including the second subject with its tomboyish double-thirds that seem like a premonition of the “Hammerklavier”-Sonata, is laid out with an emphasis on presence and strength. The only exception is the exposition's mysterious closing subject, with its long octave tremolo in the bass.

And of course another mysterious moment is the long transition to the recapitulation, whose continually varied bass entries modulate over wide stretches.

In their functions, both the slow movement and the minuet also follow an uncomplicated philosophy.

Yes, here too Beethoven shows himself as less innovative or convoluted than as an artist of straightforward character. That doesn't mean, of course, that the Adagio, which is to be played "con molta espressione", is in any way innocuous: on the contrary, it is very Italianate, very serious, very operatic in its ornamentation. Lyricism and decoration are equally important in the many variations and shadings of the melodic line. But all this isn't merely pleasant-sounding: there are dissonances and crescendos of tension that need to make themselves felt, especially in the wonderful profundities of the development, which harmonically reach all the way to a flat minor. It's not surprising that after such disruptions the minuet is rather elegant, and slightly in the style of Haydn. Its "minore" middle section provokes a miniature storm in which the left hand plays semiquaver-sequences whose shape anticipates certain passages from the fugue of the "Hammerklavier"-Sonata, or from Schumann's "Humoreske" op. 20.

The last movement rounds out the sonata not in an aphoristic manner, but with a long

rondo that's both thematically and pianistically rich.

I wouldn't say that it forms the main weight of the sonata, but there's no question about its importance. It's a little reminiscent of the finale of the Sonata op. 7, and of course of the rondo of the so-called "Spring"-Sonata op. 24 for piano and violin. And then it's possible to think of various connections with Mozart's "Kegelstatt"-Trio. Now then: it's very important to play the three semiquavers of the upbeat not casually, but singing with body and soul, and also to sing in the phrased octaves – no mean task for the pianist. In the central episode there's a long and technically demanding toccata-like sequence which also contains a gruff contrapuntal parenthesis. In moments like these Beethoven really reveals himself as the outstanding master of a daring abruptness, as he does again in the coda, which once more begins powerfully like a fiery concert-piece, but then – again abruptly – gives way to the gentle lure of the rondo theme.

Translation: Misha Donat



Engraving by Ernst Ludwig Riepenhausen, after a drawing by Gandolph Ernst Stainhauser von Treuberg (1801)

Volume IV Sonatas opp. 26, 27 and 28

Sonata No.12 A-flat major op.26 (1800–01)

Dedicated to Prince Carl von Lichnowsky

1	Andante con Variazioni	7:41
2	Scherzo. Allegro molto	2:42
3	Marcia funebre sulla morte d'un Eroe	5:05
4	Allegro	3:15

Two Sonatas op.27

Sonata No.13 E-flat major op.27/1 (1801)

Sonata quasi una fantasia

Dedicated to Countess Josephine von Liechtenstein

5	Andante – Allegro – Tempo I	5:19
6	Allegro molto e vivace	2:03
7	Adagio con espressione	2:36
8	Allegro vivace	5:53

Sonata No.14 c-sharp minor op.27/2 (1801)

Sonata quasi una fantasia “Moonlight”

Dedicated to Countess Giulietta Guicciardi

9	Adagio sostenuto	4:28
10	Allegretto	2:25
11	Presto agitato	7:28

Sonata No.15 D major op.28 (1801)

“Pastorale”

Dedicated to Joseph Edler von Sonnenfels

12	Allegro	10:29
13	Andante	6:58
14	Scherzo. Allegro vivace	2:13
15	Rondo. Allegro ma non troppo	5:45



Autograph of Piano Sonata op. 27/2 (first movement)

Unterwegs zur Seelenmusik

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Wir kommen für Beethovens Klaviersonaten nicht ohne bestimmte Periodisierungen aus, auch wenn diese dem Individualcharakter der Werke keineswegs Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wo endet für Sie der Bogen des frühen Schaffens?

Dieser Bogen endet mit der Sonate op. 28, der sogenannten „Pastorale“, die im Jahre 1801 entstanden ist. Was danach kommt, also zunächst die Trias der Sonaten op. 31, gehört dann zur mittleren Periode, welche auch so berühmte Stücke wie die „Waldstein“-Sonate op. 53 und die „Appassionata“ op. 57 umfasst. Der Spätstil schließlich beginnt nach der Sonate op. 81a „Les Adieux“, also mit den Werken in e-Moll op. 90 und A-Dur op. 101. – Doch wie Sie schon gesagt haben, sollen wir uns sowohl als Interpreten wie als Zuhörer nicht zu sehr von solchen Epochenbegriffen leiten lassen. Beethovens Klaviersonaten sind so enorm individualisiert, dass zeitspezifische Stilmerkmale nur einen kleineren Teil ihrer Substanz definieren.

Immerhin umfasste nun die erste Periode insgesamt fünfzehn Sonaten, will heißen beinahe die Hälfte des Œuvres. Besteht da nicht die Gefahr einer Pauschalisierung durch Periodisierung, oder anders gefragt: Welchen Nutzen zieht der Interpret aus solchen Rastern?

Diese Gefahr ist zweifellos vorhanden, und gerade der Beethoven-Spieler muss sich al-

le erdenkliche Mühe geben, niemals schematisch oder stereotyp zu verfahren. Aber obwohl wir innerhalb dieser ersten Gruppe eine Fülle von verschiedenen Formen und Stoffen bemerken, glaube ich doch einen gewissen Grundzug zu bemerken: Zwischen 1795 und 1801 etabliert sich Beethoven als ein grandioser Meister der Charakterisierungskunst wie der Experimentierfreude. Sechs Jahre genügen, den Typus „Klaviersonate“ in allen möglichen Konstellationen zu entfalten: Das Dramatische (op. 2/1) verbindet sich dem Humor (op. 2/2), der konzertanten Geste (op. 2/3) folgt sinfonisch-lyrische Gelöstheit (op. 7), Bekenntnismusik wie der Kopfsatz der „Pathétique“ op. 13 geht über ins spielerische Filigran der beiden Sonaten op. 14, und die Sonate op. 22 stellt neue Herausforderungen an die virtuose Kompetenz von Instrument und Interpret. Dagegen zeitigt dann die mittlere Periode eher eine Konzentration der Kräfte, sowohl im Umgang mit dem thematischen Material wie im Satzbau – Beethoven wird hier nicht unbedingt strenger, aber gewissermaßen entschlossener. Als Interpreten kommen wir nicht umhin, solche Entwicklungen der Handschrift unsererseits verstehbar und erfahrbar zu machen.

Versuchen wir nun, die letzten vier Sonaten dieser frühen Periode, nämlich die Opera 26, 27/1 und 27/2 sowie 28, zu analysieren. Zwischen 1800 und 1801 legt Beethoven

nochmals Stücke der erstaunlichsten Spannweite vor.

Das ist fast noch zu wenig gesagt. Nicht nur die Kontraste und die gleichsam „literarischen“ Einfälle scheinen sich gegenseitig übertreffen zu wollen, auch die formalen Innovationen sind von erstaunlichem Format. Während die Sonate in As-Dur op. 26 erstmals einen Variationensatz an den Beginn des Werkes stellt, sind die beiden Sonaten op. 27 ausdrücklich als „quasi una fantasia“ bezeichnet; die Sonate in D-Dur op. 28 bringt dann wieder eher „klassische“ Viersätzigkeit, doch finden wir dabei abermals sehr überraschende Lösungen, insbesondere im Bereich der klanglichen Differenzierung.

Ein solcher Pluralismus stellt den Interpreten vor besondere Herausforderungen. Wie bereiten Sie sich auf ein Programm vor, das so viele verschiedene Energien zugleich enthält und vom Spieler einfordert?

Es gilt auch hier, so genau und so natürlich wie möglich zu differenzieren. Dafür gibt uns Beethovens Notenbild in der Regel deutliche Hinweise, und gerade etwa im Fall der Sonate in As-Dur op. 26 sind die Bezeichnungen außerordentlich genau. Freilich genügt es noch nicht, bloß textgetreue Sorgfalt walten zu lassen. Noch wichtiger ist, dass die Stimmungen – im Ganzen des Werks wie in den Nuancen seiner Sätze und Satzteile – zur Sprache finden. Welten liegen zwischen

der ersten Sonate von op. 27 in Es-Dur und der anschließenden Sonate in cis-Moll, der sogenannten „Mondschein“-Sonate – wobei in diesem Falle noch allerlei Legenden im Sinne von romantisierenden Klischees wegzuräumen sind. Andererseits kommen so stark gezeichnete Charakter-Sonaten dem Interpreten wiederum entgegen, indem sie selber schon irgendwie vorgeben, wohin die Reise gehen muss. Allerdings kann der Weg vom „irgendwie“ zu einer geglückten Wiedergabe mitunter recht weit sein...

Die erste Sonate Ihres vierten Programms ist die Sonate op. 26, mit dem Trauermarsch. Wir wissen, dass beispielsweise Chopin sie besonders liebte und auch selber aufführte.

Ja, doch davon sollten wir uns nicht dazu verführen lassen, sie – vermutlich in der Art von Chopin – allzu „säuselnd“ darzustellen. Chopins eigene „Trauermarsch“-Sonate op. 35 ist gewiss von Beethovens op. 26 beeinflusst, auch im Finale. Aber mit „Romantik“ ist dem Stück keineswegs Genüge getan. Es ist kompakt gebaut, dabei höchst subtil timbriert, ist im Grunde genommen im Nu vorbei und nicht einmal im Trauermarsch ein Dokument extrovertiert-konzertanten Auftretens. Beethoven schreibt hier sehr psychologisch, wir mögen dabei an verschiedene Seelenzustände oder auch – nach der Gestalt der vier Sätze – an die vier Temperamente denken. Aber noch mehr: Wenn wir den Variationensatz betrachten, mit dem

die Sonate tatsächlich für Beethoven neuartig beginnt, dann mögen wir ihn als „Sonate in der Sonate“ erkennen: Das Variationenthema sowie die ersten beiden Variationen bildeten dann den ersten Satz, das „minore“ der dritten Variation machte den zweiten Satz, den dritten stellte, als lebhaftes Scherzo, die vierte Variation, und die fünfte Variation gäbe als Finale den Ausklang.

Was ist daraus für die Interpretation zu lernen? Bewegen sich solche Zuordnungen nicht ein wenig in den Sphären von Spekulation und Theorie?

Keineswegs. Zu lernen und entsprechend zu gestalten ist daraus, dass schon der Variationensatz als ein Prozess von starken Individualisierungen hervortritt. So wäre es beispielsweise falsch, wenn wir das Tempo des Themas oder auch den Grundpuls durch alle fünf Variationen einfach beibehielten – erst in der fünften „dolce“ überschriebenen Variation mit ihrer wunderbar entstofflichten Coda ist das Zeitmaß des Anfangs wieder gegeben, während das „minore“ in as-Moll der dritten Variation deutlich langsamer und wie mit schmerzhaften Bleigewichten versehen antritt und umgekehrt die deutlich „leichtere“ vierte Variation mit ihren kühnen Lagenwechseln und dem Ineinander von „legato“ und „staccato“ entsprechend lebhafter, quasi als Scherzo, sich präsentieren muss. Das meint dann auch eine angemessene Interpretation: Dass sie eben die „psychologischen“ Elemente der Musik zur

Sinnlichkeit bringt und – zumal hier – die Übergänge zwischen den einzelnen Variationen gut vorbereitet.

Das nachfolgende Scherzo als zweiter Satz folgt wiederum beinah „attacca“, jedenfalls aus der Schlussfermate des Variationensatzes heraus.

Es bildet ein dramatisch-virtuoses Zwischenspiel und ist „Allegro molto“ gehalten. Insofern schiebt es sich tatsächlich wie ein rascher und kräftiger Impuls gleich hinter den Variationensatz und vor den Trauermarsch. Wichtig sind hier übrigens auch die dynamischen Vorschriften. Der Satz beginnt „piano“, und selbst im zweiten Teil laufen die Spitzen zunächst bloß ins „forte“ hinauf. Das „Trio“ ist auf der Subdominante Des-Dur und „sempre legato“ gehalten, was – bei so weit gewölbten Klangflächen – einen faszinierenden Kontrast zu den Eckteilen gibt.

Folgt der Trauermarsch, der sich freilich mit seinem orchestralen Pathos nicht so ohne weiteres in die übrige Landschaft einer lyrischen As-Dur-Innigkeit stellt.

Das mag schon sein, und zumal dann, wenn er, was leider nicht selten geschieht, zu langsam gespielt wird. Über den Zusatz „sulla morte d’un Eroee“ sollten wir nicht zu sehr spekulieren: Das späte 18. Jahrhundert kannte gerade in der bildenden Kunst, in der Plastik und der Architektur einen Kultus der Mausoleen und ihrer dort bestatteten denkbaren „Helden“. Sehr „plastisch“ ist hier auch

die Musik, zumal in den Akkordballungen, den dynamisch groß aufstrebenden Steigerungen, aber auch in den eher liedhaften Momenten des Klagegesangs. Der ganze Duktus gemahnt an eine Prozession, die sich nähert, dann den Raum beherrscht und schließlich wieder verschwindet. Die punktierten Achtel wirken dabei ebenfalls auf den gravitätischen, beinah barocken Charakter ein, und schließlich sorgen die Trommelwirbel des Mittelteils mit den ihnen aufgesetzten Unisono-Terzen im „fortissimo“ für den militärischen Hintergrund.

Die Coda dieses Satzes klingt zwar sehr tiefsinnig, aber zugleich in ihrer knappen Strenge auch sehr lakonisch – und endet wiederum auf einer Fermate.

Was wiederum bedeutet, dass das Finale sogleich – wie noch aus dem Nachhall der Trauer – zu folgen hat. Edwin Fischer hat es, nicht zu Unrecht, mit einem milden Regen verglichen, der über die Gräber streiche. Solche literarischen Bilder sind mitunter durchaus nützlich, dem Interpreten das von der Sache her geforderte Kolorit zu assoziieren. Dieses kurze „Allegro“ mit seinen subtilen Modulationen und rhythmischen Ambiguitäten darf jedenfalls nicht mechanisch oder leer-virtuos erledigt werden. Es markiert Versöhnung, wenn auch nicht Heiterkeit gegenüber dem Vorausgegangenen und endet schließlich im „pianissimo“. Der kurz aufflammende Aufruhr des Mittelteils erinnert übrigens nochmals an den Trauer-

marsch. Bemerkenswert ist die Coda mit dem langen, über sechzehn Takte gespannten Orgelpunkt auf dem tiefen As – die Musik entschwebt wie ein Hauch aus Poesie.

Mindestens ebenso poetisch hebt die nachfolgende Sonate in Es-Dur an, das erste Stück aus Opus 27, von Beethoven selbst als „Sonata quasi una fantasia“ bezeichnet.

Diese Sonate weist in ihren Freiheiten allerdings noch deutlich über die Sonate op. 26 hinaus. Sie ist von den Stimmungen her ein Stück Psychologie, von den formalen Kriterien her beurteilt das erstaunliche Ineinander von Sonatensatz und Fantasie, wobei der „klassische“ Sonatensatz eigentlich erst im Finale zu kompositorischer Deutlichkeit gelangt. Alle vier Sätze oder eher Satzteile gehen – nur durch Fermaten getrennt – „attacca“ ineinander über; das heißt, Beethoven will hier letztlich eine Art von übergreifendem „Lebensbogen“ schlagen.

Eine solche „Poetik“ oder Struktur der überspannenden Anlage realisieren dann ja auch Schubert, Schumann, Liszt.

Schon Beethoven selbst entwickelt sie seit dieser Sonate weiter, wenn wir etwa an die Klaviersonate in A-Dur op. 101 oder an die Sonate für Klavier und Cello op. 102 Nr. 1 denken. Tatsächlich wären darauf wohl weder Schuberts „Wanderer-Fantasie“ noch Schumanns Fantasie in C-Dur, noch auch Liszts Sonate in h-Moll ohne solche Vorbilder möglich geworden. Dagegen wirkt dann das

Schwesterwerk op. 27/2, die „Mondschein“-Sonate, in ihrer Dreisätzigkeit bei gleichfalls fantasiemäßig erweiterter Psychologie wieder eher klassisch – nicht im Ausdrucksgefüge, aber in der Architektur der für sich geschlossenen Sätze. Ein Vorteil der chronologisch geordneten Aufführungspraxis besteht auch darin, dass solche Kontraste zwischen zwei Sonaten, die ungefähr zur gleichen Zeit, nämlich 1800/1801, entstanden sind, mit entsprechend großer Wirkung hörbar werden.

Wie würden Sie die vier Sätze der Sonate in Es-Dur op. 27/1 knapp charakterisieren?

Der Grundton ist zunächst lyrisch, lieblich, die Tonart selbst hat etwas innig Strahlendes. Allerdings betrifft dies zunächst bloß das einleitende Andante, dessen improvisierender Gestus von sehr sanfter Hand geformt scheint. Wollten wir wieder von den vier Temperamenten ausgehen, so wäre da entspannte Gesanglichkeit am Werke, die dann kurz durchbrochen wird durch das sehr überraschend wie eine wilde Toccata auffahrende „Allegro“ des Zwischensatzes. Also: Wiegenlied plus polterndes Erwachen und nochmals Wiegenlied, wobei Beethoven in der Reprise die Rollen der Hände vertauscht und dann in der Coda die Intimität nochmals steigert. – Das anschließende Scherzo als „Allegro molto e vivace“ hingegen befördert sogleich ein ganz anderes Klima. Durch die rasche Unisono-Bewegung des Dreivierteltakts klingt dieser Satz – in der

Paralleltonart c-Moll – düster, ja dämonisch. Die chromatisch gesetzte Bass-Linie lässt überdies an eine Art von Passacaglia denken. Wenn wir in die Zukunft solcher Musik dächten, so käme uns vielleicht Schumanns „In der Nacht“ aus den Fantasiestücken op. 12 in den Sinn. Den Mittelteil in As-Dur höre ich als „Reitermusik“, zumal da, wo die Synkopen den energetischen Drang noch verstärken. Erstaunlich ist natürlich wiederum die Coda mit ihrer langen Insistenz auf dem Orgelpunkt von C-Dur und dem kühnen, sehr pathetischen Sturz in die Tiefe.

Einen für sich selbst stehenden langsamen Satz hat Beethoven hier – zum ersten Mal im Fall der Klaviersonaten – nicht geschrieben, statt dessen eine bloß 26 Takte umfassende Überleitung in den Schlusssatz.

Da zeigt sich wiederum der Meister der Experimente. Sosehr dieses „Adagio con espressione“ viel Tiefe und Würde vorweist, so darf es doch nicht verweilen und sich in die Breite ziehen. Wir werden dieser Dramaturgie des Übergangs dann etwa in der Sonate für Klavier und Cello op. 69 und abermals in der Klaviersonate op. 101 begegnen. Der Satz ist sehr liedhaft, in den Varianten durch die Oktaven dann aber auch nachdrücklich und schließlich in den auskomponierten 128stel-Skalen konzertant. An Stellen wie den letzten vier Takten mögen wir ermessen, wie genial Beethoven auch improvisieren konnte. – Das Finale als „Allegro vivace“ gibt dann endlich so etwas wie Bo-

den unter die Füße. Damit beginnt übrigens auch der längste und dazu einzige Satz in Sonatenform dieses Werks. Anders übrigens als manchmal Schubert oder auch Schumann oder Brahms erweist sich Beethoven immer auch als eminent absichtsvoller Autor der Finalsätze seiner Stücke. Das vierte und letzte Temperament realisiert nun – nach dem nächtlichen Zauber des Adagios – die Lebensfreude, den Aufschwung; auch pianistisch als ausgesprochenes Bravourstück, dessen technische Herausforderungen richtig zu dosieren sind. Wir finden da schwärmerische Motive, aber auch fugierte Partien beinahe im Stil von Bach. Der Satz wird im Verlauf seiner Erkundungen immer dichter, in der Reprise steigert er sich geradezu zum Jubelgesang – und dann: vor der „Presto“-Coda nochmals die Rückkehr des „Adagio“-Themas! Ein gleichsam „philosophisch“ vortragenes Zitat des Rückblicks, bevor das Werk sich in hellster Freude überschlägt.

Kaum Freude dann herrscht in der nachfolgenden Sonate op. 27/2, deren Titel für allerlei Missverständnisse gesorgt hat.

Er stammt auch nicht von Beethoven, sondern von Ludwig Rellstab, der ein eigenes Landschaftserlebnis bei Mondschein auf dem Vierwaldstättersee auf das Werk applizierte. Aber diese Legende ist nicht das Einzige, was einen aufgeklärten Zugang erschwert. Für die musikalische Interpretation etwa wäre deutlich zu formulieren, dass der erste Satz sowohl „alla breve“ als auch oh-

ne Dämpfer, das heißt mit dem rechten Pedal, zu spielen ist! Das ergibt einen Charakter, der denkbar weit von irgendwelcher Mondschein-Beleuchtung entfernt steht und sich eher der Stimmung annähert, die Beethoven zur selben Zeit auf einem Skizzenblatt festhielt, als er für sich die Triolen-Bewegung aus Mozarts „Don Giovanni“ – nach dem Mord an dem Komtur – übertrug. Der Kopfsatz hat höchstens versteckt Sonatenform, wird viel mehr vom Ostinato getragen. Natürlich ist eine Mehrstimmigkeit erkennbar, und sie soll auch entsprechend herausgehoben werden. Wichtig ist ferner die Vorschrift „sempre pianissimo“, und zu vermeiden sind unnötige Rubati. Endlich tut der Interpret gut daran, die Modulationen erfahrbar zu machen. Und schließlich könnte es – gegen falsche Poetisierungen – sogar nützlich sein, mehr an ein Präludium von Bach als an eine Naturphantasie von Liszt zu denken.

Den zweiten Satz hat Edwin Fischer mit einer Blume zwischen zwei Abgründen verglichen.

Er klingt tatsächlich lieblich, ist aber zugleich bedroht von Vergangenheit und Zukunft: auch da also komponiert Beethoven wieder psychologisch. Wichtig ist hier die richtige Artikulation, zwischen „legato“ und „détaché“, auch im Umgang mit der Mehrstimmigkeit, und im Mittelteil darf sogar bei aller Synkopentechnik etwas Ländlich-Bukolisches aufkommen. Nur: die vorherr-

schende dynamische Kraft ist das „piano“. – Sehr ernst wird es dann wieder im dritten Satz, dessen Furioso Beethoven wohl nur noch im Finale der „Appassionata“ op. 57 erreicht hat. Zur Erfassung des Charakters gehört Genauigkeit im pianistischen Handwerk; zum Beispiel zeigt das sehr genau bezeichnete Notenbild sowohl in der Exposition wie zu Beginn der Durchführung immer nur auf den Sforzato-Akkorden einen Pedalbefehl, und solches muss man entsprechend getreu verwirklichen. Auch müssen sich die Differenzen zwischen dem „Presto agitato“-Thema und dem klagenden Seitenthema klar bemerkbar machen. Oder die „orchestralen“ Verdichtungen in der Akkordarbeit oder die beiden großen Kadenz und endlich der Unisono-Absturz aus der elegischen Verzögerung der Codetta heraus – dies alles muss Größe, Tragik, erkennbare Gestalt haben. Und noch zu den Proportionen der Sonate im Ganzen: der erste und der zweite Satz bilden zusammen eine Art von Gewichtssumme, während der dritte Satz dazu das mächtige Gegengewicht stellt. Wenn wir etwa mit der „Pathétique“ op. 13 vergleichen, wo der Kopfsatz monumental aufragt und das Finale – nach so viel Gewalt – fast aphoristisch vorüberhuscht, ist die Balance der „Mondschein“-Sonate mindestens so sehr auf das Finale wie auf die ersten beiden Sätze zentriert.

Sehr lyrisch dann und mit langen Legato-Entwicklungen stellt sich die D-Dur-Sona-

te op. 28 dar, die den Beinamen „Pastorale“ erhalten hat und in der Tat die entsprechenden Assoziationen auf sich zieht.

Auch wenn diese Metapher wiederum nicht von Beethoven stammt, ist sie in vorliegendem Falle gerechtfertigt. Jedenfalls habe ich keine Mühe, hier „Natur“ herauszuhören, wenn wir nur schon an den riesigen Orgelpunkt auf D denken, der den Kopfsatz eben „pastoral“ zum Schwingen bringt. Alle vier Sätze sind in der D-Tonart gehalten; das bemerkenswerte „Andante“ läuft freilich in d-Moll. – Dieses Werk pulsiert, ist von Nebenstimmen erfüllt, öffnet enorme Klangräume und bleibt dabei doch weitgehend ohne dramatische Bruchstellen. Selbst die Durchführung des Kopfsatzes, wo sich die Harmonien nach Moll verdunkeln und kontrapunktische Verflechtungen ausfalten dürfen, weckt keine bösen Geister. Herrlich ist, wie die Coda den ersten Satz in immer weiteren Intervallen in den Diskant emporhebt.

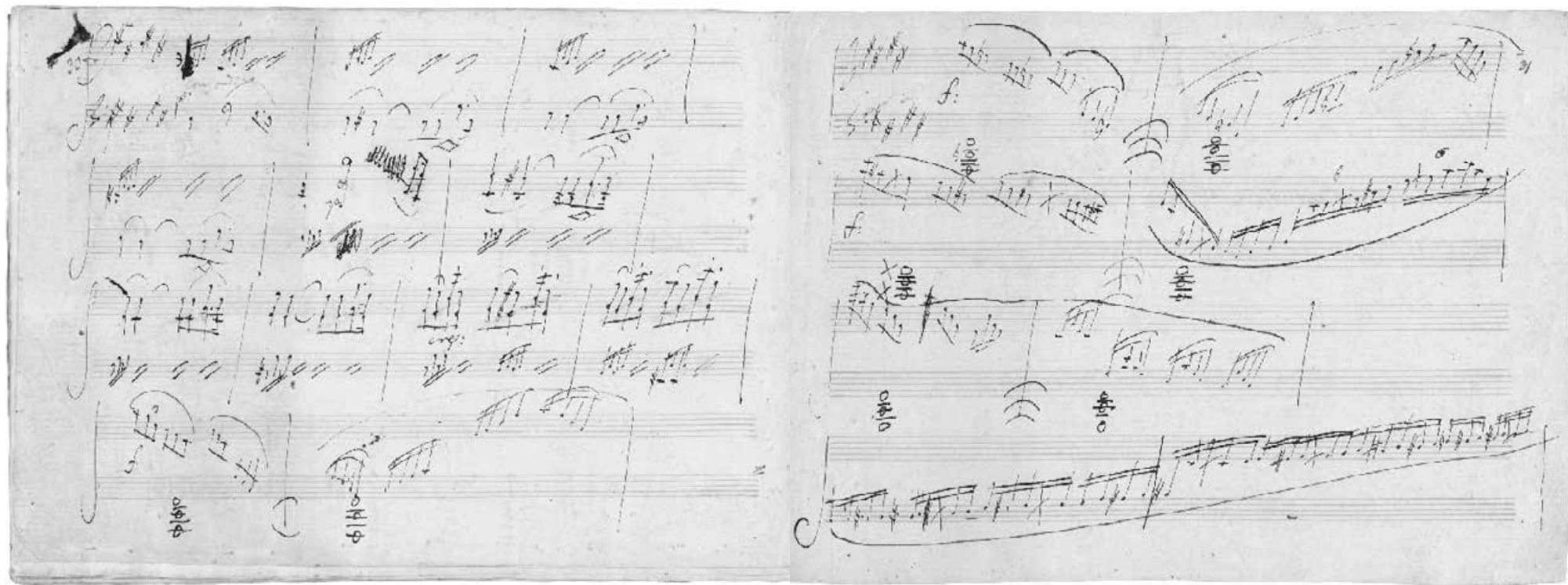
Nächtlich elegisch gibt sich der zweite Satz, der aber zugleich die rhythmische Kraft eines Marsches aufbietet.

Ja, eine Mischung aus Notturmo und Marsch, in dem D-Dur-Mittelteil dann plötzlich in eine Art von Capriccio oder Frühlingstraum mit Vogelstimmen ausweichend. Der Pianist hat hier sehr auf das Klangbild zu achten: Die Bass-Begleitung der Eckteile ist „staccato“ notiert, während die in den Akkorden laufende Melodie gebunden sein muss –

aber, bitte, nicht einfach mit dem Pedal! Die Coda bringt dann doch irgendwie unheimliche, an Schubert gemahnende Erstarrung ins Spiel und eine eigentümliche Verlorenheit in den rezitativischen Einwüfen.

Die beiden letzten Sätze sorgen einerseits, wie im Scherzo, für Heiterkeit, andererseits, wie im Rondo, für gelassene Erzählgestik.

Das Scherzo ist sehr kurz, sehr witzig. Deshalb soll man auch zwischen die ersten Achtel-Gruppen und die Viertel der rechten Hand ein kurzes Loch setzen, wie dies Artur Schnabel bisher als einziger richtig verstanden hat. Die Kompositionstechnik ist hier kammermusikalisch ausgerichtet. Rhythmisch läuft das Stück im zweiten Teil in die Richtung eines Walzers, was man auch hören können soll. Das Trio schwankt wiederum wie fast schon bei Schubert zwischen Dur und Moll. – Der Schlusssatz trägt für mich Züge einer Barcarolle, doch ist er als echtes Sonatenrondo gebaut. Bemerkenswert ist, im Kern der Durchführung, das Fugato, das bereits Beethovens Spätstil zu antizipieren scheint. In der Coda wird das thematische Material zuerst auf großartige Weise verknüpft, und darauf erst darf sich die Musik in brillant-extrovertierter Manier in das Auf und Nieder der Sechzehntel-Figuren ergießen.



Autograph of Piano Sonata op. 27/2 (third movement)

Towards Music of the Soul

András Schiff in conversation with Martin Meyer

When it comes to Beethoven's sonatas we can't manage without a definite division into periods, even if they fail to do justice to the individual character of the works. For you, where does the period of the early output end?

It ends with the Sonata op. 28, the so-called "Pastoral", which was written in 1801. Everything that comes later – that's to say first of all the sonata triptych op. 31 – belongs to the middle period, which also encompasses such famous pieces as the "Waldstein" op. 53 and the "Appassionata" op. 57. The late style begins after the "Les Adieux"–Sonata op. 81a, that is with the works in e-minor op. 90 and A-major op. 101. But as you said, we shouldn't let ourselves be influenced by such 'period' labels, either as performers or listeners. Beethoven's piano sonatas are so utterly individual that stylistic features related to a specific time define only a small part of their substance.

All the same the first period encompasses a total of fifteen sonatas – that's to say nearly half the output. Doesn't the division into periods carry a danger of lumping too much together – or to put the question another way, what benefits do such definitions have for the performer?

The danger undoubtedly exists, and above all the Beethoven interpreter has to take the greatest pains never to proceed in a sche-

matic or stereotyped way. But although we can discern a rich variety of forms and material within this first group, I still think I can make out a certain basic trait: between 1795 and 1801 Beethoven establishes himself as a superb master of the art of characterisation, and of a revelling in experimentation. Six years are enough to develop the genre of the piano sonata in every possible manifestation: the dramatic (op. 2/1) joins forces with the humorous (op. 2/2); the concerto-like gestures of op. 2/3 are followed by symphonic lyrical relaxation (op. 7); confessional music like the opening movement of the "Pathétique" op. 13 gives way to the playful filigree of the two op. 14 Sonatas, and the Sonata op. 22 extends new invitations to the virtuoso proficiency of both instrument and performer. In comparison, the middle period shows a concentration of strengths, both in dealing with thematic material and in formal design – Beethoven doesn't really become more strict, but to a certain extent more decisive. As interpreters it's our duty to make such developments in his writing both comprehensible and capable of being felt.

Let's try to analyse the last four sonatas of this early period – namely opp. 26, 27/1, 27/2 and 28. Between 1800 and 1801 Beethoven presents pieces of the most astonishing range.

That's almost an understatement. Not only do the contrasts and the so to speak 'liter-

ary' inspirations seem to be attempting to outdo each other, but the formal innovations are astonishingly great. While the A-flat Sonata op. 26 for the first time places a variation movement at the start of the work, the two op. 27 Sonatas are specifically described as being "quasi una fantasia". The D-major Sonata op. 28 makes a return to the "classical" four-movement design, but once again we find very surprising solutions, above all in the realm of a differentiation between sonorities.

Such diversity presents the performer with particular challenges. How do you prepare yourself for a programme that contains so many different kinds of intensity, and demands the same from the player?

It's necessary here, too, to differentiate as precisely and naturally as possible. Beethoven's notation generally gives us clear indications, and in the case of the A-flat Sonata op. 26 those indications are extraordinarily precise. Of course, it's not enough simply to be faithful to the text: it's even more important to bring out the character – of the work as a whole, as well as the nuances of its movements and sections. The E-flat major first Sonata of op. 27 is worlds apart from its companion-piece in c-sharp minor, the so-called "Moonlight" – and in the latter case you have to sweep away all kinds of myths that have accumulated through romanticised clichés. On the other hand, such strongly

characterised sonatas present themselves to the interpreter in a way that somehow predicts where the journey must end. In any case, the journey from "somehow or other" to a successful performance can sometimes be quite a long one...

The first sonata in your programme is op. 26, with the funeral march. We know, for instance, that Chopin was very fond of it and played it himself.

Yes, yet that shouldn't allow us to be led astray and to present it – presumably in the style of Chopin – in too "murmuring" a manner. Chopin's own "Funeral March"–Sonata op. 35 is undoubtedly influenced by Beethoven's op. 26, in its finale, too. But the demands of the work are in no way met by a 'romantic' approach. It is concise in design and at the same time extremely subtle in timbre, is basically over in a flash, and not even in its funeral march is it a document of an extrovert, concert-like kind. Beethoven is writing very psychologically, and we can think of various states of mind, or even – in the four-movement structure – the four temperaments. But on top of that, if we look at the variation movement, which, as I said, is a new way of beginning a sonata for Beethoven, we can see it as a "sonata within a sonata": the theme plus the first two variations would make up the first movement, the minor-mode third variation the second movement, the third movement would be

formed by the lively scherzo-like fourth variation, and the concluding fifth variation would provide the finale.

What can the performer learn from that? Don't such classifications slightly belong to the realms of speculation and theory?

Absolutely not. What can be learned and correspondingly drawn out of it is that already with the variation movement there's a process of strong individualisation that comes to the fore. So it would be wrong, for instance, if we simply maintained the tempo of the theme or even the basic pulse through all five variations. Only with the fifth variation, headed "dolce", with its wonderfully dissolving coda, is the tempo of the beginning reached again; while the a-flat minor third variation is plainly slower, and on the contrary the clearly "lighter" fourth variation with its bold changes of register and the interweaving of legato and staccato has to be correspondingly more lively, almost like a scherzo. That also requires the appropriate interpretation: you have to draw out the music's "psychological" elements, and at the same time prepare the transitions between the individual variations adequately.

The scherzo that forms the second movement follows once again almost "attacca", or at least out of the concluding fermata of the variations.

It provides a dramatic virtuoso interlude, and maintains an "Allegro molto" tempo. As

such, it's really interposed as a quick and strong impulse immediately after the variation movement and before the funeral march. The dynamic markings are very important here, too. The piece begins "piano", and even in the second half the loudest moments only go as far as "forte". The trio is in the subdominant, D-flat major, and is played "sempre legato", which together with its widely-spaced sonorities provides a fascinating contrast to the outer sections.

Then comes the funeral march, which with its orchestral pathos certainly sits a little uneasily within the intimate and lyrical A-flat major landscape of the remainder.

That may be so, especially if it's played too slowly – which, alas, not infrequently happens. We needn't speculate too much about the subheading "sulla morte d'un Eroe": in painting, sculpture and architecture the late 18th century was already familiar with a cult of mausoleums and the imagined 'heroes' buried in them. The music is very 'sculptural' here, too, especially in the heavy chords of its dynamically wide-ranging climaxes, but also in the more lyrical moments of the song of mourning. The whole piece puts one in mind of a procession which draws near until it dominates the space, and finally disappears again. The dotted quavers enhance the grave, almost baroque character, and then the drum-rolls of the middle section, punctuated by fortissimo rising double-thirds, lend it a military background.

The coda of this movement sounds very profound, but at the same time rather laconic in its taut severity – and once again it ends with a fermata.

Which once again signifies that the finale has to follow immediately, as though emerging out of the post-echo of the mourning. Edwin Fischer not unjustly compared it to rain falling gently over the graves. Literary images of this kind are useful from time to time, to enable the performer to give the piece its right atmosphere. This short Allegro, with its subtle modulations and rhythmic ambiguities, must not be thrown off mechanically, or with empty virtuosity. It betokens reconciliation, if not actually cheerfulness in contrast to what has gone before, and it finally comes to rest "pianissimo". The turmoil that briefly breaks loose in the central episode brings the funeral march to mind once more. The coda, with its long pedal-point on a low A flat held over sixteen bars, is noteworthy, allowing the music to disappear like a breath of poetry.

The following Sonata in E flat, the first of the op. 27 pair, begins in a way that's just as poetic. Beethoven himself labelled it a "Sonata quasi una fantasia".

In its freedom, this sonata points the way forward much more clearly than op. 26. In its moods it is a psychological piece, but from the point of view of its formal criteria it shows an astonishing interweaving of sonata and

fantasy, whereby a 'classical' sonata-form movement only becomes clearly evident with the finale. All four movements, or rather sections, follow each other "attacca", separated only by fermatas – which is to say that Beethoven intends the work to describe a sort of overall "life-span".

The idea of an overarching structure of this kind was one that was later taken up by Schubert, Schumann and Liszt.

Beethoven himself already developed it further after this sonata – we have only to think of the A-major Piano Sonata op. 101, or the C-major Sonata for piano and cello op. 102/1. In fact, without these models Schubert's "Wanderer"-Fantasy, the C-major Fantasy of Schumann and Liszt's b-minor Sonata would not have been possible. In contrast, the three-movement form of the companion-piece op. 27/2, the "Moonlight", for all its equally fantasy-like psychological brushstrokes, is rather more classical – not in its expressive make-up, but in its structure of movements that are complete in themselves. One advantage of a chronologically-arranged cycle is that the effect of contrasts of this kind between two sonatas that were composed at more or less the same time – that's to say in 1800 to 1801 – become more immediately evident.

How, in a word, would you characterise the four movements of the Sonata op. 27/1?

The basic mood is first of all lyrical and tender, and the key itself has something radi-

antly intimate. Mind you, this affects above all the introductory Andante, whose improvisatory air seems to be shaped by a very gentle hand. If we were to take the four temperaments as a starting-point again, we could regard the relaxed song-like character as being briefly interrupted by the very surprising Allegro episode that bursts out like some wild toccata. So you have a lullaby plus a rude awakening, and then the lullaby again, with Beethoven exchanging the roles of the two hands in the reprise and then increasing the sense of intimacy still further in the coda. The scherzo that's joined on in the form of an 'Allegro molto e vivace' immediately requires a quite different atmosphere. The quick movement of the 3/4 bar, and the skeletal texture, with the two hands partly in unison, partly in simultaneous inversion, gives this piece in the relative minor key – c minor – a dark and even demonic quality. The chromatically moving bass-line additionally brings with it the associations of a sort of passacaglia. If we were to think of future developments in music of this kind, perhaps "In der Nacht" from Schumann's "Fantasiestücke" op. 12 would come to mind. I hear the A-flat major middle section as "riding music", especially in those places where the syncopation increases the urgency still further. Again the coda is, of course, astonishing – its long insistence on an organ-point of C major, and the bold and very dramatic descent into the depths.

For the first time in his piano sonatas Beethoven didn't write a self-contained slow movement, but instead a transition to the finale consisting of no more than 26 bars.

Once again it shows a master of experimentation at work. However much profundity and nobility this "Adagio con espressione" shows, it shouldn't linger or be too broad. We meet with a similar scenario of the slow transition in the Sonata for piano and cello op. 69, for instance, and again in the Piano Sonata op. 101. The movement is very song-like, but the variants of the melody are intensified by octaves, and finally in the written-out scales in 128th-notes it becomes concerto-like. From passages like the last four bars we can gauge how wonderfully Beethoven must have been able to improvise. As for the "Allegro vivace" finale, it at last provides us with something like a firm footing. On top of that, it's the longest movement in the work, and the only one in sonata form. Again, in contrast to what we sometimes find in Schubert, or even Schumann and Brahms, Beethoven never fails deliberately to maintain significance in the last movements of his pieces. After the nocturnal magic of the Adagio, the fourth and last temperament produces an upsurge – the joy of life, both musically and pianistically, in a real bravura-piece whose technical challenges have to be met little by little. It contains exuberant motifs, but also fugal passages almost in the style of Bach. As it proceeds,

the piece becomes increasingly dense, and the recapitulation rises to a mood of real jubilation – and then before the coda there's the return of the Adagio's theme! A "philosophical" reminiscence, so to speak, before the work somersaults into pure joy.

There's not so much joy in the following sonata, op. 27/2, whose title has given rise to all sorts of misunderstandings.

The nickname doesn't come from Beethoven, but from Ludwig Rellstab, who likened the work to the landscape he had seen on a moonlit night on Lake Lucerne. But this legend is not the only thing that makes it difficult to elucidate the piece. For its musical interpretation it has to be stated very clearly that the first movement must be played both "alla breve", in two beats to the bar, and without dampers – that's to say with the sustaining pedal! That produces a character that is perhaps far from any kind of moonlit effect, and is rather more akin to a mood that Beethoven emphasised at the time in a page of his sketchbook when he copied out the slow triplet motion from the moment following the murder of the Commendatore in Mozart's "Don Giovanni". This opening movement is in a highly disguised sonata form, based much more strongly on its ostinato rhythm. Of course there's also a polyphony at work, and that has to be brought out accordingly. The heading of "sempre pianissimo" is also important, and superfluous rubato should be avoided. The

performer would do well to make the modulations felt; and in the end – and to avoid any false kind of poeticising – it could be useful to think more of a Bach prelude than a picture of nature by Liszt.

Edwin Fischer likened the second movement to a flower between two abysses.

It does in fact sound charming, but at the same time it's threatened by the past and the future. Here, too, Beethoven composed in a psychological way. What's important here is the correct articulation, somewhere between legato and détaché, also in dealing with the polyphony; and the middle section, with its syncopation, should even introduce something bucolic and pastoral. However, the overriding dynamic level is "piano". The mood then becomes very serious again in the third movement, whose "furioso" quality Beethoven probably didn't equal again until the finale of the "Appassionata" op. 57. To capture the character of the piece demands precision in pianistic fingerwork: for instance, the very precise notation in the exposition and the start of the development indicates the use of the pedal only on the "sforzato" chords, and this has to be carried out faithfully. Also, the differences between the "presto-agitato" theme and the mournful subsidiary theme have to be made quite clear. And the "orchestral" thickening of the chordal writing, the two imposing cadenza-like moments, and finally the unison outburst that emerg-

es out of the elegiac hesitation of the co-detta – all this has to have grandeur, tragedy and shape. As far as the proportions of the sonata as a whole are concerned, the first and second movements together form a sort of combined weight, while the third provides the powerful counterweight. If we compare it with the “Pathétique” op.13, for example, where the opening movement is towering and monumental, and the finale flashes by almost aphoristically, the balance in the “Moonlight”-Sonata is centred at least as much on the finale as on the first two movements.

The D-major Sonata op. 28 is very lyrical, with long legato developments. It has acquired the nickname of “Pastoral”, and it does in fact convey the relevant associations.

Even though the metaphor again doesn’t come from Beethoven, in this case it’s justified. At any rate, I don’t have any trouble in detecting ‘nature’ in it: we can immediately think of the enormous pedal-point on D which sets the opening movement in motion in pastoral style. All four movements are in the tonality of D, with the remarkable Andante unfolding in the minor. This is a work that pulsates, it’s full of inner voices, opens up huge spaces of sound, and yet does without any dramatic outbursts throughout. Even the opening movement’s development section, in which the harmonies darken into the minor and contrapun-

tal interweavings unfold, doesn’t stir any evil spirits. And the way the main theme is expanded in the coda with continually wider intervals is beautiful.

The second movement unfolds in a dark and elegiac way, yet at the same time it summons up the rhythmic energy of a march.

Yes, a fusion of nocturne and march, though in its D major middle section it suddenly softens into a kind of capriccio, or vision of springtime with bird-song. The pianist has to pay special attention to the sonority: in the outer sections the accompaniment in the bass is notated as staccato, while the melody that unfolds in chords has to be sustained – but, please, not simply with the aid of the pedal! The coda brings something eerie into play – a numbness that calls Schubert to mind – and a curious sense of loss in the recitative-like interjections.

The last two movements provide on the one hand cheerfulness, in the scherzo; and on the other, calm narrative gestures, in the finale.

The scherzo is very short and witty. For that reason, the pianist should place a short “hole” between the right hand’s quaver groups and the repeated crotchets, as only Artur Schnabel understood correctly. The writing here is conceived in chamber music terms; and in its second half the piece tends rhythmically towards a waltz, which should be made palpable. The trio wavers between major

and minor, again almost in anticipation of Schubert. To me, the finale has traces of a barcarolle, even though it’s constructed as a genuine sonata-rondo. Significantly, the fugato at the centre of the developmental episode, beginning in a mysterious “pianissimo” before eventually rising to a dramatic “fortissimo” in the minor, seems to foreshadow Beethoven’s late style. In the coda the thematic material is at first splendidly foreshortened, and only after that, with the rise and fall of the semiquaver figuration, should the music pour forth brilliantly and extrovertly.

Translation: Misha Donat

Volume V Sonatas opp. 31 and 53

CD 1

Three Sonatas op.31

Sonata No.16 G major op.31/1 (1802)

- | | | |
|---|-------------------|-------|
| 1 | Allegro vivace | 7:09 |
| 2 | Adagio grazioso | 10:35 |
| 3 | Rondo. Allegretto | 7:08 |

Sonata No.17 d minor op.31/2 (1802)

"The Tempest"

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 4 | Largo – Allegro | 8:47 |
| 5 | Adagio | 8:14 |
| 6 | Allegretto | 7:37 |

Sonata No.18 E-flat major op.31/3 (1802)

"The Hunt"

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 7 | Allegro | 8:35 |
| 8 | Scherzo. Allegretto vivace | 4:56 |
| 9 | Menuetto. Moderato e grazioso | 4:10 |
| 10 | Presto con fuoco | 4:25 |

CD 2

Sonata No. 21 C major op.53 (1803/4)

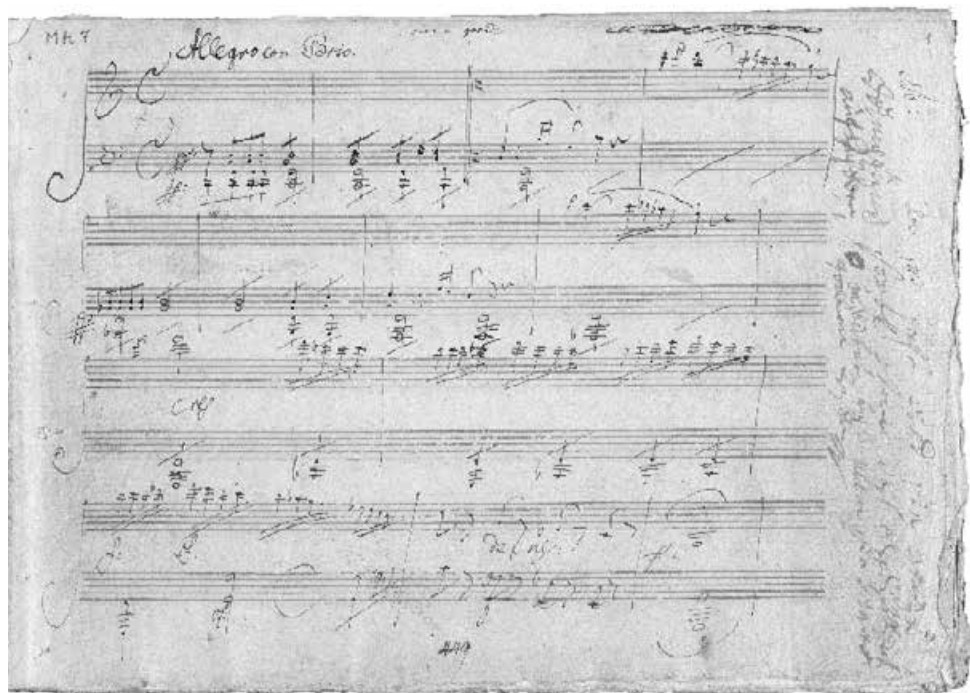
"Waldstein"

Dedicated to Count Ferdinand von Waldstein

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | Allegro con brio | 10:48 |
| 2 | Introduzione. Adagio molto | 4:20 |
| 3 | Rondo. Allegretto moderato | 10:22 |

Andante favori F major WoO 57 (1803)

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 4 | Andante grazioso con moto | 8:22 |
|---|---------------------------|------|



Beginning of Piano Sonata op. 53 (autograph)



From the third movement of Piano Sonata op. 53 (autograph)

Nicht nur Zeugnisse des heroischen Stils

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Die sogenannte mittlere Periode, die für Beethovens Musikschaffen im Ganzen gerne mit seinem „heroischen“ Stil identifiziert wird, hebt für die Klaviersonaten mit der Trias von Opus 31 an. Doch heroisch Monumentales lässt sich innerhalb dieser Werkgruppe kaum je vernehmen.

Das ist richtig. Sogar die Ausdruckswelten, die auf sehr neuartige Weise in der berühmten „Sturm“-Sonate op. 31/2 erschlossen werden, haben mit wie immer zu definierendem Heldentum gar nichts zu tun. Was uns allerdings zeigt, dass solche Etiketten oder Pauschalbegriffe – wohl übrigens bei allen großen Künstlern – zumeist in die Irre führen. Natürlich verkörpert die dritte Sinfonie op. 55 mit dem Titel „Eroica“ in manchem ein gewissermaßen „heldisches“ Pathos, und die ihr zugeordneten „Eroica“-Variationen für Klavier op. 35 kennen einen ähnlichen Tonfall. Sodann wären weitere Kompositionen zu nennen, welche Elemente eines mächtig extrovertierten, wenn man will: sogar monumentalisierenden Stils vorweisen – zuvorderst natürlich die fünfte Sinfonie oder auch das Klavierkonzert in Es-Dur. Wenn wir aber an andere Werke der mittleren Epoche denken, zeigt sich sogleich, dass auch stark gegenläufige Charaktere entstehen, zumal im Bereich der Kammermusik. Und die drei Klaviersonaten op. 31 sperren sich, wie gesagt, ohnehin gegen jede mögliche Simplifizierung, was im übrigen jeder-

mann – ob Interpret oder Hörer – weiß, der sich mit ihnen etwas genauer beschäftigt hat.

Carl Czerny hat eine Bemerkung des Komponisten gegenüber dem böhmischen Geiger Wenzel Krumpholz überliefert. Nämlich, er sei mit dem bisher Geleisteten wenig zufrieden und wolle deshalb etwas Neues schaffen – und dies gerade im Zusammenhang mit der Trias von Opus 31.

Wir müssen hier eher Skepsis walten lassen. Aus Czernys Anekdotengarten kommen manche Blüten, doch bei stärkerem Nachdenken erweist sich vieles als spekulativ oder sogar ausgesprochen unpassend. Denken wir nur an die „Geschichte“, dass dem Finale der „Sturm“-Sonate folgende Begebenheit zugrunde liege: Beethoven sei nächstens am Fenster gestanden, als plötzlich ein Reiter in wildem Galopp davonsprengte. Dieser dritte Satz ist jedoch keineswegs ein Galopp, in seinem wiegenden „Allegretto“ viel eher ein halb lyrisches, halb dramatisches Perpetuum mobile. Im übrigen ist Beethoven ein Komponist des Neuen par excellence, doch von allem Anfang an, bezogen auf die Klaviersonaten seit der f-Moll-Sonate op. 2/1 und dann praktisch mit jedem einzelnen Schritt.

Immerhin sind manchmal schwächere, manchmal stärkere Zäsuren wahrzunehmen. So markiert etwa die „Variationen“-Sonate

op. 26 eine für Beethoven neue Denk- und Schreibweise, und Ähnliches ließe sich für die beiden „Fantasie“-Sonaten op. 27 sagen.

Gewiss. Und hier, im Umkreis von Opus 26 und Opus 27, formiert sich denn auch die mittlere Periode, die sich andererseits natürlich auch als eine Weiterentwicklung aus dem Vorausgegangenen präsentiert – es gibt keinen Bruch. Allerdings versammelt Beethoven mit Blick auf die Klaviersonaten zum letzten Mal drei Werke unter einer Opuszahl, wenn er die Trias von op. 31 komponiert. Danach bewegt sich die Dialektik der Individualisierung ins je Einzelne, während sie hier noch unter einer raffenden Gebärde zur Geltung gelangt. Bedauerlicherweise sind die Handschriften für alle drei Sonaten verschollen, was uns zumal als Interpreten vor zusätzliche Probleme stellt. Denn die Erstausgaben – von dem Zürcher Verleger Hans Georg Nägeli zwischen dem April 1803 und dem Frühsommer 1804 besorgt – enthalten noch manche Druckfehler.

Wie ließen sich diese drei nach Temperament und Struktur doch sehr unterschiedlichen Stücke im Überblick kennzeichnen?

Wir hören und bemerken – wie bereits im Fall der Opera 2 oder 10 – tatsächlich höchst Verschiedenes. Abgesehen davon, dass Beethoven für die dritte Sonate – wenn wir die „Hammerklavier“-Sonate op. 106 ausklam-

mern – zum letzten Mal vier Sätze entwirft, gälte etwa das Folgende: die erste Sonate, in G-Dur, ist ein überaus witziges Werk, vielleicht die witzigste Sonate überhaupt aus Beethovens Hand. Auch ist sie virtuos, extrovertiert, voll von überraschenden Einfällen. Die zweite Sonate, in d-Moll, trägt nicht zu Unrecht den Beinamen „Der Sturm“. Sie klingt insgesamt dunkel und wirkt als ganze hoch dramatisch, durchaus auch „literarisch“ in der Stimmung. Die dritte Sonate endlich, in Es-Dur, ist wohl am schwersten mit Worten zu umschreiben: einerseits gibt sie sich zärtlich, bittend und werbend, und ein lyrischer Grundton ist deutlich vernehmbar; andererseits behauptet sie im Scherzo und im Finale eine übermütig drängende Beweglichkeit. Falls der Interpret – wie etwa bei einer zyklischen Aufführung – alle drei Werke aufs Programm setzt, muss er solche Differenzierungen mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen.

Scherz und Ironie also treiben die G-Dur-Sonate. Doch wäre es sicher falsch, sie deshalb bloß in Frontalansicht als ein Zeugnis ungebremster Lebensfreude vorzuführen.

Im Gegenteil müssen wir hier den Nuancen in der Textur mit größter Genauigkeit nachleben. Dies betrifft schon die Dynamik. Es wäre meines Erachtens ganz falsch, den Anfang des Kopfsatzes bereits „forte“ zu intonieren. Das alles, zwischen Akkorden und niedersteigenden Skalen, beginnt „piano“:

beinahe tastend, dazu in Rücksicht auf die rhythmischen Verschiebungen und die Gegenspannungen zwischen linker und rechter Hand eine Spur zögernd. Wir befinden uns ohne umwegige Einleitungen sogleich auf der Tonika. Danach wiederholt sich das Geschehen, als ob es nochmals „überprüft“ werden müsste, um einen Ganzton tiefer in F-Dur, was natürlich zur Verdeutlichung des thematischen Prozesses beiträgt. In diesem Zusammenhang darf ich darauf hinweisen, dass Beethoven diese nach unten oder nach oben versetzte Wiederholung am Sonatenbeginn später nochmals verwendet, nämlich sowohl in der „Waldstein“-Sonate wie in der „Appassionata“ op. 57.

Während aber frühere Sonaten wie Opus 22 oder Opus 28 eine zunehmend kompaktere Handschrift zeigen, dehnt sich nun die Zeit – durch virtuose Doppelläufe zusätzlich in die Weite gezogen –, bis endlich das Seitenthema erscheinen darf.

Ja, Beethoven enttäuscht hier absichtsvoll unsere Erwartungen. Das gehört sozusagen zur inneren Psychologie der Musik, was wir von Haydn schon kennen. Andererseits erhält dann dieses sowohl tänzerisch wie gesanglich bewegte zweite Thema viel Raum, sogar zu polyphonen Wucherungen und zu spannungsreichen Lichtwechseln zwischen Dur und Moll. Dies wiederum nimmt gleichsam Schubert voraus, der mit der G-Dur-Sonate sicher bestens vertraut war.

Die Wiederholung der Exposition ist vorgeschrieben; muss sie für jede mögliche Interpretation berücksichtigt werden?

Unbedingt. Erstens werden dadurch die stofflichen Gewichte im Verhältnis der einzelnen Satzteile korrekt bezeichnet, und zweitens erhält der Interpret die Chance zusätzlicher Schattierungen des zuvor bereits Exponierten. Und schließlich gewinnt auch das wunderbare Seitenthema an Gegenwärtigkeit, denn Achtung: in der Durchführung erscheint es nirgends! Hier wandelt Beethoven vielmehr ausschließlich das Kopfhema ab, in immer neuen Modulationen und – für die Unisono-Kaskaden der Skalen – mit mächtigen „inneren“ Wellen, die mehr als großflächige Harmonien denn als einzelne Töne wahrgenommen werden sollen. Die Reprise setzt endlich schlagartig, sozusagen „deciso“ und jetzt „fortissimo“, ein: als hätte das Kopfhema an Selbstvertrauen gewonnen. Erwähnenswert bleibt nun noch die große, ausgreifende Coda. Aber hier besonders, zwischen Pausen und synkopierten Akkorden, schießt nochmals der Witz ein – bis sich die beiden Hände zuletzt gefunden haben: in zwei „piano“ gesetzten Achtel-Akkorden.

Den langsamen Satz von Opus 31/1 bezeichnet Beethoven als „Adagio grazioso“, was beinahe etwas Widersprüchliches in sich birgt.

Witz und Parodie – hier: der italienischen Oper des Belcanto-Stils oder der deklama-

torischen Rhetorik mit den vielen auf- und niedersteigenden Tonleitern – setzen sich fort, wenn auch mit anderen Mitteln. Das „grazioso“ in Verbindung mit dem 9/8-Takt gibt dem Satz eine leichte Schwingung ins Erzählerische. Bedeutsam sind hier die Klangbilder. Wir dürfen uns für den Anfang eine gezupfte Mandolinen-Begleitung vorstellen, über welcher die Melodie mit ihren zarten Ausdruckstrillern schwebt. Überhaupt klingt alles überaus reich dekoriert, irisierend, spielfreudig. Der Mittelteil andererseits bringt gewisse dramatische Verschärfungen, ins Chromatische und in die Moll-Lagen, aber ich sähe darin eher einen „Sturm im Wasserglas“ als bekenntnishafte Verdüsterung. Umso reicher entfaltet sich darauf nochmals der Kopfteil. Neu also ist, dass sich das Konzept der musikalischen Zeit nun ganz anders präsentiert: als verschwenderische Fülle, als ob Beethoven den Satz niemals beenden wollte – was in der Coda übrigens nochmals bemerkbar wird, in den wunderbar gesanglichen Duett-Einlagen.

Das Rondo hingegen zieht recht rüstig aus, wenn auch abermals mit viel kantabler Innigkeit – schon wieder Schubert „avant la lettre“?

Allerdings. Wir erinnern uns des Finales von Schuberts großer A-Dur-Sonate: auch dort kontrapunktische Abwandlungen, Wendungen in die Moll-Tonarten, Stimmen- und Lagenwechsel, dazu das Tempo des „alla breve“. Doch freilich ist Beethoven hier denn

doch kompakter, und es fehlt die schmerzlich-sehrende Sanglichkeit. Die Passagen einer „entschieden“ vorzutragenden Imitationstechnik gemahnen an Bach, die rhythmischen Wechsel zwischen Vierteln, Achteln und Triolen geben dem Satz eine zielbezogene Energie, obwohl die Coda – man beachte die vielen Tempo-Vorschriften – das Material dann staut und wie in Fragmenten aufbricht, bevor das ganze Werk schließlich aus einem Triller-Furioso sowie auf- und niederschießenden Achtel-Figurationen in die Schluss-Akkorde mündet, die ihrerseits an den Beginn des Kopfsatzes erinnern und so den Kreis auf überaus humorvolle Weise schließen.

Mit der Sonate in d-Moll betreten wir ganz anderes Terrain: Düsternis, dann jäher Aufbruch, rezitativische Verlorenheit, im Finale ein beinahe endloses Drehen und Wenden des Themas. Beethovens Anspielung auf Shakespeares Drama „Der Sturm“ ist verbürgt. Aber was kann sie uns für die Musik erklären?

Man darf diesen Hinweis nicht allzu sehr strapazieren, und Beethoven selbst beließ es bei der eher geheimnisvollen Anspielung. Oder anders gesagt: wir sollen uns nicht konkret Stoffliches vorstellen, auch wenn die monologischen und die dialogischen Partien, die vielleicht an Prospero denken lassen, hier mit rhetorischer Verschärfung hervortreten. – Ich muss mich auf ein paar zentrale Hinweise beschränken, obwohl die

Sonate natürlich Anlass für extensive Analysen böte. Revolutionär ist zunächst, dass Beethoven das Stück nicht auf der Tonika beginnen lässt, sondern in einem aufsteigenden A-Dur-Akkord, der die Ungewissheit gegenüber dem Kommenden geradezu inszeniert. Doch Vorsicht: er gehört bereits zum Hauptthema, bildet also nicht eine Einleitung; wie es dann ja die „Antwort“ im Bass ab Takt 21 deutlich vorweist. Ferner walten enorme „psychologische“ Kräfte – etwa in dem unerbittlich vorangetriebenen Dialog zwischen den Lagen, der immer weitere Intervalle sucht, oder auch im zweiten Thema, das uns nun nicht in andere Welten oder Stimmungen entführt, sondern weiterhin die Verzweiflung antreibt.

Überhaupt geschieht in diesem Satz enorm viel sowohl in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht, und gleichwohl wirkt alles äußerst gedrängt.

Die Exposition bietet ein gewaltiges und gewalttätiges Konzentrat an Aussagen und ist doch schon im Nu vorbei. Und ebenso ökonomisch argumentiert Beethoven in der Durchführung – bis sich der Orkan zwischenzeitlich ausgetobt hat und in den Basslagen zur Ruhe kommt: eine „Penseroso“-Stelle, die Liszt und seine h-Moll-Sonate zu antizipieren scheint. Doch just da, wo im Grunde genommen die Reprise „klassisch“ anschließen könnte, macht Beethoven abermals etwas Neues. Er schaltet zwei Rezitative ein – das erste verhalten, einfach und

nobel im Ton; das zweite dann aber in kühneren Intervallen, unheimlich, fahl, woraus die tonalen Verhältnisse völlig „verunkelt“ hervorgehen. Und in der Reprise komprimiert der Komponist das Material abermals, weshalb der in der Tiefe verschwimmende Schluss umso entfernter wirkt – keine Erfüllung, sondern ein schattenhaftes Verschwinden nach ungeheuren Eruptionen.

Aus der Schluss-Fermate löst sich darauf der langsame Satz – ein fast feierliches, jedenfalls choralartiges Adagio in B-Dur.

Ruhe herrscht hier zunächst, und nur die kurzen 32stel-Bassfiguren, die wie Pauken klingen sollen, lassen den Eindruck eines Sturms in weiter Ferne entstehen. Die liegenden Akkorde des Chorals schaffen hier den Charakter einer Sarabande. Aber allmählich verzweigen sich die Ereignisse, es werden immer mehr Fragen gestellt – und wichtig ist deshalb auch, dass der Interpret zu unterscheiden weiß zwischen „gesungenen“ und „gesprochenen“ Partien. Das zweite Thema scheint die Ruhe fortzutragen und den gravitatischen Schritt etwas aufzulockern. Doch bald greifen wieder die Paukenwirbel ein, und hier verweisen sie bereits auf die später folgenden 32stel-Kaskaden, die kontrapunktisch gearbeitet sind und alle Register des Instruments erfassen. Die große, dreiteilige Coda dann gibt uns mit ihren deklamatorischen und kadenzartigen Elementen geradezu die Weiten eines „Himmel und Erde“-Gefühls. Der letzte Takt ist übrigens

ohne Ritardando zu spielen, strikt „a tempo“.

Folgt das ausführliche, im 3/8-Takt gehaltene „Allegretto“ – ein Finale, das viele Pianisten zum Eilschritt verführt hat und zu einer kaltblütig-mechanischen Virtuosität.

Was an der Sache vollkommen vorbeigeht! Der Satz ist in der Sonatenform komponiert, mit Exposition, Durchführung und Reprise, und er beansprucht für das Werk im Ganzen eine besondere Position – vielleicht sogar, wie im Fall der „Mondschein“-Sonate, das Hauptgewicht. Umso dringlicher ist es, die Proportionen, die Klänge, die rhythmischen Energien, die alles zusammenhalten, und schließlich jenen halb melancholischen, halb dramatischen Duktus richtig zu realisieren. Man muss hier wirklich alles hören können, was bei übereiltem Tempo unmöglich wäre. Ich verweise in diesem Zusammenhang nur auf die groß angelegte Durchführung, die in ihren kontrapunktischen Partien an Bachs zweistimmige d-Moll-Invention erinnert. Bedeutsam ist auch die Coda, in deren zweitem Teil das Thema endlich im vollen orchestralen Ornat wiederkehrt, bevor der Satz – nach dem bekannten chromatischen Fortissimo-Aufschrei – ebenfalls ohne Ritardando oder Fermate in dem gebrochenen d-Moll-Akkord „piano“ zusammenstürzt. Kurz: ein hochdramatisches Werk!

Während sich die letzte Sonate der Trias von op. 31, ebenfalls zwischen 1801/02 komponiert, im hellen und geschmeidigen Es-

Dur präsentiert – Brillanz und lyrische Geborgenheit finden hier auf sehr gelöste Weise zusammen.

Ja, die vielleicht „heroischen“ Verfinsterungen der „Sturm“-Sonate würde man vergeblich suchen: sehr Zärtliches – wie etwa die bittende Phrase des ersten Takts ganz zu Beginn – mischt sich mit Humoristischem – wie wir’s besonders prägnant im Mittelteil des Scherzos vernehmen können –, und das Finale bietet wahrhaft spektakuläre Bravour, was pianistische Energien erheischt. Aber auch diese Sonate sollte nicht zu schnell oder gar hastig vorgetragen werden. Im Kopfsatz geben die unregelmäßigen 16tel- und 32stel-Läufe das Tempo vor, hinzu treten viele Ritardandi als genau zu gestaltende Übergänge. Das liebevoll-gesangliche Seitenthema über der einfachen Albertibass-Begleitung unterstützt die einleitende Frage-Phrase, die man geradezu als ein „Liebst Du mich?“ charakterisieren könnte.

Zur schwebenden Leichtigkeit des Werks trägt auch bei, dass sich die Grundtonart Es-Dur erst ab Takt 17 fest etabliert und alles Vorausgegangene etwas improvisiert Suchendes ausstrahlt.

Gewiss – wobei freilich der thematische Stoff aus dem dritten und vierten Takt schon sehr Wichtiges zieht. Dieses Motiv geht wie ein Grundmuster oder Bindemittel durch den ganzen Satz, ja es findet sich, entsprechend abgewandelt, auch in den folgenden

Sätzen wieder. In der Durchführung des ersten Satzes geht es dann etwas stürmischer zu und her, die lyrische Stimmung weitet sich ins Komische, die durch die Kreuzbewegung der Hände gesteigerte Intervall-Technik erhöht den Schwung, hinzu treten starke dynamische Kontraste und Klangwirkungen, die den reinen Klavierpart um trio- oder quartettartige Assoziationen erweitern.

Als Scherzo sieht Beethoven ein „Allegretto vivace“ vor. Mehr „Allegretto“ oder mehr „vivace“?

Beides! „Allegretto“ meint hier weniger eine Zeitangabe als eine Stimmung: tänzerische Leichtigkeit ist gefragt. Andererseits sollen wir zugleich eine gewisse Nachdrücklichkeit hören dürfen, was sich ja spätestens seit den akkordischen Fortissimo-Ausbrüchen kundtut. Der ganzen Anlage nach handelt es sich um ein Sonaten-Scherzo, will sagen, wir haben eine – unbedingt zu wiederholende – Exposition, eine bemerkenswert ausführliche Durchführung und dazu die Reprise. Vieles atmet die Sphären der Opera buffa; lustig, ja komisch wirkt auch, dass sich zu Beginn in der rechten Hand eine choralähnliche Melodie etabliert, während die linke Hand Stakkato-Bässe pflanzt. Schließlich muss der Interpret wie ein guter Regisseur das Zeitmaß variieren – die Fermaten und Ritardandi mit dem „a tempo“ sinnfällig zusammenbringen. Und wenn wir etwa die – natürlich humoristisch erregte – „Kampfsituation“ ab Takt 90 verfolgen, so

erleben wir geradezu rabiate Extrovertiertheit.

Statt dass er einen echten langsamen Satz nun anfügt, begnügt sich Beethoven mit einem kurzen Menuett.

Das ist allerdings sehr ungewöhnlich, wie auch der Charakter „Moderato e grazioso“ einen gewissen Gegensatz in sich birgt. Immerhin präsentiert sich Beethoven dabei – und gegen allerlei Klischees – als wunderbarer Melodiker! Das Trio, aus welchem dann Saint-Saëns ein Variationenstück für zwei Klaviere gewann und das auch einen Themensplitter aus Schumanns „Faschingsschwank aus Wien“ vorauszunehmen scheint, ist hingegen stark akkordisch gesetzt. Eine Spur Wehmut oder Dunkelheit evoziert nur die unheimlich chromatisch eingefärbte Coda.

Endlich dann das Finale: ein „Presto con fuoco“, dessen pianistische Faktur unbestritten ist. Hier haben wir doch endlich den von Czerny fälschlicherweise dem Finale der „Sturm“-Sonate angefabelten Galopp.

Galopp, auch Jagd-Atmosphäre mit den hörnerartig hervorgestoßenen Quart-Akzenten – ja, hier pulst und drängt die Musik mächtig voran, und die Franzosen haben der Sonate deshalb den Beinamen „La Chasse“ gegeben. Der 6/8-Takt hat wiederum etwas von einem Perpetuum mobile, doch anders als im „Allegretto“ der „Sturm“-Sonate oder im letzten Satz von Schuberts großer c-Moll-Sonate herrscht hier ungetrübte eine freu-

dige, ja übermütige Stimmung. Die lange Durchführung verlangt zusätzlich virtuose Energien, die Lagenwechsel und die dialogartigen Partien zu Beginn der großen Coda bringen räumliche, fast landschaftliche Weite ins Spiel, und der rasante Abgang nach einem gedehnten Ritardando setzt, als „Rauschmeißer“, ein konzertant anmutendes Ende.

Nur kurze Zeit später legt Beethoven die Sonate in C-Dur op. 53 vor, die seinem Gönner und Freund Graf Waldstein gewidmet ist. Doch die hier realisierten Ausdrucks- welten lassen alles Frühere weit hinter sich zurück.

Es handelt sich bei der „Waldstein“-Sonate allerdings um eine gewaltige Komposition, die nicht nur für den Autor von großer Bedeutung war, sondern auch in der Geschichte der Klaviermusik eine besondere Stellung einnimmt. Allein schon die raum-zeitlichen Dimensionen sind enorm und werden später nur noch von jenen der „Hammerklavier“-Sonate übertroffen. Sodann tut Beethoven auf der Ebene der pianistisch-klanglichen Möglichkeiten einen weiten Sprung, indem er ein riesiges „Tongedicht“ verfasst.

Es wäre noch größer geworden, wenn Beethoven den ursprünglich komponierten langsamen Satz verwendet hätte, anstatt ihn mit einer – kurzen – Introduction zum Ron-do auszuwechseln.

Dies – dass er jenen Satz mit eher wütender Zustimmung gegenüber Kritikern auswech-

selte und dann als „Andante favori“ zur Autonomie hin ausgliederte – gereicht dem Werk insgesamt absolut zum Vorteil. Denn nun stimmen die Proportionen, und das Ron-do kann sich aus der ungemein geheimnisvollen Erwartung der letzten Takte der Introduction in der bekannten Weise herauslösen. Solche Technik des Übergangs kennen wir schon seit der Sonate op. 27/1.

Der „Waldstein“-Sonate haftet für manche Kenner gleichwohl das Etikett der unüberbietbaren Extrovertiertheit und der etwas leeren Brillanz an.

Völlig zu Unrecht. Sie beginnt – wie übrigens die deutliche Mehrheit aller Klaviersonaten – leise, sogar „pianissimo“. Zweitens entführt uns das Seitenthema in E-Dur in inniglyrische Bezirke; es darf bloß nicht mit einer Tempo-Reduktion präsentiert werden: die größeren Notenwerte stehen ja bereits da, was durchaus genügt. Drittens differenziert Beethoven für das Werk im Ganzen nach den verschiedensten Klang-Effekten, wobei das Pedal eine bedeutende Rolle spielt. Zugespitzt formuliert könnte man also sagen, dass diese Sonate nur „zufällig“ für das Klavier verfasst wurde... Aber natürlich trägt sie allen Ausdrucksmöglichkeiten und fast eher noch den künftigen Entwicklungen des Instruments jenseits von Beethovens eigener Lebenszeit auf geniale Weise Rechnung.

Der erste Satz beginnt mit dem bekannten Klopfmotiv – wir spüren Rhythmus, wir hö-

ren fast Geräuschhaftes, doch nichts melodios Gesangliches erscheint.

Hier schon setzt die „orchestrale“ Faktur ein, wobei das folgende Tremolando eine neuartige Technik bekundet. Sehr wichtig sind nun die Lagen respektive die Register: die Bewegung zieht nach oben, aus dem Dunkel in die Sonne – ein Prozess, der sich immer wieder wiederholt und besonders sinnfällig das Rondo begleitet, weshalb die Sonate bei den Franzosen auch „L'Aurore“, Morgenröte genannt wird. Das zweite Thema hat dann, wie erwähnt, choralartige Würde bei schönster Zartheit, erweitert sich aber allmählich zu extrovertiert-brillanten Umspielungen. Der erste Fortissimo-Ausbruch (Takt 62) erzeugt wiederum eine Art von „geschlagenen“ Klängen, und bald darauf folgen die ersten längeren Triller: auskomponierte Triller im Sinne nicht der Verzierung, sondern der Ausdrucksmusik. Das Rondo wird sie dann gleichsam zum Prinzip erhöhen und in eine Entwicklungslinie hineinsetzen, die bis zu Opus 109 und schließlich in die „Arietta“ von Opus 111 führt.

In der Durchführung erscheint das Material verknüpft, wie in Bruchstücken auf, was nicht nur die Hand des „Ökonomen“ Beethoven vorweist, sondern dem Verlauf eine neue Dringlichkeit verleiht.

Da allerdings, in den kämpferisch-bewegten und kräftig durch weite Tonartenräume gezogenen Partien, drückt sich, wenn man so will, auch der heroische Stil aus. Ein beson-

derer Moment ist erreicht, wo sich die Reprise ankündigt: wir scheinen Pauken und Kontrabässe in den gegenstrebigen „rumpelnden“ Sechzehnteln zu hören – man spürt so etwas wie ein Naturereignis, doch freilich in positivem Sinne. Dann die immer weiter steigenden Kurzphrasen, wobei die Bass-Linie von C nach Cis und D auch wirklich hörbar werden muss – in solchen Momenten und hinein in die Achtel-Akkorde der Reprise drückt sich tatsächlich eine kolossale Wirkung aus, die bis heute anhält. Überhaupt bietet der ganze Satz mitsamt der glänzenden „Kadenz“ in der Coda ein schier grenzenloses Panorama von Ideen und Metamorphosen.

Die „Introduzione“ dagegen umfasst bloß 28 Takte, und während Gesangliches zwischen durch aufleuchten darf, dominiert doch die Diktion.

Ein „sprechender Gesang“ darf sich erst von Takt 9 an entfalten; zuvor tastet sich die Musik in relativ abstrakter Gestik vom Bass in die mittleren Lagen. Als Satz dürfte man diese Gelenkstelle wohl ohnehin nicht bezeichnen – eher taucht sie als eine Insel zwischen zwei Landschaften empor oder gleichsam als Niemandsland. Aber das gehört ja gerade zur Funktion, und während sich später wie für ein Streichquartett die einzelnen Linien und Stimmen verzweigen und schließlich immer inbrünstiger in den Diskant schwingen, steht deren Ziel doch niemals für sich selbst: wenn auf dem ho-

hen G nurmehr die Flöte allein auf der Fermate schwebt, wird nun klar, dass alles auf den Beginn des Rondos hin geeicht wurde.

Als „Allegretto moderato“ lässt dieses Finale keineswegs ahnen, dass sich das lyrisch-zärtliche Thema schon bald um orchestral-virtuose Partien erweitern wird.

Doch ist es eben ein Sonatenrondo mit verschiedenen Couplets, und eben deshalb ist der Anteil der „Geschichten“, die sich darin abspielen sollen, entsprechend groß. Ich muss noch betonen, dass dieses Thema – schon auf dem Achtel des tiefen C beginnt: die späteren Wiederholungen und Variationen machen dies vollkommen klar. Sodann müssen wir entsprechend registrieren und klanglich abstufen zwischen den „rustikalen“ oder auch dämonisch-wilden Passagen der beiden Couplets und den Ranken, die das Thema in seiner lyrischen Sanftheit sprießen lässt. Manchmal gewinnt man ja – sowohl als Interpret wie als Hörer – den Eindruck, dass das Klavier für die Art von Musik, die hier gesucht und gefunden wurde, beinahe zu eng ist; ich denke etwa an die rauschenden Sechzehntel-Triolen in der Wiederholung des ersten Couplets, aber auch an manche späteren Stellen in der Coda.

Wie muss man das berühmte Oktaven-Glissando spielen?

Ganz so, wie es Beethoven – die Handschrift ist im Fall von Opus 53 erhalten – notiert hat. Das ist zwar nicht ganz einfach und war zur

Zeit von Beethovens Fortepiano etwas bequemer, doch allein so stellt sich der geforderte Klangeffekt ein. Und auch für die Triller-Apotheosen in der Coda gilt natürlich, größtmöglichen Klangzauber, schimmernde Räume herzustellen. Kurz, ich kann mit György Ligeti völlig einiggehen: die „Waldstein“-Sonate ist ein Meilenstein in der Musikgeschichte; seither besitzen wir neue Klangvorstellungen.



Not Only Evidence of the Heroic Style

András Schiff in conversation with Martin Meyer

As far as the piano sonatas are concerned, Beethoven's so-called middle period, which has so readily been identified in his output as a whole with his 'heroic' style, begins with the triptych of op. 31. Yet within this group of works there is scarcely any evidence of the heroic monumental style.

No, that's true. Even the very new worlds of expression opened up in the famous "Tempest"-Sonata op. 31/2 have absolutely nothing to do with the usual definition of heroism, which proves that labels of this kind, or attempts to lump things together, are for the most part misleading – which is probably true with most great artists. Of course the Third Symphony, with its title of "Eroica", embodies to a certain extent a 'heroic' pathos, and the related "Eroica"-Variations for piano op. 35 are similar in mood. Then we could mention other works that are powerfully extrovert in character, or even show evidence of a monumentalised style, if you like – in the first place of course the Fifth Symphony or the "Emperor"-Concerto. But if we think of other middle-period works, it immediately becomes clear that there are also strongly opposing characters, especially in the realm of chamber music. And as we have already mentioned, the three Piano Sonatas op. 31 resist any kind of simplification – as anyone, whether performer or listener, who has studied them closely will know.

Carl Czerny recorded a remark the composer made to the Bohemian violinist Wenzel Krumpholtz, to the effect that he was dissatisfied with what he had accomplished up to that time, and wanted to follow a new path – and that was precisely in connection with the three sonatas of op. 31.

We need to take that with a pinch of salt. Czerny's treasure-chest of anecdotes contains some jewels, but on further consideration a good few of them turn out to be purely speculative or hopelessly wide of the mark. We have only to think of the 'story' of the event that gave rise to the finale of the "Tempest"-Sonata: Beethoven is supposed to have been standing by the window one night, when suddenly a rider passed by in a wild gallop. But this third movement isn't a gallop at all: in its 'rocking' Allegretto motion it is much closer to a perpetuum mobile that's both lyrical and dramatic. For the rest, Beethoven is a composer of the new par excellence, but that holds true right from the start – as far as the piano sonatas are concerned, ever since the f-minor Sonata op. 2/1 onwards, and then with virtually every single step forwards.

Even so, it's possible to perceive demarcations, some of them stronger than others. For instance, the 'Variation'-Sonata op. 26 marks a new way of thinking and writing for Beethoven, and much the same could be said of the two 'Fantasy'-Sonatas op. 27.

Certainly. And here, around the time of opp. 26 and 27, we find the beginnings of the middle period, which of course also manifests itself as a further development of what has gone before – there is no break. In any case, in composing the triptych of op. 31 Beethoven collected together three works under a single opus number for the last time in his piano sonatas. After that the dialectic of individualisation moved in the direction of single works each time, whereas here it still manages to make itself felt in a collective form. Unfortunately the autographs of all three sonatas have been lost, which presents additional problems, especially for performers, because the first editions, issued by the Zürich publisher Georg Nägeli between April 1803 and the early summer of 1804, contain several misprints.

How could we distinguish the overall characteristics of these three works which are so very different in mood and form?

As was already the case with op. 2 or op. 10, we really do hear and notice an enormous diversity. Quite apart from the fact that with the exception of the “Hammerklavier”-Sonata op. 106, the third sonata is Beethoven’s last to be cast in four movements, the following would roughly hold good: the first sonata, in G major, is an extremely witty work, and perhaps Beethoven’s wittiest sonata altogether. It is also virtuosic and extrovert, and full of surprising inspirations. The second sonata, in d minor, carries the not inap-

propriate nickname of “The Tempest”. It is altogether dark in tone and its effect is highly dramatic, with a ‘literary’ mood throughout. And the third sonata, in E-flat major, is probably the hardest to paraphrase in words: on the one hand it seems tender, entreating and pleading, with a lyrical basic mood strongly in evidence; and on the other hand, in the scherzo and finale it maintains a high-spirited and urgent sense of motion. Any pianist who programmes all three works together – as, for instance, in a performance of the complete cycle – has to be particularly careful to bring these differences out.

The G-major Sonata is, then, driven by humour and irony. Even so, it would surely be wrong to present it purely as an example of unbridled light-heartedness.

On the contrary, we have to bring out the nuances of its textures with the greatest accuracy. In the first place, that concerns dynamics. In my opinion it would be quite wrong to play the beginning of the first movement as a “forte” right off. The whole piece, with its chords and descending scales, begins “piano” – almost gropingly, and in view of the rhythmic displacements and the tension between left and right hands, a touch hesitantly. We immediately find ourselves on the tonic, without any circuitous introductory bars. After that, the procedure is repeated, as though it had to be ‘scrutinised’ again, a whole-tone lower, in F major, which of course helps to make the thematic

procedure clearer. In this connection I should point out that Beethoven later uses the same kind of repetition shifted up or down at the beginning of a sonata, in both the “Waldstein” and the “Appassionata” op. 57.

But whereas earlier Sonatas such as op. 22 or op. 28 show an increasingly compact design, time is now stretched out – and it’s additionally broadened through virtuosic repetition – before the second subject is finally allowed to appear.

Yes, Beethoven deliberately foils our expectations here. That is part of music’s inner psychology, so to speak, as we already know from Haydn. At the same time, this second theme, which is both dance-like and lyrical, is given a good deal of space, both for polyphonic growth and for tension-filled changes of mood between major and minor. In this, it almost anticipates Schubert, who was very familiar with this G-major Sonata.

A repeat of the exposition is indicated: does it have to be observed in every single performance?

Absolutely. In the first place, it allows the weight of the material in relation to the individual sections of the movement to be represented correctly; and secondly, it gives the performer the opportunity of introducing additional colours to what has already been expounded. On top of that, the wonderful second subject gains in presence – because you have to take note of the fact

that it doesn’t appear at all in the development section. Here, Beethoven concentrates exclusively on the main subject, presenting it in continually new modulations, and – as far as the unison cascades of scales are concerned – with powerful inner waves, which should be perceived more from the large-scale harmonic point of view than as individual notes. The recapitulation finally bursts in “deciso”, you could say, and this time “fortissimo” – as though the main subject had gained in self-confidence. It’s also worth mentioning the extensive coda, where pauses, syncopations and split chords bring wit to the fore once again, until the two hands at last find each other, and come together in two staccato “piano” chords.

Beethoven marks the slow movement of op. 31/1 as an “Adagio grazioso”, which is almost a contradiction in terms.

Here we find wit and parody: the Italian bel canto operatic style and declamatory rhetoric with many ascending and descending scale-like passages are continually present, although they alternate with other material. The “grazioso”, together with the 9/8 rhythm, lends the piece a hint of narrative style. What’s important here is the imagery of the sonorities. At the beginning we can imagine the plucked sound of a mandolin accompaniment, above which the melody hovers with its expressive trills. The whole thing sounds very richly decorated, iridescent and playful. By way of contrast the middle sec-

tion, with its chromaticism and minor-mode inflections, introduces a certain dramatic intensification, though I would see it more as a “storm in a teacup” than any significant darkening of the mood. After it, the opening section returns in a still richer form. What’s new about it is that the concept of musical time is presented quite differently – in lavish profusion, as though Beethoven never wanted the movement to end. That becomes still more striking in the coda, with its wonderfully song-like duet interjections.

The rondo finale, on the other hand, sets off quite confidently, even though it again has much cantabile intimacy. Schubert ‘avant la lettre’ once more?

Certainly. We can call to mind the finale of Schubert’s great A-major Sonata, which has the same contrapuntal inflections, excursions into minor keys, changes in voices and registers, and in addition the “alla breve” tempo. But of course Beethoven is more concise, and the heart-rending lyricism is lacking. The passages in imitation of a kind that has to be played in a decisive manner evoke Bach, and the rhythmic alternations between crotchets (quarter-notes), quavers (8th-notes) and triplets lend the movement a focussed energy – although the coda, with its many tempo changes, breaks the material down as though into fragments, until finally the whole work progresses towards its final chord by way of an outburst of trills and quaver figuration cascading up and

down, which in their turn recall the opening of the first movement, and so the music comes full-circle in a very humorous way.

With the Sonata in d minor we enter altogether different territory: darkness and sudden outbursts, dream-like recitatives, and in the finale an almost continual twisting and turning of the theme. Beethoven’s allusion to Shakespeare’s “The Tempest” is authenticated, but what light can it shed on the music for us?

We shouldn’t draw too much out of this reference, and Beethoven himself went no further than a mysterious allusion. To put it another way, we shouldn’t imagine anything specific, even if passages in monologue and dialogue, which might perhaps bring Prospero to mind, come to the fore with increased rhetoric. I must limit myself to a few essential points, though the sonata would of course invite extensive analysis. In the first place, what’s revolutionary is that Beethoven allows the piece to begin not on the tonic, but with a rising chord of A major, which immediately sows the seeds of uncertainty over what is to come. But beware: this beginning already forms part of the main subject, and is not an introduction – as is quite clearly indicated by the answer in the bass from bar 21 onwards, which presents the same rising figure in an accelerated form. Moreover, huge psychological forces are seething away, for instance in the relentlessly propelled dialogue between

contrasting registers which is continually striving for wider intervals; or in the second theme, which doesn’t take us into different worlds or moods, but instead drives the despair still further.

Altogether, this movement encompasses an enormous amount, both as far as its content and its form are concerned, and yet the whole thing seems extremely concise.

The exposition presents a powerful and violent concentration of statements, and yet it is over in a flash. And Beethoven is just as economical with his argument in the development, until the hurricane’s rage has abated and it comes to rest in the bass register – a “penseroso” moment that seems to anticipate Liszt and his b-minor Sonata. But exactly at the point where the recapitulation could actually be joined on in classical fashion, Beethoven once more does something new. He inserts two recitatives – the first of them restrained, simple and noble in tone; and the second with bolder intervals, mysterious, pale, and whose tonal properties are veiled. And in the recapitulation the composer compresses his material once more, and as a result the effect of the blurred ending deep in the bass seems all the more remote: not a resolution, but a shadowy vanishing after terrifying eruptions.

The slow movement arises out of the final fermata – an almost solemn, or at least chorale-like, Adagio in B-flat major.

Everything is calm to begin with, and only the short bass figures in demisemiquavers (32nd-notes), which should sound like timpani, allow the impression of a storm in the far distance to arise. The sustained chords of the chorale have the character of a sara-bande, but gradually events multiply, and more and more questions are put – and that’s why it’s important for the performer to be able to distinguish between ‘sung’ and ‘spoken’ sections. The second theme appears to continue the calm, and to lighten the solemn tread a little. But soon the drum rolls intervene again, and this time they pave the way for the cascades of demisemiquavers that are to follow later, and that are contrapuntally written to cover all registers of the instrument. The declamatory and cadenza-like elements of the large-scale coda in three sections immediately provide us with the breadth of a ‘heaven and earth’ feeling. Incidentally, the last bar has to be played strictly in tempo, without any ritardando.

After that comes the detailed “Allegretto” in 3/8 time – a finale that has often tempted pianists into excessive haste, and cold-blooded mechanical virtuosity.

Which completely misses the point! The piece is written in sonata form, with an exposition, development and recapitulation, and it needs to occupy a special position within the work as a whole – perhaps even, as is the case with the “Moonlight”-Sonata,

the main weight. That makes it all the more essential correctly to realize the proportions, the sonorities, and the rhythmic energies that bind the whole thing together, as well as that half-melancholy, half-dramatic tone that runs through it. You really have to hear everything, and that wouldn't be possible with too fast a tempo. In this connection I would point to the long development section, whose contrapuntal passages are reminiscent of Bach's d minor two-part Invention. No less significant is the coda, in whose latter half the theme finally returns in full orchestral garb, before – following a chromatic “fortissimo” scream – the piece collapses like the first movement without a ritardando or fermata, with a d minor arpeggio played “piano”, and descending to the bottom of the keyboard. In short, a highly dramatic work!

On the other hand, the last sonata of the op. 31 triptych, also composed between 1801 and 1802, is in an E-flat major that is at once bright and soft. Brilliance and lyrical assurance are found together in a very relaxed way.

Yes, it's no use looking for the 'heroic' gloom, if I can put it that way, of the “Tempest”-Sonata. Great tenderness – as for instance in the pleading phrase of the first bar, at the very beginning – is mingled with humour, as we can see in a very fruitful form in the development section of the scherzo. And the finale provides really spectacular bra-

vura, demanding great pianistic energy. But this sonata, too, should not be played too quickly or hurriedly. In the opening movement the irregular runs in semiquavers and demisemiquavers give the tempo, and in addition there are many ritardandos forming transitions that have to be precisely shaped. The charming, song-like second subject above a simple Alberti bass accompaniment lends support to the questioning introductory phrase, which you could actually characterise as “Liebst Du mich?”.

The floating lightness of the piece also arises out of the fact that the home key of E-flat major is only established at bar 17, and that everything that comes before seems somewhat improvised and questioning.

Absolutely, although the material of the third and fourth bars already carries a lot of weight. This motif in repeated chords runs through the whole movement like a basic pattern or binding force – in fact, it is found again, appropriately modified, in the following movements. In the development section of the opening movement things become somewhat stormier, the lyrical mood broadens into comedy, the energy level is raised by the skipping intervals whose tension owes a good deal to the crossed-hands motion; and on top of that there are strong dynamic contrasts, and textures that expand the purely pianistic writing into trio or quartet-like associations.

For his scherzo Beethoven has in mind an “Allegretto vivace”. More “Allegretto”, or more “vivace”?

Both. The “Allegretto” is less of a tempo indication than a mood: what's required is dance-like lightness. On the other hand, we should also be conscious of a certain energy, which makes itself felt at the latest with the outbursts of fortissimo chords. The design of the whole piece is a sonata-scherzo – by which I mean that we have an exposition that absolutely has to be repeated, a development on a notably large scale, and a reprise. A good deal of it breathes the air of “opera buffa”. The beginning is amusing, and even downright comical, with the right hand establishing a chorale-like melody, and the left plucking out a staccato bass. Finally, the performer has to vary the tempo like a good director – joining the fermatas and ritardandos to the “a tempo” in a meaningful way. And if, for instance, we really bring out the battle that rages in bars 90 onwards, we encounter a truly furious extrovert character.

Instead of following this with a genuine slow movement, Beethoven is satisfied with a short minuet.

That's certainly very unusual, and so is its character: “Moderato e grazioso” suggests a degree of contrast within itself. Nevertheless, it shows Beethoven, in opposition to every cliché, as a wonderful melodist. On

the other hand, the trio – on which Saint-Saëns based a set of variations for two pianos, and which seems to anticipate one of the episodes in Schumann's “Faschingschwank aus Wien”, is in a pure chordal style. Only the coda, with its eerily chromatic tinges, evokes a hint of melancholy or darkness.

And so to the finale: a “Presto con fuoco” of an indisputably pianistic nature. Here at last we meet with the gallop which Czerny wrongly ascribed to the finale of the “Tempest”-Sonata.

A gallop, yes, and also the atmosphere of the hunt with prominent horn-like accents. The music's powerful energy and rhythm have led the French to give it the nickname of “La Chasse”. Once more, the 6/8 rhythm has something of a perpetuum mobile about it, but in contrast to the Allegretto of the “Tempest”-Sonata or the finale of Schubert's great c-minor Sonata, the mood here is one of unclouded, high-spirited joy. The long development requires additional virtuosic energy; the changes in register and the dialogue-like passages at the start of the large-scale coda bring into play an expansive, almost landscape-like spaciousness; and following a protracted ritardando the blunt closing bars, like a ‘chucker-out’, provide a suitable concert-ending.

Only a short time later Beethoven produces the C-major Sonata op. 53, dedicated to his patron and friend Count Waldstein. But

the expressive worlds it encompasses leave everything that came before far behind.

The “Waldstein”-Sonata is certainly an overwhelming work that was not only of great significance to the composer, but also occupies a special place in the history of piano music. Its spatial dimensions alone are enormous, and were only exceeded later by those of the “Hammerklavier”-Sonata. And then Beethoven takes a giant stride forwards in respect of new-found pianistic sonorities, at the same time creating a huge ‘tone-poem’.

It would have been even larger if Beethoven had used the slow movement he originally composed for it, instead of replacing it with a short introduction to the rondo finale.

According to Beethoven’s pupil Ferdinand Ries, one of the composer’s friends objected that the sonata in its original form was too long – which at first enraged Beethoven, though he later found that there was indeed a much better solution. The fact that he removed the slow movement and issued it independently as an “Andante favori”, works strongly to the advantage of the sonata as a whole. As things stand now, the proportions are right, and the rondo can emerge out of the extraordinarily mysterious mood of expectation generated in the introduction’s final bars. We already find transitions of this kind in the Sonata op. 27/1.

At the same time for some music-lovers the “Waldstein”-Sonata bears the banner for extreme extroversion and somewhat superficial brilliance.

Quite unjustly. It begins – as for that matter does the clear majority of all the sonatas – quietly, and indeed “pianissimo”. And then, the second subject in E major leads us into an intimately lyrical world: it doesn’t need to be played with a slackening of the tempo – the larger note-values it’s written in are quite enough. Finally, Beethoven shades the entire work with a large variety of effects in which the pedal plays a significant role. To put it in a nutshell you could say that it’s only by chance that the sonata was written for piano... But needless to say it exploits every expressive possibility, and seems to take into account future developments of the instrument beyond Beethoven’s own lifetime in an inspired way.

The first movement begins with its well known repeated-note motif: we feel rhythm and we hear something almost like noise, with nothing melodic actually appearing.

The orchestral writing already begins here, and the tremolando that follows heralds a new kind of technique. The position of the registers is very important: the motion is drawn upwards, from darkness into the sun – a process that’s repeated over and over again, and becomes particularly meaningful in the rondo –, which is why the French

call the sonata “L’Aurore” – Dawn. As already mentioned, the second subject has chorale-like dignity and tender beauty, but it’s gradually expanded with extrovert and brilliant decorations. The first fortissimo outburst, in bar 62, again engenders a sort of percussive sonority, and soon after it we find the first long trills – written-out trills, not in the sense of decoration, but of heightened expressiveness. The rondo raises the trill to the level of a foreground element, and places them firmly in a developmental line that leads to op. 109 and the “Arietta” of op. 111.

In the development the material appears in concentrated form, as though in fragments, not only pointing forwards to the ‘economical’ Beethoven, but also investing the music with a new-found urgency.

There of course, in the conflict-driven, energetic passages that pass through wide tonal regions, the heroic style, if you like, finds expression. A special moment is reached at the point where the arrival of the recapitulation is imminent: we seem to hear timpani and double-basses in the rumbling semi-quavers in contrary motion – they convey something like a natural phenomenon, though of course in a positive sense. Then there are the short phrases that rise progressively higher, in which the bass-line moving from C to C sharp to D really has to make itself felt – moments like this, and the quaver chords of the recapitulation have a really tremendous effect that still makes itself felt

today. Altogether, the entire movement, with the brilliant cadenza in its coda, offers a limitless panorama of ideas and transformations.

The “Introduzione”, by way of contrast, encompasses a mere 28 bars, and although lyrical ideas surface from time to time, prose predominates.

A kind of ‘speech-song’ should unfold only from bar 9 onwards; before that, the music gropes its way in comparatively abstract gestures from the bass into the middle register. This transitional piece should probably not be thought of as a movement at all – rather it rises up like an island between two landscapes, or almost like no-man’s land. But that’s really a question of its function, and when the individual lines and voices later branch out as though in a string quartet, and finally ascend into the descant with increasing fervour, their goal is never self-contained: when the flute hovers alone on a fermata on the top G, it becomes apparent that everything has been calculated with the beginning of the rondo in view.

As an “Allegretto moderato” the finale in no way leads one to suspect that its tenderly lyrical theme soon gives way to passages in an orchestral virtuoso style.

Yet it is a sonata-rondo with contrasting episodes, and for that very reason the ‘stories’ that unfold in them have to be correspondingly weighty. I should stress that the ron-

do theme – rather like a mountain-dweller's song – already begins on the bottom C quaver: the later reprises and variations make that absolutely clear. So we have to find colours and shadings that will differentiate the rustic or demonically wild passages of the two episodes from the shoots that grow out of the rondo theme in all its lyrical gentleness. Occasionally, one has the impression, both as performer and listener, that the piano is almost too restricted for the type of music that is striven for and found here. I'm thinking, for instance, of the rushing semi-quaver triplets in the reprise of the first episode, or some of the moments in the coda.

How should the notorious octave glissandos be played?

Exactly as Beethoven notated them – and in the case of op. 53 his manuscript has survived. It's true that it isn't easy, and was a little more comfortable on the fortepiano of Beethoven's day, but the required effect can only be obtained in that way. And for the coda's apotheosis in trills you naturally need to produce as magical and shimmering a sonority as possible. In short, I absolutely agree with György Ligeti: the "Waldstein"-Sonata is a milestone in musical history, and one that opened up new imaginative sound-worlds.

Translation: Misha Donat



Volume VI Sonatas opp. 54, 57, 78, 79 and 81a

Sonata No. 22 F major op. 54 (1804)

1	In Tempo d'un Menuetto	5:48
2	Allegretto	7:07

Sonata No. 23 f minor op. 57 (1804–06)

“Appassionata”

Dedicated to Count Franz von Brunsvik

3	Allegro assai	10:28
4	Andante con moto	6:38
5	Allegro ma non troppo	8:51

Sonata No. 24 F-sharp major op. 78 (1809)

“à Thérèse”

Dedicated to Countess Therese von Brunsvik

6	Adagio cantabile – Allegro ma non troppo	7:35
7	Allegro vivace	3:08

Sonata No. 25 G major op. 79 (1809)

8	Presto alla tedesca	4:57
9	Andante	2:49
10	Vivace	2:03

Sonata No. 26 E-flat major op. 81a (1809–10)

“Les Adieux”

Dedicated to Archduke Rudolph of Austria

11	Das Lebewohl. Adagio – Allegro	7:19
12	Abwesenheit. Andante espressivo	3:24
13	Das Wiedersehen. Vivacissimamente	6:08



Sketches to the second and third movements of Piano Sonata "Les Adieux" op. 81a

Musik für Kenner, Musik für die Welt

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Wer Beethovens Klaviersonaten studiert, denkt nicht nur den Ideen und Herausforderungen des einzelnen Werks nach, sondern sieht dieses im Kontext zugleich des Früheren und des Späteren. Was ist daraus für die Interpretation zu gewinnen?

Die Interpretation will natürlich einerseits eine möglichst schlüssige Wiedergabe einer bestimmten Sonate realisieren. Andererseits ist es auch wichtig, in den Zusammenhängen sämtlicher 32 Sonaten sowohl Vorausgegangenes wie Künftiges gleichsam „mitzuhören“. Das heißt nicht, dass man etwa die langen Triller im Finale der „Waldstein“-Sonate schon so vorzutragen hätte, als befände man sich in der „Arietta“ von Opus 111. Aber viele Neuerungen, die Beethoven während seiner Arbeit an den Sonaten beibringt, enthalten ein Entwicklungspotential – übrigens noch weit über das Schaffen des Komponisten hinaus, also bis in die Romantik und sogar in die Spätromantik. Es schärft deshalb das geistige Profil einer Interpretation, wenn der ausübende Musiker solche Linien kennt und versteht.

Anders als Mozart in vielen seiner Werke und mehr wie Haydn betont Beethoven in seinem Œuvre sehr deutlich eine Art von prozessuellem Fortschreiten. Ist es dies, was auch die nachgestaltende Arbeit besonders herausfordert?

Ja; wir müssen immer den Horizont des zeitlichen Geschehens vor Augen und mehr noch: vor Ohren haben. Das betrifft sowohl das einzelne Werk als auch den größeren Bogen der einzelnen Gattungen. Konkret: Ich spiele die frühe Sonate in f-Moll op. 2/1 aus dem Jahr 1795 anders – nämlich dramatischer und energiegeladener –, wenn ich weiß, dass zehn Jahre später die berühmte „Appassionata“ dieselbe Tonart wieder aufnimmt und die Leidenschaftlichkeit des früheren Stücks ins grandios Ausweglose überhöht. Und die Wiedergabe der „Appassionata“ wiederum könnte von der Vorausschau auf das Streichquartett op. 95 profitieren, das ja auch in f-Moll gesetzt ist.

Die mittlere Periode im Sonatenschaffen für das Klavier umfasst – nach den Opera 31 und 53 – noch fünf Werke. Die Sonate „Les Adieux“ op. 81a markiert hier den Endpunkt, bevor wir zur letzten Gruppe kommen. Die Vielfalt der Gestalten indessen ist nochmals erstaunlich.

Sie zeigt uns tatsächlich ein starkes Unterwegssein, wobei eine zeitliche Zäsur nach der „Appassionata“ erfolgt: Nach 1805 ruht die Produktion der Klaviersonaten, bis sie 1809 mit dem Stück in Fis-Dur op. 78 wieder einsetzt. Doch differenziert Beethoven mit jenen fünf Sonaten auf geradezu abenteuerliche Weise. Der „Appassionata“ op. 57 geht die zweisätzige F-Dur-Sonate op. 54

voraus, die im Ton teils gesanglich, teils kräftig akzentuiert gehalten ist. Das Stück in Fis-Dur führt uns dann ins sehr Lyrische wie ins spielerisch Kapriziöse. Die nachfolgende Sonate in G-Dur op. 79 wiederum, im Kopfsatz „alla tedesca“ notiert, wirkt insgesamt robust und extrovertiert, und schließlich bietet uns die Sonate „Les Adieux“ die wunderbare Stimmung eines Seelengemäldes zwischen Abschied, Abwesenheit und freudigem Wiedersehen.

Viele Pianisten tragen die „Appassionata“ als Schluss- und Höhepunkt eines Rezitals vor. Ihre zyklische Aufführung liiert sie hingegen mit dem soeben skizzierten Umfeld – das Programm beginnt nun mit dem eher unbekannten und insgesamt etwas widerständigen Werk in F-Dur op. 54.

Umso mehr steigt die Spannung, und sie löst sich wieder mit der Fis-Dur-Sonate. Doch darin eben – in der direkten Vergewärtigung so unterschiedlicher Charaktere – liegt auch der Vorzug eines chronologisch geordneten Zyklus'. Überdies kommt damit just die Sonate in F-Dur zu ihrem Recht. Leider ist sie noch immer ein Stiefkind der Pianisten. Dies wohl deshalb, weil der erste Satz – besonders in seinen wild auffahrenden Zwischenteilen – vielleicht ein wenig spröde, jedenfalls abstrakt wirkt. Zudem bereitet das Finale auch einige technische Schwierigkeiten; man kann es nicht einfach en passant mitnehmen.

Das Stück ist auf zwei Sätze konzentriert. Der erste Satz ist mit „In Tempo d'un Menuetto“ überschrieben. Besonders lieblich oder nur tänzerisch gediegen klingt er freilich nicht.

Nein, wir sehen uns hier wieder einmal mit einer Art von Janusköpfigkeit überrascht: Einerseits steigt das erste Thema sehr liedhaft und zärtlich aus den Bässen empor und verbreitet sich in polyphon gesetzte Weiten; andererseits durchbricht das zweite Thema mit seinen scharf auffahrenden Oktaven und Sexten diese Ruhe. Man könnte also sagen, dass sich das „weibliche“ und das „männliche“ Prinzip, wie wir dies auch von anderen Werken Beethovens her kennen, hier auf sehr originelle Weise ineinander verschlingen – abermals „Die Schöne und das Biest“. Während das drei Mal erscheinende erste Thema etwas Malerisches vorweist, präsentiert sich das zwei Mal erscheinende zweite Thema mit bildhauerischer Härte und einer zunächst kanonisch vorausgreifenden Imitationstechnik – unanachgiebig, in den vielen „Sforzati“ wie im Staccato sehr energisch und beinahe stur.

Das Klangbild insgesamt ist eher schwer zu fassen – weder hören wir eindeutig Pianistisches, noch dürfte sich eine kammermusikalische Aura ausbreiten.

Der Klang wirkt hier, wie gesagt, ein wenig abstrakt und weist damit schon voraus auf das Spätwerk. Allerdings besitzt das Haupt-

thema doch auch viel lyrischen Schmelz, und wenn es sich in der Coda schließlich zu hymnischer Erhabenheit steigert – fast wie zu Ende des langsamen Satzes der fünften Sinfonie –, dann hat sich die stoffliche Anlage gleichsam zum Guten geklärt. Überdies: Die Verwandtschaft dieses Themas zu dem bekannten „Andante favori“, das Beethoven ursprünglich für den zweiten Satz der „Waldstein“-Sonate vorgesehen hatte, tritt sehr deutlich hervor. Und endlich spielen die Pausen, zumal in der ersten Überleitung zum Hauptthema, eine wesentliche Rolle als Elemente einer ungemein „sprechenden“ Wirkung.

Der zweite Satz ist – als Finale – einer doch recht virtuosen Toccata verwandt: schnelle Sechzehntel ohne nachlassende Momente des Innehaltens oder eines „dialektisch“ vorgebauten Widerspruchs.

Er darf jedoch keineswegs als Etüde – gar im Stil von Czerny – missverstanden werden! Das Tempo ist „Allegretto“, und die fließende, jedoch nicht überstürzte rasche Bewegung erinnert an den letzten Satz der Sonate in As-Dur op. 26. Zudem finden wir schon seit dem dritten Takt mit der absteigenden Sechzehntel/Achtel-Terz eine Vielzahl von „Haken“ oder rhythmischen Widerständen, die das Motorische blitzartig aufstauen. Während aber der erste Teil nur über 20 Takte läuft, entwickelt sich der zweite Teil zu einer riesigen Durchführung in Sona-

tenform mit Reprise, Coda und sehr brillantem Abgang im „Più allegro“. Hier offenbart Beethoven wieder einmal seine Kunst des Modulierens, doch auch der rhythmisch sehr erregten Einwurfe, die als Horn- oder Trompeten-Motive das musikalische Geschehen raumartig erweitern. Dass der sensibel dosierte Einsatz des Pedals – insbesondere für die weiten Legato-Bögen – von besonderer Wichtigkeit ist, will ich nur am Rande vermerken. Auch daraus wäre gegen eine nur vordergründig virtuose oder kalt heruntergespielte Wiedergabe zu lernen.

In denselben Zeitraum fällt Beethovens berühmteste Klaviersonate, die so genannte „Appassionata“. Kann sie, nach so viel Tradition und Wirkungsgeschichte, überhaupt noch neu und frisch erklingen?

Ich bin geneigt, hier Gustav Mahler zu zitieren: Was man gerne „Tradition“ nennt, ist oftmals bloß Schlamperei. Denn das Neue und Frische hält sich, gegen viele Aufführungen einer unbedachten „Wildheit“, im Text noch immer durchaus auf, wenn wir ihn richtig lesen. Natürlich ist das Werk von unerhörter Leidenschaft erfüllt; insofern trifft der – nicht von Beethoven stammende – Titel ins Herz. Aber nicht gemeint ist damit, dass sich die gestalterische Freiheit in einer tempolosen respektive in zahlreiche Tempi zerfallenden Wiedergabe austoben soll. Zu den wesentlichen metrisch-rhythmischen Erkenntnissen bei der Behandlung

des Kopfsatzes gehört, dass wir hier einen 12/8-Takt vorgeschrieben haben. Will sagen: Wir sollen zu Beginn keine Triolen hören müssen, sondern ein scharf punktiertes Metrum, das sozusagen den „inneren“ Schlag pulsieren lässt. Ich persönlich bereite mich für eine Interpretation im Konzertsaal daher so vor, dass ich schon kurz zuvor diesen 12/8-Takt in mir spüre. Daraus ergibt sich jene Gespanntheit, die für den ganzen Satz einen durchlaufenden Zusammenhang erbringt.

Das „Allegro assai“ hebt unisono an. Wir kennen manche Sonatenanfänge gleicher Faktur: etwa den Beginn der Sonate op. 10/3, jenen der Sonate op. 2/2 oder auch das erste Solo im dritten Klavierkonzert.

Nur: Im Fall der „Appassionata“ erweckt dieses Unisono eine ausgesprochen gefährliche Stimmung. Die Distanz über zwei Oktaven lässt die Bass-Stimme dunkel, ja unheimlich erscheinen. Wenn sich das Thema, um einen Halbton nach oben versetzt, wiederholt, verströmt die neapolitanisch zu verstehende Tonart Ges-Dur eine Aura von „misterioso“. Dies alles ist schon das erste Thema und nicht etwa eine Einleitung. Das dann ab Takt 10 erscheinende „Klopf“-Motiv ist jenem des Beginns der fünften Sinfonie verwandt, auch wenn es rhythmisch anders gesetzt ist – Schicksalhafter kündigt sich an. Wenn nun diese ganze Entwicklung bis in die wie ein Schrei niederfahrenden ver-

minderten Septim-Sechzehntel verständlich werden soll, darf das Tempo nicht zu schnell sein, sonst verwischen sich die Konturen. Oftmals jedoch wird die Anlage des Beginns vor allem auf das Gedonner der synkopischen Akkord-Folgen fokussiert.

Das berühmte Seitenthema in As-Dur kehrt das Kopfsthema nach oben um – doch die Atmosphäre hat sich, bei äußerster Ökonomie, völlig gewandelt.

Große, innige Gesanglichkeit meldet sich, auch Sehnsucht. Aber dies alles bleibt unerfüllt, tastet sich nur über sechs Takte vor, bis die Akkorde und dann die hochdramatisch nach oben ziehenden Ausdruckstriller das Klima changieren lassen: Jetzt spüren wir Angst und Zittern – auch noch in der chromatisch eingefärbten Überleitung. Hier höre ich übrigens jenes „... in dünnen Blättern säuselt der Wind“ aus Goethes „Erlkönig“, was dann Schubert vertont hat.

Zum ersten Mal schreibt Beethoven für den Kopfsatz einer Klaviersonate keine Wiederholung vor: Die Exposition mündet als gleich in die Durchführung. Nochmals Ökonomie der Kräfte?

Unbedingt. Immerhin verlöscht die Exposition in einer gewaltig gedehnten Räumlichkeit: Das As im Bass ist von dem As im Diskant über fünf Oktaven getrennt. Diese Stelle einer äußersten „Entfremdung“ ist ein Schlüsselpunkt. Darauf zieht die Durchfüh-

rung die Spannung wieder an – einerseits zunächst mit kontrapunktisch gearbeiteten Modulationen, andererseits später mit einer verknappenden Technik, welche die einzelnen Motive nur mehr wie Splitter oder Bruchstücke behandelt. Wenn endlich die riesige Coda erreicht ist, mutet diese ihrerseits nochmals wie eine Schluss-Durchführung an, deren Ende das erste mit dem zweiten Thema verschlingt – aber wiederum nur in grimmig-verzweifelter Bruchstücken.

Der Kopfsatz mündet in eine große, lastende Fermate. Der langsame Satz, „Andante con moto“, hebt in dem terzverwandten Des-Dur an: ruhig, sehr gelassen und doch auch eine Spur marschmäßig.

Jene Fermate ist gewissermaßen ein Geschenk für die interpretatorische Regie. Denn es geht, nach solch Ungeheuerlichem, darum, die Ruhe im Saal herzustellen. Dann dürfen wir, endlich, aufatmen. – Ja, etwas Marschmäßiges schwingt tatsächlich mit, doch unvergleichlich anders als etwa in dem „Zinnsoldaten“-Marsch, der den langsamen Satz der Sonate op. 14/2 charakterisiert. Viel prägender ist die feierlich-choralartige Gebärde, die aus den Akkorden strömt. Und während Beethoven dann nur drei Variationen anschließen lässt, die – bei steter Kennntlichkeit der melodischen Führung – sehr liedhaft gestimmt sind, bemerken wir zwei Tendenzen: Zum einen führt die Bewegung der Lagen von unten nach oben, vom

Dunkel ins Licht; zum anderen entwickeln sich aus den großen Notenwerten die kleineren und kleineren im Sinne einer „Verzeitlichung“ des Geschehens. Hier dürfen die Klangfarben hell aufleuchten, doch Vorsicht: Im Treiben der Zweiunddreißigstel läuft das kommende Unheil allmählich untergründig mit – die erste Fermate dann mit dem pianissimo zu spielenden verminderten Septim-Akkord drückt erst dessen „Ouvertüre“ aus; die zweite hingegen, in der rechten Hand nicht zu arpeggieren, sondern wie vorgeschrieben „secco“ zu platzieren, leitet fortissimo als Fanfare den wilden Sturm des Finales ein.

Viele Interpreten wählen hier ein schnelles Tempo – ich erinnere mich auch an Svjatoslav Richters Debüt in New Yorks Carnegie Hall vom Oktober 1960: Höchste Rasanz war angesagt.

Dabei steht doch „Allegro ma non troppo“ notiert! Wer hier zu schnell beginnt, überspielt erstens die vielen unterschwelligen Strömungen dieses Perpetuum mobile; zweitens fehlt danach die Möglichkeit der Steigerung für das Schluss-Presto. Mir liegt sehr daran, dass alle motivischen und rhythmischen Elemente durchsichtig werden – von den kontrapunktisch verwobenen Seufzern bis zu den geradezu quälerisch vorangetriebenen Unisono-Passagen. Überhaupt: Schon das Pianissimo in den Sechzehnteln anhebende Thema (Takt 20 ff.) muss gut verstan-

den werden können, denn es bietet alsbald eine Fülle von Metamorphosen und Abbrüviaturen auf.

Die Exposition wird nicht wiederholt, obwohl Beethoven ihr Ende mit einem Doppelstrich bezeichnet. Hingegen verlangt der Komponist ausdrücklich die Wiederholung der Durchführung – also ein Muss?

Auf jeden Fall. Die riesigen Dimensionen dieser Durchführung, die im Sonatenschafter Beethovens ziemlich einzigartig ist, müssen unbedingt gewahrt bleiben. Umso stärker wirkt darauf die elementare Kraft, die sich in dem kurzen „Presto“-Teil meldet. Für die letzten Bass-Achtel in Takt 352 wähle ich dann nicht das F, sondern das in der Handschrift verbürgte tiefe As, denn es bringt eine zusätzliche Spannung für die nachfolgenden gebrochenen f-Moll-Akkorde – die Tiefe wirkt nun um so stärker. Und endlich soll auch das letzte Viertel – eine Pause! – in der vorgeschriebenen Fermate atmosphärisch hörbar werden; Stille als komponierte Musik.

Die Fis-Dur-Sonate op. 78, vier Jahre später verfasst, scheint die Konflikte ihrer Vorgängerin völlig vergessen zu haben. Lyrische Zärtlichkeit durchleuchtet den ersten, spielerische Allüre regiert den zweiten Satz.

Schon die Tonart ist eine Seltenheit, nicht nur bei Beethoven. Und wenn man bedenkt, dass damals viele Interpreten vom Blatt

spielten, erscheint das Stück schon von der Lesart her als doppelt schwierig. Gewiss war es nicht für Amateure gedacht, sondern für wirkliche Kenner, worunter wir die Widmungsträgerin Therese von Brunsvik wohl einreihen dürfen. Dass Beethoven gerade diese Sonate sehr schätzte und noch über die „Mondschein“-Sonate stellte, ist verbürgt. Nach der kurzen Akkord-Einleitung im „Adagio cantabile“, die danach nie mehr auftaucht, entfaltet sich eine innig strömende Melodie, fast wie eine Liebeserklärung. Ganz ähnlich beginnt dann Schubert seine dreisätzige Sonate in A-Dur, die eine vergleichbare Intimität besitzt. Nach den überleitenden Sechzehntel-Girlanden folgt das ebenfalls gelöste, „dolce“ vorzutragende Seitenthema, das uns eine leichte Verzögerung des Flusses bringt. Die Durchführung, zu Beginn in ein melancholisch abgefärbtes fis-Moll gesetzt, spielt wieder mit verschiedenen Registern und Verkürzungen und soll gleichfalls wiederholt werden.

Das abschließende „Allegro vivace“ hat Rondo-Charakter. In seiner schwebenden Beweglichkeit scheint es Mendelssohn oder Weber vorwegzunehmen.

Es gibt sich virtuos, ohne einfach brillieren zu wollen, und ist recht schwierig zu spielen. Dass es aber in manchen thematischen Anlagen gleichwohl dem ersten Satz verwandt ist, zeigen etwa die ersten beiden Takte, die eine Phrase aus dem Kopfsatz (Takte

31–34) umkehren. Dreimal wird nun dieser Beginn als „Frage“ gestellt, bis die schnellen Sechzehntel-Figurationen zu antworten beliebt. Die verdoppelten kurzen Noten, ab Takt 22 chromatisch eng geführt, wiederholen eine Technik, die wir bereits im ersten Satz der „Sturm“-Sonate (Takt 2 ff.) vorgefunden haben. Da hören wir nun eindeutig „Klavier“-Musik, während dann die letzte Wiederkehr des Hauptmotivs, vor der Coda, den Raum polyphon für ein Streichquartett öffnet – hier übrigens, ganz anders als zu Beginn, mit sehr poetischem, lyrischem Gestus. Der erste Teil der Coda kadenziiert, der zweite Teil bringt das Stück zum geistreich entschiedenen Abschluss.

Wesentlich robuster präsentiert sich die Sonate in G-Dur op. 79, ebenfalls im Jahr 1809 komponiert. Neu ist, dass sie Beethoven ausdrücklich als „Sonatine“ bezeichnet. Ein Werk für Jüngere?

Nicht unbedingt. Sicher will sich Beethoven hier ein wenig „ausspielen“ und das Temperament nach außen kehren, was ja schon in der Tempo-Bezeichnung des Kopfsatzes zur Geltung gelangt, „Presto alla tedesca“. Aber dieser schnelle Walzer im Stil von deutschen Tänzen ist so „einfach“ wiederum nicht. Vor allem die Durchführung, die nun den Terzschritt des ersten Takts zum bekannten „Kuckuck“-Motiv umgestaltet, ist mit ihren Handwechseln und den vielen Modulationen auch technisch keineswegs anspruchs-

los. Hier gibt sich Beethoven bewusst virtuos, und selbst die scheindramatischen Wendungen ins c-Moll zeugen von starker Spielfreude. Sehr schön wirkt, wie die Coda den Satz ausleitet: Der Tanz schwebt mit feinem Witz und „piano“ davon.

Der zweite Satz, ein „Andante“, ist im 9/8-Takt notiert: Soll die Tonart g-Moll hier Beweismittel anzeigen?

Das wäre zu viel gesagt. Es handelt sich um ein Gondellied oder eine Barcarolle, wie wir es dann etwa in Mendelssohns „Venezianisches Gondellied“ wieder vorfinden. Der 9/8-Takt hat für mich eine gleichsam „rudende“ Bewegung, und ein Hauch von Wehmut darf schon anklingen. Alles tönt sehr „italienisch“, aber freilich auf ganz andere Weise als etwa im zweiten Satz der G-Dur-Sonate op. 31/1 – das parodistische Element fehlt völlig. Wunderbar das „weibliche“ Ende, ein leiser und zarter Abgesang.

Während das Rondo in einem deutlichen „Vivace“ an den Impetus des Kopfsatzes anknüpft und in den beiden Couplets wiederum die pianistische Brillanz ins Licht rückt.

Doch vergessen wir nicht, dass es mit der Anweisung „piano dolce“ anhebt. Insofern schafft Beethoven zunächst noch eher einen Übergang aus der Traumwelt des zweiten Satzes. Auch ist das erste Thema fast eine Antizipation des Anfangs der E-Dur-Sona-

te op. 109, deren erste Takte ebenfalls auf lyrische Zartheit gestimmt sind. Wichtig ist dabei, dass die vielen Terz-Intervalle – wenn auch ohne Zeigefinger – zum Bewusstsein des Hörers kommen. Das erste und sehr kurze Couplet, in e-Moll, demonstriert wieder eine Art von „Schein-Wildheit“; das zweite, in C-Dur, gibt sich rustikal und variiert den schnell auffahrenden Aufschwung. Und was wir schon für das Ende des ersten Satzes beobachten konnten, wiederholt sich für die letzten Takte des Finales: Es schleicht sich, ohne Ritardando, mit einem sanften Crescendo und einem letzten Piano in den beiden Akkorden, wie beiläufig hinaus.

Die letzte Sonate der mittleren Periode zählt zu den bekanntesten Klavierwerken Beethovens. Sie ist von Beethoven selbst mit „Les Adieux“ überschrieben worden und enthält Programmatisches – sie verweist nämlich auf eine reale Begebenheit.

Die Sonate in Es-Dur op. 81a, deren erster Satz in der Handschrift erhalten ist, geht tatsächlich über die Widmung an Beethovens Freund, den Erzherzog Rudolf von Österreich, hinaus, indem sie ein Kapitel aus dessen Biographie – freilich sehr frei und durchaus als absolute Musik – thematisieren will. Denn zur Zeit der Napoleonischen Besatzung auch Wiens sah sich Rudolf genötigt, die Hauptstadt für einige Zeit zu verlassen. Indessen hatte der Komponist ursprünglich den Titel „Das Lebewohl“ vor-

gesehen, wie er am 4. Mai 1809 „bei der Abreise S. Kaiserl. Hohheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf“ eigenhändig notierte. „Lebewohl“ ist sicher inniger und persönlicher als „Adieux“, was für die französische Edition konzipiert worden war. Aber wie auch immer, die drei Sätze tragen die Bezeichnungen „Das Lebewohl“, „Abwesenheit“ und „Das Wiedersehen“, und schon insofern setzt sich die Musik in ein Verhältnis zu einer „Geschichte“. Viel wichtiger aber ist, dass wir erkennen, wie diese drei Sätze in ihren Themen und Leitmotiven differenzieren und zugleich ineinandergreifen.

Der „psychologische“ Anteil am musikalischen Geschehen ist beträchtlich, doch von „Programm-Musik“ dürften wir sicher nicht sprechen.

Nein, auf keinen Fall. Auch für diese Sonate gilt, was Beethoven schon über die „Pastoral“-Sinfonie bemerkte: Sie ist „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Allerdings setzt Beethoven über die ersten drei Viertel der Einleitung, die mit einer großartigen Modulation von Es-Dur zum Trugschluss c-Moll absteigen, die drei Silben des Wortes „Le-be-wohl“, woraus ein echtes Leitmotiv entsteht. Und als solches geistert dieses teils deutlicher, teils verhüllter durch den gesamten Kopfsatz – als Stimmungsträger, doch zugleich als „Material“ für die stofflichen Verwandlungen. Dieses erste Thema gemahnt überdies stark an ein Horn-

Signal, womit auch der zeitliche Aspekt von Abschied und Aufbruch berücksichtigt wäre. Ein zweiter Motivsplitter ist schon seit dem Auftakt zu Takt 3 zu finden: Während die rechte Hand gleichsam „seufzend“ nach oben steigt, krümmt sich die linke Hand wie gequält und in chromatischen Schritten nach unten – dies entspricht beinahe den „Lamento“-Bässen, die Bach an geeignetem Orte einzusetzen pflegte. So könnten wir noch viele Verweise auf die „literarische“ Thematik aufspüren. Beethoven bietet also in „Les Adieux“ sehr viele kompositorische Feinheiten an.

Der 16-taktigen Einleitung folgt dann ein „Allegro“, dessen Grundduktus indessen nicht allzu viel Trübsal ausdrücken will.

Dieses „alla breve“ notierte „Allegro“ zeugt im Gegenteil zunächst eher von Lebensbejahung. Auch erfasst es die Tastatur in einem weiten, beinahe orchestralen Radius. Doch in der sehr kurzen Durchführung geraten die Säfte ins Stocken, und vieles klingt nun abweisend dissonant: Der Übergang ins Spätwerk scheint hier schon fassbar. Ferner entwickelt das zweite Thema (Takt 35 ff.), das deutlich aus dem ersten Thema abgeleitet ist, in seiner Chromatik wieder mehr „Seelenschmerz“ – man könnte es nun seinerseits sprachlich transkribieren, etwa in ein „blei-be doch!“ oder ein „geh nicht wegl!“. Es sind solche Stellen, die den Allegro-Schwung mindern oder mildern, und zu Recht wies Wilhelm Kempff einmal eine

Schülerin an, sie solle hier nicht zu schnell spielen. – Die Coda, die nun freilich enorme Dimensionen aufweist, variiert das Horn-Motiv nochmals, durchaus ins Wehmütige, und die vielen liegenden Noten haben das „Bewegende“ der Musik wie aufgesogen – bis dann die Achtel nochmals wiederkehren, als wollten sie die Kutsche des Freundes forttragen und aus dem Blick verschwinden lassen.

Der zweite Satz, „Abwesenheit“, ist wiederum ein „Zwischensatz“ in der Art der „Introduzione“ der „Waldstein“-Sonate – Überleitung ins Finale, wenngleich hier mit großer, pathosreicher Gestik.

Er wäre ohne das Vorbild der „Waldstein“-Sonate wohl kaum vorstellbar. Wenn Beethoven hinzusetzt: „In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck“, so ist dieses Gehen freilich überaus sorgenbeladen. Die Moll-Atmosphäre, die sich verzehrenden „Sforzati“-Phrasen, die Staccato-Passagen in der linken Hand, die chromatischen Einschlüsse und schließlich für die Harmonik das lange Tasten, bis wir endlich im klaren c-Moll angelangt sind: Dies alles verdeutlicht den eminent rhetorischen Charakter dieser weit ausholenden Überleitung. Und wollten wir für das KopftHEMA wieder nach einem literarischen Äquivalent suchen, so könnten wir hier etwa formulieren: „Wo bist Du?“ Anders gesagt, wir hören hier wirklich poetische Musik einer besonderen Dichte, und entsprechend genau muss der Interpret ar-

tikulieren; jeder pauschalierende Duktus verfehlt den ungeheuren Reichtum der Ideen – aber dies gilt natürlich für das Spätwerk im Ganzen ohnehin.

Das Finale – als „Das Wiedersehen“ – verlangt als Zeit- und Ausdrucksmaß „Vivacissimamente“, Beethoven fügt sogar noch als deutsche Bezeichnung hinzu „Im lebhaftesten Zeitmaße“. Was wäre hier gegen nur hurtige Brillanz zu beachten?

Brillanz ist wichtig, denn sie ist diesem Satz auf vielfältige Weise eingeschrieben: von der über zehn Takte laufenden, auf dem Dominantseptakkord fußenden Einleitung über die gebrochenen Oktavlinien bis zu den „fortissimo“ aufschäumenden Passagen, die uns an den dritten Satz des fünften Klavierkonzerts erinnern. Andererseits soll solches nicht nur aus den Fingern, sondern zunächst im Kopfe gestaltet werden – was etwa heißt, dass die dynamischen Entwicklungen entsprechend fein zu stufen sind. Und wie im ersten Satz bringt auch hier die Durchführung dunklere Töne und polyphone Abwandlungen, die den Klangraum des Klaviers wiederum ins Kammermusikalische öffnen. Und wenn die Coda sehr poetisch die bekannten Themen nochmals aufgreift und ins Zärtliche wendet, bevor die letzten Takte jubilierend abschließen, hat sich die Sonate ihres Beginns erinnert, während die durchlaufene Zeit wie überwunden erscheint.



Ludwig van Beethoven, portrait by Isidor Neugass (1806)



Beginning of the second movement of Piano Sonata op. 79
(Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer)

Music for Connoisseurs, Music for the World at Large

András Schiff in conversation with Martin Meyer

Anyone who studies Beethoven's piano sonatas has to take into consideration not only the ideas and the challenges presented by individual works, but at the same time must see them in the context of what comes before and after them. What can the performer learn from this?

On the one hand, the performer obviously has to produce as logical a rendition as possible of a specific sonata. But on the other hand it's important for the unity of the collective 32 sonatas to "hear" the past and the future at the same time. That doesn't mean, for instance, that you have to play the long trill in the finale of the "Waldstein"-Sonata as though you were already in the world of the "Arietta" of op. 111. But a good many of the new ideas Beethoven introduces during his work on the sonatas have the potential for further development – a development that stretches, incidentally, far beyond his own output, and into romanticism and even late romanticism. So for the performer to be aware of, and to understand, such lines of development, intensifies the intellectual and spiritual nature of his interpretation.

In contrast to Mozart in many of his works, and rather more like Haydn, Beethoven's output clearly lays emphasis on a kind of progressive development. Is that what makes their interpretation particularly challenging?

We always have to have the horizon of chronological events before our eyes, and – more particularly – our ears. That applies not only to an individual work but also to the larger compass of an individual genre. To be specific, I play the early f-minor Sonata op. 2/1, of 1795, differently – that's to say more dramatically and energetically – when I'm conscious of the fact that ten years later the famous "Appassionata" takes up the same key again, and intensifies the passionate nature of the early piece into grandiose despair. And in its turn, the interpretation of the "Appassionata" could be helped by looking forward to the String Quartet op. 95, also in f minor.

The piano sonatas of Beethoven's middle period encompass, after opp. 31 and 53, five more works. The "Les Adieux"-Sonata op. 81a marks the end of this phase, before we reach the last group. Once more, the variety of forms they contain is astonishing.

It provides evidence of a progressive journey which comes to a temporary halt with the completion of the "Appassionata" in 1805, before continuing again some four years later with the F-sharp-major Sonata op. 78. But Beethoven varies the design of these five sonatas in a wholly adventurous way. The "Appassionata" is preceded by the two-movement F-major Sonata op. 54, whose mood is partly song-like, and partly

heavily accented. The op.78 Sonata takes us into a very lyrical as well as capriciously playful world. On the other hand, the next sonata, op.79, whose first movement is headed “alla tedesca”, is generally incisive and extrovert; and finally the “Les Adieux”-Sonata presents us with a wonderful portrayal of a spiritual state between farewell, absence and joyful reunion.

Many pianists play the “Appassionata” as a climactic ending to their recital. However, your cyclic performance places it within the context you have just outlined, and the programme begins with the fairly unknown and somewhat disconcerting work in F major op. 54.

That allows the tension to increase all the more, and to be resolved again with the F-sharp-major Sonata. But the advantage of a chronologically-arranged cycle lies in the direct juxtaposition of contrasting characters of this kind. Also, in this way the F-major Sonata comes into its own, because unfortunately it’s still a neglected stepchild of the piano repertoire. That’s probably because the first movement – and especially in its unruly and quick-tempered episodes – has a slightly aloof or at least abstract effect. And then the finale gives rise to some technical difficulties: it’s not a piece you can simply take in your stride.

The work is condensed into two movements, of which the first is headed “In tem-

po d’un Menuetto”. But it certainly doesn’t sound particularly ingratiating or agreeably dance-like.

No. Once more we find ourselves confronted with a sort of Janus-faced piece: on the one hand the first theme rises from the bass in a song-like and tender way, and is extended in more polyphonic textures; and on the other hand the forceful second theme, with its relentlessly driven octaves and sixths, shatters the calm. So you could say that the ‘female’ and ‘male’ – an opposition familiar from some of Beethoven’s other works – are intertwined here in a very original manner: “Beauty and the Beast” once again. And while the threefold appearances of the first theme are rather painterly, the second theme, which is heard twice, strides forth with sculptural hardness and in canonic imitation. With its many “sforzati” and its staccato this very energetic second theme is unyielding, and almost stubborn.

The sonority is altogether very hard to grasp – we hear something that is neither unambiguously pianistic, nor does it seem to have an aura of the string quartet about it.

The sound, as I said, is a little abstract in effect, and in that respect it already looks forward to the late works. Mind you, the main theme also carries a great deal of lyrical warmth, and when, in the coda, it final-

ly achieves a hymn-like solemnity – almost like the ending of the slow movement of the Fifth Symphony – we feel that in the conflict between “Beauty and the Beast”, it is “Beauty” who has prevailed. The kinship between this gentle opening theme and the well-known “Andante favori”, which Beethoven had originally planned as the slow movement of the “Waldstein”-Sonata, becomes very evident. And finally, the pauses play a significant role in the overall “parlando” effect, particularly in the transition to the first reprise of the main theme.

The second movement – the finale – is rather like a very virtuosic toccata: continual rapid semiquavers without a moment’s relaxation, and without any built-in ‘dialectical’ opposition.

But it should in no way be mistaken for a study, above all in the style of Czerny! The tempo is “Allegretto”, and the flowing but not too quick motion is reminiscent of the last movement from the Sonata op.26. Moreover, as early as the third bar, with its syncopated descending semiquaver/dotted quaver major third in the left hand, we find a multitude “barbs”, or rhythmic contradictions, which momentarily hold the motor-rhythm in check. Whereas the first section is only twenty bars long, the second section broadens out into a huge sonata-form development, complete with recapitulation, coda, and a very brilliant send-off in “Più al-

legro” tempo. Here Beethoven once again demonstrates his art of modulation, but also throws in extremely agitated horn or trumpet calls which amplify the musical argument in a very spacious way. In passing, I should say that a sensitive use of the pedal, especially for the broad legato phrases, is particularly important. It also helps prevent the performance from being superficially virtuosic, or sounding like an inexpressive play-through.

Beethoven’s most famous piano sonata, the so-called “Appassionata”, falls in the same period. Can it still sound new and fresh after so many layers of tradition and such a history of interpretation?

I’m inclined to quote Mahler: what’s so willingly called “tradition” is often pure sloppiness. Because what’s new and fresh, contrary to many performances of mindless “unruliness”, is always there in the musical text if we read it properly. Of course the work is unprecedentedly impassioned: in that respect the title – not Beethoven’s own – goes right to the heart. But that doesn’t mean that creative freedom should degenerate into a tempo-less interpretation, or rather one that disintegrates into numerous different tempi. Among the fundamental insights into the way the opening movement should be treated is its 12/8 metre – by which I mean that we should not hear any triplets at the beginning, but a sharply dotted rhythm

which allows the 'inner' beat to pulsate, so to speak. For my part, I prepare myself for a performance in the concert-hall beforehand in such a way that I feel the 12/8 bar within myself just before I play the piece. That way, I achieve the tension which brings large-scale coherence to the movement as a whole.

The "Allegro assai" opens in bare octaves. There are other sonata beginnings that are written in a similar way: the Sonata op. 10/3, for instance, op. 2/2, or the first solo entry in the Third Piano Concerto.

Only in the case of the "Appassionata" the unison creates an atmosphere of absolute danger. The distance of two octaves between the two hands allows the bass-line to sound dark, and even eerie. When the theme is repeated a semitone higher, the key of G-flat major, which should be perceived as a 'Neapolitan', exudes an aura of mystery. All of this forms the first theme, and not in any sense an introduction. The 'knocking' motif that appears from bar 10 onwards is related to the one at the beginning of the Fifth Symphony, even if it's notated in a different rhythm: something fateful is heralded. If all this development, right up to the screaming diminished-seventh semiquavers that come cascading down, is to be comprehensible, the tempo should not be too quick, or the contours will be blurred. But often the beginning is con-

ceived in a way that's focussed above all on the thundering chains of syncopated chords that come immediately after the first page.

The famous second subject in A-flat major inverts the main theme, and yet with extraordinary economy of means the atmosphere has been completely transformed.

It introduces an intimate lyricism, as well as a sense of yearning. But it remains unfulfilled: it lasts for no more than six bars, before a series of chords in the minor, followed by highly dramatic, expressive trills climbing progressively upwards, allow the mood to change. Now we feel fear and trembling, as we do in the chromatically tinged transition that follows. Here, by the way, I'm reminded of Goethe's phrase "in dürren Blättern säuselt der Wind" ("the wind is murmuring in the dry leaves") from the ballad "Erlkönig", later set by Schubert.

For the first time in the opening movement of a piano sonata Beethoven doesn't indicate a repeat: the exposition flows straight into the development. Economy of means again?

Absolutely. At the same time, the exposition dies away with a sense of immense spaciousness: the A flat in the bass is separated from the A flat in the treble by a distance of five octaves. This point of extreme "alienation" is a key-moment. After it, the

development increases the tension again – first of all with contrapuntally worked modulations, and later with a technique of foreshortening which treats the individual motifs more as fragments or remnants. When we finally reach the huge coda at the end of the piece, it forms a further development, at the end of which the first and second themes become intertwined – but once again only in dark and austere fragments.

The first movement ends with a long, heavily-weighted fermata. The "Andante con moto" slow movement enters in the third-related key of D-flat major: quiet, very calm, and yet with the hint of a march.

In a way, that fermata provides a strong clue as to how the interpretation should proceed, because after so much agitation a sense of calm has to be established in the concert-hall. Here, at last, we can breathe a sigh of relief. Yes, it's true that there's something march-like about it, but it couldn't be more different from the "march of the tin soldiers" that characterises the middle movement of the Sonata op.14/2. The solemn, chorale-like gestures that arise out of the chords leave much more of a mark on the piece. And while Beethoven follows the theme with no more than three variations in a very cantabile style, with the melodic line clearly discernible throughout, we can notice two tendencies: on the one hand the music's register moves from low to high, or

from darkness into light; and on the other hand, the long note-values become progressively shorter, in a sort of 'spreading out' of events. The tone-colours should become brighter, but at the same time the ominous events to come gradually begin to lurk in the background of the swirl of demisemiquavers. The first diminished-seventh fermata, played pianissimo, serves as an 'overture' to the tragedy; but the second, in which the right hand is not arpeggiated, but played secco ("drily") as indicated, functions as a fortissimo fanfare introducing the wild storm of the finale.

Many performers opt for a fast tempo here. I remember Sviatoslav Richter's debut in the Carnegie Hall in October 1960: utmost speed was the order of the day.

And yet the prescribed tempo is "Allegro ma non troppo"! Anyone who begins it too quickly first of all will not do justice to the many subliminal levels of this perpetuum mobile; and secondly will not have sufficient in reserve for the "Presto" conclusion. To me it's very important to bring out all the motivic and rhythmic elements clearly – from the contrapuntal layers of the 'sighs', to the unison passages that are driven forwards so tortuously. The pianissimo in the theme that begins in semiquavers from bar 20 onwards must already be clearly perceptible, because it immediately calls forth a rich number of metamorphoses and foreshortenings.

The exposition is not repeated, despite the fact that Beethoven marks its end with a double bar-line. On the other hand, the composer specifically asks for a repeat of the development – an absolute requirement, then?

Without fail. The huge scope of the combined development and recapitulation, which is almost unique in Beethoven's output of sonatas, must absolutely be respected. In that way, the elementary force of the relatively brief 'presto' coda has greater effect. Incidentally, for the lower in each pair of 'rocking' quavers in the bass in bar 352 I don't play the bottom F that appears in the first edition of the work, but the A flat that's confirmed in Beethoven's autograph score, because it increases the tension of the arpeggiated f-minor chord that follows – its bottom note is the more effective if it hasn't been heard in the previous bar. And finally, the atmosphere of the last crotchet – which is a rest! – of the prescribed fermata must be audible: silence as composed music.

The F-sharp-major Sonata, composed four years later, seems to have left the conflicts of its predecessor far behind. The first movement is imbued with lyrical tenderness, while the second is characterised by its playfulness.

The sonata's key is already unusual, and not only for Beethoven. And when you consider that in those days performers played

from the music, the piece as it appears on the printed page seems twice as difficult. Certainly, it wasn't written with amateurs in mind, but for real connoisseurs – among whom we should probably include the dedicatee, Therese von Brunsvik. The fact that Beethoven valued this work highly, and placed it above the "Moonlight"-Sonata, is documented. After the short "Adagio cantabile" introduction, which never returns, an intimately flowing melody unfolds, almost in the manner of a declaration of love. Schubert begins his three-movement A-major Sonata – a piece that has a comparable feeling of intimacy – in a very similar way. Following the transitional swirl of semiquavers we arrive at the equally relaxed second subject that brings with it a slight slowing-down of the rhythmic flow. The development, which starts off in an f-sharp minor tinged with melancholy, features rapid alternations in register, as well as thematic foreshortenings, and it, too, should be repeated.

The concluding "Allegro vivace" has the character of a rondo. Its soaring rapidity seems to anticipate Weber or Mendelssohn.

It behaves in a virtuoso manner, without any empty brilliance, and is extremely hard to play. The fact that in certain thematic details it is nevertheless related to the first movement is shown for instance by its first two bars, which recall a phrase from the opening Allegro (bars 31–34). This open-

ing idea occurs three times, in the form of a question which is answered each time by fleeting semiquaver figuration. The rapid-fire repeated pairs of notes in chromatic formation reintroduce a technique that we have already met in the first movement of the "Tempest"-Sonata op.31/2. This is unambiguous toccata-like keyboard music, whereas the last reprise of the main rondo theme, just before the coda, has the spaciousness of a string quartet – and its lyrical, poetic gesture makes it very different from the beginning of the piece. Just before the end, there's an almost dream-like moment in the manner of a miniature cadenza, before an abrupt but definitive conclusion.

The G-major Sonata op. 79, also composed in the year 1809, is considerably more down-to-earth. A new feature is that Beethoven specifically labels it a "Sonatina". A work for younger people, perhaps?

Not necessarily. It's true that to a certain extent Beethoven is intent on showing his hand, so to speak, and writing a lively, extrovert piece – as can be seen from the tempo marking of the opening movement: "Presto alla tedesca". On the other hand, this quick waltz in the style of a German dance isn't so simple. Above all, the widely modulating development section, which transforms the rising third of the opening bar into "cuckoo calls" involving the rapid crossing of one hand over the other, isn't

by any means technically undemanding. This is the virtuoso side of Beethoven, and even the mock-dramatic plunge into c minor bears witness to his enjoyment as a performer. The effect of the coda which brings the piece to a close is very beautiful, as the dance fades away with subtle wit.

The second movement, an "Andante", is notated in 9/8 time. Does its key of g minor suggest any sense of suffering?

That would be going too far. What we have here is a gondola-song or barcarolle, of the kind we find again in the "Venetian Gondola Songs" from Mendelssohn's "Songs Without Words". To me, the 9/8 bar has a similar 'rowing' motion, and it should also convey a hint of melancholy. It sounds altogether very Italianate, but certainly in a very different way from the middle movement of the G-major Sonata op.31/1: the element of parody is altogether missing. Again, the 'feminine' ending is wonderful: a quiet and tender farewell.

Whereas the rondo finale, with its "vivace" tempo, returns to the liveliness of the opening movement, and its two episodes throw the spotlight on pianistic brilliance again.

But we shouldn't forget that it begins with the marking of "piano dolce". In this respect Beethoven starts by creating a sort of transition from the dream world of the Andante. On top of that, the opening theme is al-

most an anticipation of the beginning of the E-major Sonata op.109, which also begins in a mood of lyrical tenderness. It's important for the listener to be aware of the many intervals of the third, though without bringing them out exaggeratedly. The first, very short episode in e minor again displays a sort of mock agitation; the second, in C major, is more rustic and varied in its rapid upward motion. And what we were able to observe at the end of the first movement happens again in the last bar of the finale: the music fades away almost nonchalantly, with no ritardando and with a gentle crescendo followed by a last-moment piano for the final two chords.

The last of the middle-period sonatas is one of Beethoven's most famous piano works. Beethoven himself headed it "Les Adieux", and it's a programmatic piece – that's to say it refers to an actual event.

The E-flat-major Sonata op.81a, whose first movement survives in Beethoven's manuscript, arises out of its dedication to his friend Archduke Rudolph of Austria, inasmuch as it takes an episode out of his biography as its central theme – though of course very freely, and as 'absolute' music throughout. Because at the time of the Napoleonic occupation of Vienna, Rudolph found himself having to leave the capital for a while. Beethoven's title for the piece, however, was "Das Lebewohl", and he wrote

the words, "Vienna, 4th May 1809. On the departure of His Imperial Highness the esteemed Archduke Rudolph" in his own hand. "Lebewohl" is certainly more intimate and personal than "Adieu", which was intended for the French edition. All the same, the three movements carry the titles of "Das Lebewohl" ("The Farewell"), "Abwesenheit" ("Absence") and "Das Wiedersehen" ("The Reunion"), and to that degree the music relates to an actual story. But what's much more important is for us to be aware of how the themes and leitmotifs of the three movements differ, and yet at the same time are related to each other.

The 'psychological' contribution to the musical argument is considerable, but we surely shouldn't think of it as "programme music".

Absolutely not. The same goes for this sonata as for the "Pastoral"-Symphony, which is "a matter more of feeling than of painting in sounds", as Beethoven remarked. All the same, over the first three crotchets of the introduction, which move so wonderfully downwards from E-flat major to impart a false sense of c minor, Beethoven wrote the three syllables of the word "Le-be-wohl", which give rise to a genuine leitmotif. And as such it threads its way through the entire opening movement, sometimes quite clearly, at others more veiled – as a means of setting the mood, but at the same time as material for thematic transformation. In

addition, this first theme is strongly reminiscent of a horn-call, which also takes into consideration the notion of time as related to leave-taking and departure. As early as the upbeat to bar 3, we find a second fragmentary motif: while the right hand ascends in a sort of 'sighing' manner, the lower line of the left-hand part curves downwards in chromatic steps as though pained, and in a manner that almost accords with the 'lament' basses that Bach habitually introduced at suitable moments. So we could track down a good many references to 'literary' themes in "Les Adieux", which is a work that presents great compositional subtlety.

The 16-bar introduction is followed by an Allegro whose basic style is not calculated to convey great sadness.

On the contrary, this Allegro in "alla breve" notation at first presents an affirmation of life. It also exploits a keyboard compass of almost orchestral breadth. But in the very short development section the juices thicken, and a great deal of it sounds chilly and dissonant: the gateway towards the composer's late style already seems within reach. In addition, the chromaticism of the transitional theme (bar 35f.), which is clearly derived from the opening bars, acquires more of a sense of pain – you could transcribe its three-note motif into speech, as "please do stay!", for instance, or "do not go!" There are passages that dilute or alleviate the Alle-

gro momentum, and Wilhelm Kempff was quite right to point out to a pupil of his that she shouldn't play the piece too fast. The coda, which is on a large scale, varies the horn-call once more, into something nostalgic, and the many long notes seem to have absorbed the 'flowing' music, until the quavers return, as though wanting to carry the friend's coach off, and make it disappear from sight.

The second movement, "Absence", is another interlude in the manner of the "Introduzione" of the "Waldstein"-Sonata – a transition to the finale, even if in this case it's done with gestures full of pathos.

Without the "Waldstein" as a model it would hardly have been imaginable. When Beethoven adds "At walking-pace, but with much expression", the pace is certainly laden with worry. The minor-mode atmosphere, the anguished sforzato phrases, the staccato passages in the left hand, the chromatic interjections, the slow-moving harmony before we at last arrive at an unambiguous c minor – all this makes the extremely rhetorical character of this widely wandering transition clear. And if we wanted to look for a literary equivalent for the opening theme, we could formulate it as "Where are you?" In other words, what we have here is poetical music of a quite particular density, and the performer has to articulate it with corresponding precision. Any generalised account fails to do justice to the immense

richness of the ideas – but of course that goes without saying for Beethoven's late works in general.

The finale – the “Reunion”, or “Return” – has a tempo marking of “Vivacissimamente”, and Beethoven even adds the German direction “Im lebhaftesten Zeitmaße” (“In the liveliest tempo”). How does one avoid mere virtuoso brilliance?

Brilliance is important, and in many ways it's written into this movement: from the ten-bar introduction based on the chord of the dominant seventh, through the broken-octave lines to the seething fortissimo passages which may remind us of the finale of the Fifth Piano Concerto. On the other hand, these things should be shaped not only by the fingers, but first of all by the head – which means for instance that the dynamic progressions must be shaded with corresponding subtlety. And just as in the first movement, the development section brings with it darker sounds and contrapuntal elaborations that open up the piano's sonority into the realm of chamber music. And when the coda takes up the familiar post-horn theme again in a very poetical way, and the music becomes tender before the last bars form a jubilant conclusion, the sonata has come full-circle back to its beginning, while the intervening time seems as though it belongs to the past.

Translation: Misha Donat



Volume VII Sonatas opp. 90, 101 and 106

Sonata No. 27 e minor op. 90 (1814)

Dedicated to Count Moritz von Lichnowsky

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck | 5:30 |
| 2 | Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen | 7:59 |

Sonata No. 28 A major op. 101 (1815–17)

Dedicated to Baroness Dorothea von Ertmann

- | | | |
|---|--|------|
| 3 | Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung.
Allegretto, ma non troppo | 3:53 |
| 4 | Lebhaft. Marschmäßig. Vivace alla Marcia | 6:34 |
| 5 | Langsam und sehnsuchtvoll.
Adagio, ma non troppo, con affetto | 2:32 |
| 6 | Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. Allegro | 7:43 |

Sonata No. 29 B-flat major op. 106 (1817–18)

“Hammerklavier”

Dedicated to Archduke Rudolph of Austria

- | | | |
|----|--------------------------|-------|
| 7 | Allegro | 11:06 |
| 8 | Scherzo. Assai vivace | 2:41 |
| 9 | Adagio sostenuto | 15:29 |
| 10 | Largo – Allegro risoluto | 12:50 |



Aufbruch ins Ungeahnte

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Beethovens späte Klaviersonaten beginnen – nach allgemeiner Auffassung – mit der Sonate in e-Moll op. 90. Der Meister schafft hier einen Wendepunkt, woraus die Entwicklung zu immer kühneren Formen und Gedanken eines gleichsam experimentellen Stils erfolgt. Gehen Sie mit dieser Einschätzung einig?

Im Großen und Ganzen ja. Opus 90 markiert eine Schwelle oder Zäsur, und tatsächlich klingt und wirkt nun vieles radikaler: einerseits ökonomischer, andererseits revolutionärer in der konstruktiven Absicht. Auch können wir bemerken, wie sich das virtuose Element, das noch etwa im Finale der Sonate op. 81a „Les Adieux“ ungehemmt sich entfalten durfte, zunehmend verinnerlicht. Doch ist – wie immer bei Beethoven – Vorsicht geboten, was die Generalisierungen betrifft. Jedes Werk muss in seiner eigenen Dignität verstanden werden; dies gilt natürlich nicht nur für die Klaviersonaten.

Sie denken an die Kammermusik?

Gewiss; oder auch an den wunderbaren Liedzyklus „An die ferne Geliebte“. Die Jahre seit 1814 zeigen uns einen Komponisten, dessen Produktivität weniger linear verläuft, indessen umso tiefer schürft. Das Wort von der Bekenntnismusik mag allzu pathetisch klingen, falsch ist es gleichwohl nicht. Prozesse der Gärung finden statt, aus denen Stücke einer enorm konzentrierten

Gestik erwachsen – im Umkreis der Klaviersonate op. 90 wären etwa das sogenannte „Erzherzog“-Trio op. 97, das Streichquartett in f-Moll op. 95 oder die wunderbar lyrische Sonate für Klavier und Violine in G-Dur op. 96 zu nennen. Und für die letzten sechs Klaviersonaten insbesondere müssen wir beachten, dass der Charakter des Instruments zwar entschieden „mitspielt“, doch dass das Klavier ebenso entschieden als Ausdrucksmittel oder Medium fungiert: als „Träger“ von Beethovens innersten Gedanken – was freilich nicht meint, es gelte allein das Introvertierte; ein Werk wie die „Hammerklavier“-Sonate op. 106 ist in vielem durchaus „nach außen“ geschrieben.

Auffallend ist, wie die Ökonomie der thematischen und motivischen Verdichtung voranschreitet. Gegenüber der mittleren Periode hat sich der Zusammenhalt der funktionalen Elemente merklich gesteigert.

Beethoven geht tatsächlich immer mehr von kleinen Zellen und Motiven aus, die sehr streng miteinander verwoben werden, ohne dass daraus allerdings der Eindruck des Zwangs entstünde; im Gegenteil hören wir eine großartige Synthese von Ordnung und Freiheit. Doch der Bauplan bindet nun alle Kräfte und Gebärden, und im Hintergrund macht sich die intensive Beschäftigung mit Bach und der Technik des Kontrapunkts bemerkbar – lange Fugati tauchen

auf, ja im Fall der „Hammerklavier“-Sonate ist fast der ganze Schlusssatz in der Form der Fuge gehalten.

Welche Kompetenzen soll der Interpret vorweisen können, der sich mit diesem vielschichtig-schwierigen Kosmos der späten Sonaten befasst?

Der Pianist muss zuvorderst wissen, um was es – inhaltlich, formal, entwicklungsgeschichtlich – geht. Er muss auch die Zusammenhänge der Gattung seit den Anfängen der Sonatentrias op. 2 kennen. Eine chronologische Aufführung des ganzen Zyklus bietet überdies den Vorteil, dass der Interpret wie auch das Publikum nun erleben, wie Beethoven bis zuletzt Neues entdeckt und umsetzt – hierin bleibt er eine Art von Spätentwickler. Vergessen wir sodann nicht das Metaphysische, das im Spätwerk – bis zur „Missa solemnis“ und zu den letzten Streichquartetten – eine herausragende Rolle spielt. Tiefe war zwar von Anfang an da; ein Satz wie das „Largo e mesto“ der Sonate op. 10/3 ist in seiner melancholischen Größe unüberbietbar. Doch natürlich weht in den späten Werken ein ungeheuer spekulativer Geist, weshalb der Spieler wohl schon über eine gewisse eigene Reife verfügen soll. Was übrigens mich persönlich betrifft, so hatte ich in jungen Jahren Vorbehalte eher gegenüber der „heroischen“ mittleren Periode; diese sind indes längst überwunden.

Allzu devote Verehrung und Verbeugung gegenüber den letzten Sonaten kann allerdings auch zu Verkrampfungen führen: Der monumentale Meister seiner Vereinsamung wird um jene Qualitäten gebracht, die den Werken ebenfalls inhärent sind, als da wären Humor, Witz, Überraschung, Provokation.

Sie haben völlig Recht. Und obwohl ich glaube, dass zu viel Respekt besser ist als zu wenig, soll der Interpret nicht nur nach den „letzten Dingen“ forschen. Es gibt in allen sechs Sonaten der späten Phase durchaus Momente, manchmal auch ganze Sätze, die den Ernst unterlaufen und den sozusagen humoristisch-cholerischen oder spielerisch improvisierenden Komponisten präsentieren.

Manche Pianisten – wie etwa Vladimir Horowitz – meinten oder meinen, jene Opera mindestens seit Opus 101 und bis zu Opus 111 eigneten sich nicht wirklich zur Wiedergabe für den Konzertsaal, denn sie seien zu „intim“ und zu „persönlich“ verfasst.

Damit bin ich überhaupt nicht einverstanden, im Gegenteil: Diese Werke weisen uns eine so tiefe menschliche Botschaft vor, dass es geradezu eine Sünde wäre, sie zu verheimlichen. Und provokativ gefragt, was hat hier jemand zu urteilen, der etwa Rachmaninows zweite Klaviersonate leidenschaftlich liebte...? Wahr ist daran, dass,

wie gesagt, die geistig-philosophische Seite einen bedeutenden Rang einnimmt. Und es stimmt weiter, dass Beethoven längst nicht mehr an seine eigenen Fähigkeiten als Pianist und Selbst-Darsteller dachte, als er die späten Werke komponierte: Er schrieb sie aus dem inneren Hören und Denken heraus und hatte zunächst kaum den öffentlichen Auftritt vor Augen. Die angesprochene Intimität betreffe dann eine Dialogik zwischen Himmel und Erde, zwischen den Sphären von Geist und sinnlicher Erscheinung, zwischen Spontaneität und kunstvoller Absichtlichkeit. Doch daraus zu schließen, dass diese Stücke nicht vor größerem Publikum vorzutragen seien, halte ich für abwegig. Auch Shakespeare etwa gestaltet tiefsinnig Metaphysisches mit Verweis auf die Höhenflüge und Abgründe des Menschlichen, ohne dass deshalb ein Bühnenverbot ausgesprochen wäre; im Gegenteil. Nehmen wir nun etwa die „Hammerklavier“-Sonate, so erfordert gerade sie aufgrund ihrer orchestralen Faktur einen entsprechend weiten Raum, und Ähnliches ließe sich zum Beispiel auch für den zweiten Satz der Sonate op. 101 oder für den Kopfsatz von op. 111 feststellen. Wichtig ist natürlich, dass es gelingt, auch für die feinen Verästelungen ins Leise und Grüblerische im Saal die adäquaten Register und Stimmungen zu finden. Im Übrigen begleitet eine Aura des Geheimnisses die letzten Sonaten – einerseits können wir sie mit dem Instrumentarium der musikwissenschaftlichen Analy-

se beinahe ohne Ende erkunden, andererseits spüren wir auch jenseits solcher Analytik die Inspiration und die Gegenwärtigkeit der musikalischen Substanz – was zur Folge hat, dass dem Laien deren Größe und Gewicht keineswegs verborgen bleiben.

Die Sonate in e-Moll op. 90 aus dem Jahr 1814 ist zweisätzlich gehalten. Zum letzten Mal wendet sich Beethoven dieser nicht sehr gebräuchlichen Dramaturgie zu – um eine bestimmte Dialektik der Gefühlslagen auszudrücken?

Vergessen wir nicht, dass schließlich auch Opus 111 in zwei Sätzen verläuft. Aber in der Tat kommt uns dort die Struktur der Zweisätzlichkeit kaum zu Bewusstsein. Was Opus 90 betrifft, so überliefert Anton Felix Schindler die folgende Anekdote: Beethoven habe das Liebeswerben des Widmungsträgers, Moritz von Lichnowsky, zur Anschauung bringen wollen, indem der erste Satz als „Kampf zwischen Kopf und Herz“, der zweite als „Konversation mit der Geliebten“ aufzufassen sei. Nun, auch wenn dies nicht wahr gewesen sein sollte, so wäre es jedenfalls gut erfunden gewesen. Denn allerdings ist ein Dualismus in mehrfacher Hinsicht deutlich herauszuhören. Der erste Satz – ungewöhnlich eindringlich und in deutscher Sprache „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck“ überschrieben – schwankt zwischen einer kämpferischen, akkordisch entschiedenen Allüre und

einem mehr bittenden, dann auch flehenden Gestus. Der zweite Satz hingegen wirkt mit seinem weiten lyrischen Atem und den vielen Wiederholungen des Hauptthemas wie ein „Lied ohne Worte“ der vorwiegend zarten Tonlage.

Anders gesagt, wir hören hier Gegenkräfte am Werk: einerseits in den Binnenstrukturen des Kopfsatzes, andererseits im Verhältnis dieses – insgesamt energisch verfassten – Satzes zum abschließenden zweiten Satz.

Genau. Insofern erinnert der erste Satz auch an den Kopfsatz der Sonate op. 54, die ja ebenfalls nur zwei Sätze aufweist. Nur – und dies gehört zu den Charakteristika des späteren Beethoven – ist der thematisch-rhythmische Verlauf für Opus 90 viel gedrängter. Denn die erste, forte zu spielende Geste – wenn wir so wollen: das „Kopf“-Motiv – geht nur über zwei Takte, und die Antwort – also das piano gehaltene „Herz“-Motiv – folgt sogleich, wiederum in zwei kurzen Takten. So wechselt auf engstem Raume die Dramaturgie: Kantiges, ja Schroffes neben Momenten der Besänftigung, mit den entsprechenden Varianten. Und weiter: Während die ersten acht Takte gleichsam gestochen klingen, entwickelt sich ab Takt 9 eine komplexe Legato-Linie, polyphon gesetzt wie für eine Streicher-Gruppe. Die Takte 17 bis 24 bilden dann den dritten Teil von je dreimal acht Takten im Rahmen des Beginns –

hier ist bemerkenswert der zweifache Sprung vom Diskant in die Mittellagen als räumlicher „Seufzer“.

Das Klavier als Schaubühne gegensätzlicher „Interessen“ und Bewegungen – ist dies die Grundsignatur im prozessualen Fortschreiten?

Das könnte man so generalisieren. Aber wichtig sind allerdings sämtliche Einzelheiten solcher Antagonismen. Wenn wir die Dynamik betrachten, oszilliert der erste Satz zwischen pianissimo und geradezu orchestralen, sehr vollgriffigen Fortissimo-Akkorden. Wenn wir die Intervalle prüfen, sehen wir enorme Fallhöhen. Wenn wir den Rhythmus studieren, klingt der Beginn fast wie ein „Siciliano“, derweil sich das Seitenthema in eine fliehende Sechzehntel-Motorik ausweitet. Und wenn wir endlich vom Atmosphärischen ausgehen, tritt Fahles – etwa in den aufsteigenden leeren Oktaven – neben lyrische Ruhe, der Fluss des melodischen Geschehens neben unheimliche Stockungen in den Pausen und Fermaten. Spätstil ist dies auch insofern, als die einzelnen „Ereignisse“ sehr kompakt gefügt sind; obwohl Beethoven – gerade mit der Dialektik von „Kopf“ und „Herz“ – erzählerische Qualitäten in Szene setzt, ist die von Ihnen angesprochene Schaubühne sowohl zeitlich wie räumlich eng abgesteckt.

Dies zeigt sich ja auch darin, dass die Exposition nicht wiederholt wird, sondern

aus einer fast unheimlichen Stille heraus in die Durchführung einbiegt, in welcher nun plötzlich modulatorische Weite vorherrschen darf.

Das ist im strengsten Sinne Ökonomie plus Poesie. Auch verkürzt sich beispielsweise das Hauptthema vielerorts in immer kürzere Sequenzen, und die Motive laufen insgesamt zumeist in der Vertikalen: nur in den wunderbar ornamentalen Partien der Sechzehntel, die die Reprise ansteuern und dabei die Stimmenführung vom Sopran in den Tenor befördern, macht sich eine Art von Klangfläche breit. Doch wenn wir die kanonische Rückführung in die Reprise beachten, spielt sich eine geradezu abenteuerliche Reduktion ab – das Hauptthema klingt nur noch in drei Tönen auf – in der Form von Diminution und Augmentation –, es unterliegt sozusagen einer Dekonstruktion im In- und Gegeneinander der beiden Stimmen, die ins Abstrakte geführt sind. Hier queren wir die Schwelle zum Spätwerk, das solche Verknappungen des Materials immer rigoroser handhaben wird.

Noch ein Wort zur Coda dieses ersten Satzes, der – anders als die meisten Kopfsätze früherer Sonaten – kein fest umrissenes „Ende“ beschreibt.

Die Funktion der Coda geht dahin, das vorangegangene Geschehen absichtsvoll offenzulassen. Im großen, pianissimo verschwindenden Ritardando steigert sich die seuf-

zende Geste geradezu in die Ratlosigkeit. Also markiert die Coda keinen Schluss, sondern sie spielt einen Übergang, baut oder eher zeichnet eine Brücke in den Schlusssatz, wobei sie die dritte, „weibliche“ Phrase des Hauptthemas wie eine behutsame Erwartung aufschweben lässt.

Auch den zweiten Satz hat Beethoven mit einer deutschen Tempo- und Charakterbezeichnung überschrieben: „Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.“ Die gegenstrebigen Fügungen des ersten Satzes scheinen hier einer weitgehend lyrischen Beruhigung und Beschwichtigung zu weichen. Schubert „avant la lettre“?

Schubert hat die Sonate natürlich gekannt, und es stimmt, dass seine eigene – unvollendete – Sonate in e-Moll im zweiten, ebenfalls in E-Dur gehaltenen Satz eine ähnlich gesangliche, „horizontale“ Themen- und Klangstruktur realisiert. Weiter dürfte uns Beethovens Begleitfigur in den Sechzehnteln an die „Schöne Müllerin“ erinnern. Auch Assoziationen an Mendelssohn und dessen „Lieder ohne Worte“ sind nicht unstatthaft. Das Rondothema, in allen wiederkehrenden Phasen in der Grundtonart E-Dur gehalten, hat etwas von einem Volkslied: Zärtliches und Liebliches hören wir heraus, wofür die deutsch formulierte Satzbezeichnung zusätzliche Hinweise gibt. Lange Perioden sind vorherrschend, wir haben ein Rondo mit gewissen Elementen des Sonatenge-

schehens. Wichtig sind die dynamischen und im weiteren Sinn gestalterischen Vorschriften: etwa „subito piano“ oder „dolce“ oder „teneramente“. Sie zeigen an, dass eine poetische Sonorität gefragt ist. Doch bei aller Freiheit in Phrasierung und Agogik soll der Grundpuls stets durchlaufen – je schwärmerischer die Wiederholungen des Hauptthemas ausgreifen, umso beständiger muss das Zeitmaß als solches wirken.

Arthur Rubinstein klagte einst darüber, dass Beethoven mit jenen Wiederholungen zu viel des Guten getan habe...

Diese Meinung kann ich nicht teilen. Beethoven ist ein Meister der Variationentechnik und der – oftmals subtilsten – Verwandlungen. So auch hier. Wir müssen die Wiederholungen im Funktionsverlauf des Satzes sehen; sie sind Antworten aus den Erfordernissen des prozessualen Fortschreitens. Um nur ein Beispiel zu nennen: Wenn das Hauptthema, etwa Takt 140 ff., wiederkehrt, klärt es ein Geschehen, das zuvor durch bedeutende harmonische und „pianistische“ Entwicklungen – fast im Sinne einer Durchführung – gelaufen ist. Auch verkürzt es sich später um Teile der anfänglichen Ausführlichkeit und wirkt dann, etwa Takt 230 ff., wie ein Abschied. Die Verlegung der Stimmen evoziert zusätzliche lyrisch-dialogische Spannung. Oder betrachten wir schließlich die Coda: Da „dekonstruiert“ Beethoven das Material und verteilt es zugleich in die Po-

lyphonie eines Streichquartetts. Offenheit ist hier wiederum das Leitprinzip – bis in die tastenden, ab- und aufsteigenden Figurationen der allerletzten Takte, die improvisatorisch ein „accelerando“ andeuten, um endlich „a tempo“ so zu enden, als sei schon die „unendliche Melodie“ der Romantik erreicht: ein Weg jenseits aller Zielsicherheit. Dieser suchende Schluss, der für den Interpreten so unerhört schwer zu treffen ist, verweist eigentlich schon auf Schumann. Wenn wir von diesem Finale her den kräftig akkordischen Beginn der Sonate „mithören“, spüren wir wohl nochmals das „dialektische“ Gewicht eines Werks, dessen gegensätzliche Charaktere seinen Zauber jenseits aller Konvention definieren. So mag auch Schindlers Anekdote ihre Bestätigung als Sublimation durch Musik gefunden haben.

Gleichfalls gegensätzlichen Inhalts ist die nachfolgende Sonate in A-Dur op. 101 aus dem Jahr 1816 – doch bieten die vier Sätze zusätzliche Möglichkeiten, formale und psychologische Strukturen zu erkunden.

Die Bandbreite von Ausdruck und Form ist erstaunlich. Beethoven dringt hier in Bereiche eines experimentellen Komponierens vor, die schon eine Art von Zukunftsmusik beschwören. Wir finden eine eminent lyrische, außerordentlich innige Einleitung mit dem 6/8-Takt des Kopfsatzes, wobei zugleich die Strenge der Sonatenlogik mit Exposition, Durchführung und Reprise voll-

kommen gewahrt bleibt. Wir hören sodann einen Marsch der trotzig-übermütigen, halb grimmigen, halb humoristischen Faktur, der bedeutende pianistische Energien erheischt. Es folgt ein sehr nachdenkliches, gleichsam barock-melancholisches Adagio überleiten der Funktion, an welches als Zitat das Hauptthema des Kopfsatzes anschließt. Und endlich stürmt das Finale „geschwinde“ und „mit Entschlossenheit“ davon, wobei den Durchführungsteil eine veritable und technisch eher ungemütliche Fuge ziert.

Ähnliche Elemente – etwa das rückblickende Zitat oder die langsame Überleitung – gestaltet Beethoven auch in der C-Dur-Sonate für Klavier und Cello op. 102/1, und wie in der Sonate op. 101 sind auch dort die prozessualen Geschehnisse stark zusammengedrängt.

Das Beglückende ist dabei, dass wir dennoch nie den Eindruck einer forcierten Kompression des Materials gewinnen! Einerseits konzentriert Beethoven seine Schreibweise; andererseits findet er Themen und Klänge, die immer wieder eine geradezu irrealen, jedenfalls „jenseitige“ Atmosphäre erzeugen. Etwas Innigeres und Poetischeres als den Kopfsatz von Opus 101 hat der Meister wohl kaum je für das Klavier geschrieben. Dazu trägt sowohl der schweifende 6/8-Takt als auch die harmonische Faktur bei: Nicht die Tonika bestimmt den Beginn, sondern die Dominante, und auch das zweite, wie in Ka-

denzen verlaufende Thema mit seiner durchbrochenen Stimmführung hält einen schwebenden, ja „romantischen“ Stil.

Wagner war bekanntlich von dem Werk besonders angetan.

Das kann uns nicht überraschen. Wagner schätzte in diesem Kopfsatz natürlich das Changieren der verschiedenen Register, dann auch die lyrische Spannung, die in den Pausen sich steigert, und gewiss auch die Lagenwechsel und kühnen Harmonien der Durchführung, wo das Hauptthema nur noch verkürzt in Erscheinung tritt. Hier fasziniert uns zudem das Wechselspiel von Dur und Moll, der Einsatz der Synkopen und die Verschleierung der Taktstriche: Das Metrum gerät ins Schweben, alles ist Frage und Suchen, bis hin zu den chromatischen Wendungen und den dissonanten Einschlüssen in den Akkord-Lagen. Am Ende spricht nur noch das Seitenthema – in der nun bekannten Manier von Bruchstücken, die sich mit einem weiten Ritardando in den Diskant und in die Schluss-Fermate verflüchtigen.

„Lebhaft. Marschmäßig“ betitelt Beethoven den zweiten Satz; hier auch mit der italienischen Überschrift „Vivace alla Marcia“. Doch mit anderen, berühmteren Märschen des Komponisten wie etwa jenem aus der Sonate op. 26 hat dieser Marsch nichts gemein: Er ist feurig-extrovertiert gehalten und mit scharfen Akzenten gespickt.

Die Notation ist – wie schon im Kopfsatz – sehr elaboriert; was unter anderem zeigt, dass der Meister für dieses Werk längst andere Interpreten als sich selbst im Auge hat. Was die Stimmung betrifft, so dominiert eine herbe, stark rhythmisierte Energie, wobei der 4/4-Takt nicht auf ein „alla breve“ zusammenzuziehen ist: Eine gewisse räumliche Breite muss – schon um der Genauigkeit in der Dynamik und in den Trillern willen – bestehen bleiben. Auf keinen Fall aber darf eine „militärische“ Uniformität regieren. Die Punktierung ist hier höchst differenziert, und manche Piano-Inseln – am eindrucklichsten jene in Des-Dur Takt 30 ff. – oder auch ein absichtsvoll verschwiegener erster Schlag in Takt 26 zeigen an, dass hier versonnene und humoristische Elemente vorhanden sind. Polyphone Sequenzen verraten das Vorbild von Bach – signifikant natürlich in dem „dolce“ zu spielenden Trio-Teil, der mit einem Hornsignal aus der Ferne eingeleitet wird und sich dann in kanonische Dialoge begibt. Meisterlich endlich die über dem Sextolen-Orgelpunkt aus dem Diskant behutsam sich senkende Rückführung in den Marsch-Teil. Kurz: Die Extrovertiertheit dominiert zwar insgesamt und fordert vom Interpreten Stehvermögen und staffelnde Gestaltung des schwierigen Lagenspiels; doch das „Andere“ hört ebenfalls mit: als der zarte Einwand, der diesen Satz wiederum in seiner Dialektik bestätigt. Pianisten, die bloß auf Eile und Technik setzen, verfehlen ihn deshalb entschieden.

Folgt das Adagio, von Beethoven mit „ma non troppo, con affetto“ und überdies auch mit der deutschen Überschrift „Langsam und sehnsuchtsvoll“ bezeichnet; freilich ein nur kurzes Innehalten, wie wir es etwa schon aus der Sonate op. 53 oder aus der Sonate „Les Adieux“ op. 81a kennen.

Die Ornamentik fast barocker Rhetorik mit Arioso-Einsprengeln, die auch in der zeitlich und charakterlich benachbarten Sonate in D-Dur für Klavier und Cello op. 102 im Übergang zur Fuge auf ähnliche Weise vernehmlich wird, trägt hier das Geschehen. Sie erinnert übrigens stark an die Fantasie von Bachs „Chromatischer Fantasie und Fuge“, also an ein Werk, das Beethoven mit Sicherheit kannte. Die modulatorisch-chromatischen Bewegungen machen einen weiten Horizont, vor welchen sich nach einer längeren Kadenz das Hauptthema aus dem Kopfsatz schiebt. Aber die Technik des Zitats, die wir auch aus anderen Stücken der Spätzeit kennen, verändert dieses um bedeutsame Nuancen: Jetzt durchbrechen zwei gewichtige Fermaten den lyrischen Fluss – komponierte Stille. Eine Triller-Reihe, zunächst ebenfalls unter Fermaten laufend, bereitet sodann den Schlusssatz vor. Dies alles ist sowohl raffinierteste Konstruktion wie selbstvergessene Intuition: das Finale sozusagen aus einer großartig komplexen Ouvertüre heraus anzustoßen.

Der Rhythmus seines Themas erinnert an

den Beginn der frühen Sonate in A-Dur op. 2/2.

Ja. Aber dort herrscht ein lyrisch-lächelnder Gestus, während hier viel eher an ein energisches „Wach auf!“ zu denken wäre. Die Musik ist insgesamt kämpferisch, dionysisch-aggressiv, lebensbejahend. Sie enthält sogar „jodelnde“ Takte (49–52). Das Thema selbst ist sehr bewusst kurz formuliert; dies hat eine weitere Funktion – es eignet sich nämlich vorzüglich auch als Fugen-Thema in der Durchführung. Diese beginnt allerdings eher überraschend und gegen die Atmosphäre des Satzbeginns „pianissimo“ und in a-Moll. Wir haben nun einen komplizierten und technisch überaus fordernden Weg polyphoner Verzweigungen, lyrischer Vertiefungen und alsbald wieder donnender Ausbrüche vor uns, der zudem mit langen Terzen- und Sexten-Gruppen gespickt ist. Manche Staccato-Passagen verraten einen lakonischen Humor, „dolce“ vorzutragende Einschübe stauen die Schubkraft. Interessant ist schließlich, was in der Coda passiert. Nach zwei Schlägen in der Doppeloktave, die von Pausen begleitet werden, scheint es, als ob sich – wenn auch nur „pianissimo“ – nochmals ein Fugato erheben wollte. Aber weit gefehlt! Der Satz läuft vielmehr in die „jodelnden“ Einlagen und „Wach auf!“-Rufe und quirlige Sechzehntel-Skalen aus, vergräbt sich kurz in Bass-Triller, über welchen die Melodie leise auf- und niedersteigt, und endet zuletzt in einem „Tut-

ti“ aus mächtigen Fortissimo-Akkorden. Das dionysische Fest hat das Schlusswort, wie witzig weggewischt erscheint alles Frühere aus Spekulation, konstruktiver Verschachtelung und zärtlich-poetischer Anfänglichkeit einer „unendlichen“ Melodie.

Die Sonate op. 101 beschließt im Fortissimo. Die nachfolgende Sonate in B-Dur op. 106, die sogenannte „Hammerklavier“-Sonate, die wie schon die Sonate „Les Adieux“ dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet ist, ist das einzige Werk der Gattung für das Klavier, das mit einem Fortissimo beginnt...

Was zunächst demonstriert, dass das Klischee des rabiater-aufbegehrenden Komponisten mit seiner pianistischen Virtuosenpranke völlig in die Irre führt. Doch ist die „Hammerklavier“-Sonate natürlich ein kapitaler Brocken, ein Gebilde der orchestralen Räumlichkeit, und dies soll hier von allem Anfang an und unmissverständlich klar werden. Um jene Akkord-Fanfare anzusprechen: Das tiefe B des Achtel-Auftakts soll, bitte sehr und wie von Beethoven notiert, mit der linken Hand gespielt werden – mit samt dem nachfolgenden Bass-Akkord. Jede technische Erleichterung verfehlte nämlich diesen Anfang in seiner gewaltigen Ausdruckskraft.

Viel bewundert, von vielen Interpreten gefürchtet, doch häufig entsprechend weniger geliebt – die Rezeption von Opus 106

verrät uns mindestens gemischte Gefühle, diesseits und jenseits des Podiums.

So ist es wohl, und es mag dafür Gründe geben: Während die Pianisten vor den technischen und mentalen Hürden zurückschrecken, erscheint das Stück dem weniger vertrauten Zuhörer als ein Monument der Undurchdringlichkeit. Der Kopfsatz ist – mit der unbedingt zu spielenden Wiederholung der Exposition – bereits eine kräftezehrende Partie. Das kurze Scherzo schafft zwar eine gewisse Atempause, doch zieht uns das riesige Adagio in unergründliche Tiefen der Trauer und der Verlorenheit, worauf schließlich die ebenfalls ins Riesenhafte auslaufende Fuge das des Kontrapunkts unkundige Ohr durchaus zu irritieren vermag. Und dort auch paart sich überirdisch Entrücktes mit einer modern-dissonanten Ästhetik, die dem reinen Wohlklang den Gar aus macht. Sie haben, was die Rezeption von Opus 106 betrifft, schon recht: Die „Hammerklavier“-Sonate gilt zwar als Gebirge, doch hat sie Zuneigung nicht im Übermaß gefunden.

Für Sie selbst gilt dies freilich nicht: Sie haben die Sonate schon lange im Repertoire.

Ich bekenne freimütig, dass ich sie außerordentlich liebe. Auch wegen ihrer polyphonen Struktur. Auch wegen ihrer virtuoson und gedanklichen Schwierigkeiten. Auch – und besonders – wegen ihrer humoristischen Züge und selbstverständlich wegen

ihrer poetischen Abgründigkeit: Ein Satz wie das Adagio in fis-Moll ist nicht nur ein Gipfelpunkt abendländischer Musikgeschichte. Es greift mir – uns – ins Innerste von Gemüt und Geist.

Könnte es sein, dass einseitig-monumentalisierendes Vortragen das wahre Bildnis der Sonate verzerrt hat?

So ist es. Wer hier bloß Gigantisches in der Weise einer Michelangelo-Vertonung herausspielt, verengt die Perspektiven. Ziehen wir, als Gegengift, schon nur das von Beethoven mit Metronomzahlen präzisierte Zeitmaß heran. Übrigens ist Opus 106 die einzige Sonate, die mit Beethovens eigenhändigen Metronomzahlen versehen ist, das heißt: Diese gänzlich zu ignorieren, wie dies viele Interpreten tun, scheint mir unverzeihlich. – Nun: Wer die Halben auf 138 nimmt, bietet sich selbst und den Zuhörern die Gelegenheit, den Kopfsatz auch in seiner tänzerischen, rhythmisch geladenen Präsenz auszuforschen. Dasselbe gilt für den langsamen Satz. Wer ihn für die Achtel mit 92 Schlägen spielt, hat genügend Reserven, die Lebenszeit frei zu gestalten: nämlich die den Ausdruck zusätzlich vertiefenden Perioden entsprechend langsamer zu nehmen. Die Fuge ist sowieso mit „Allegro risoluto“ überschrieben, woraus sich ihr Charakter zweifelsfrei ergeben sollte. Allerdings ist auch zuzugeben, dass die von Beethoven geforderten Tempi vom Pianisten eine

unerhörte Kompetenz verlangen. Anders gesagt, für mich ist die „Hammerklavier“-Sonate wohl das schwierigste Werk der gesamten Klavierliteratur – technisch, gestalterisch, atmosphärisch, metaphysisch. Von der Gedächtnisarbeit will ich gar nicht reden, obwohl auch diese eine besondere Herausforderung darstellt, denn Beethoven ist – wie schon bei der Sonate op.101 – auch hier ein Komponist der sehr präzisen Bezeichnungen im Notenbild, und das alles muss natürlich entsprechend wahrgenommen werden.

Überliefert ist sein eigener Kommentar zur Sonate, dass sie ihre Interpreten – und man müsste hinzufügen: auch ihre Hörer – noch in fünfzig Jahren beschäftigen und herausfordern werde.

Das war, wie wir fast zweihundert Jahre danach feststellen dürfen, eine Untertreibung. Die Modernität der „Hammerklavier“-Sonate bedarf keiner langen Erklärungen, die architektonische und harmonisch-rhythmische Kühnheit gibt sich unverstellt.

Wo sehen Sie die Hauptgedanken und Gelenkstellen des Werks?

Nun, eine entscheidende Rolle für die ganze Sonate spielt das Intervall der Terz, sei es in ihrer unabgeleiteten Form, sei es in der Dezime. Sehr viele motivische und harmonische Ereignisse und Entwicklungen definieren sich von der Terz her, und dies

von allem Anfang an, seit den einleitenden Akkord-Fanfare und dem auf sie folgenden Filigran der Achtel-Bewegungen. Weiter wäre die Spannung zwischen der Haupttonart B-Dur und ihrem Widerpart in h-Moll zu nennen. Sodann müssen wir auf die Dialektik zwischen einem stark energetischen Spiel der Kräfte und einer wie ins Transzendente aufsteigenden Sublimation des Ausdrucks verweisen. Die enorme Fuge – übrigens „con alcune licenze“, das heißt: mit einigen Freiheiten vorzutragen – schlägt den Bogen zurück zu Bach, während ihre zusehends dissonanten Reibungen, wie gesagt, schon Zukunftsmusik beinhalten. Zuletzt sollten wir nicht vergessen, dass auch Witz, Humor und Spielfreude und eine gehörige Portion gleichsam „improvisierender“ Gestik die Sonate auszeichnen: eben gegen das Trugbild von in Marmor gefasster Monumentalität und unberührbarer Feierlichkeit.

Der erste Satz präsentiert sich in geradezu sinfonischen Dimensionen. Ist das überhaupt noch Klaviermusik – oder eher gedachter, eher notdürftig ins Korsett des Instruments gezwungener Sphärenklang?

So weit würde ich nicht gehen. Viele Passagen sind durchaus pianistisch inszeniert, während – wie fast immer bei Beethoven – anderes mehr orchestral oder kammermusikalisch intoniert ist. Eine Orchestrierung des Werks aber, wie sie etwa Felix Weingartner vorgenommen hat, zeigt ex negati-

vo, dass es doch sehr fürs Klavier komponiert wurde. Vergessen wir auch nicht, dass Beethoven seit einigen Jahren ein Instrument der Firma Broadwood besaß, das über einen erweiterten Bassbereich verfügte. Seit der Sonate op.101 nutzt Beethoven diese Tiefen begeistert und mit bedeutender Wirkung. Und obwohl etwa die zweite Phase des Seitenthemas zum Kopfsatz sehr „quartettmäßig“ angeordnet ist, gibt es andere Elemente – sowohl das „Vivat Rudolphus“-Kernmotiv des Beginns, das im weitesten Sinne auf eine Skizze zurückgeht, welche Ideen zu einer Kantate der Huldigung an den Erzherzog Rudolph von Österreich enthält, wie die breiten Legato-Lineaturen im späteren Verlauf –, die auf dem Klavier durchaus zu schönster Klanglichkeit gelangen.

Beethoven verfährt zwar immer noch traditionell im Rahmen von Hauptthema, Seitenthema und Schlussstema; doch treten innerhalb dieses Bezugs neue Motiv-Zellen auf, die den Stoff bereichern.

Diese Beobachtung ist wichtig, auch für die Interpretation. Der Pianist muss sowohl solchen motivischen Feinheiten nachspüren wie zugleich in größeren Blöcken artikulieren, damit die nötige Übersicht gelingt. Ferner ist es auch hier von zentraler Bedeutung, dass die harmonischen Gelenkstellen angemessen präsentiert werden – der überraschende Wechsel des Hauptmotivs in

strahlendes D-Dur (Takt 37) bereitet schon vor auf die G-Dur-Ebene des Seitensatzes mit seinen so differenzierten Legato-Klängen. Großartig auch, wie der Komponist am Ende der Exposition über verschiedene harmonische Register in die Durchführung überleitet.

Aus den Fermaten und Pausen schält sich dort – auch nicht unbedingt erwartet – ein kanonisches Fugato heraus: Polyphonie plus Rhythmus.

Hier weht einerseits der Geist von Bach, andererseits erlaubt sich Beethoven einen ahnungsvollen Vorgriff auf die Schlussfuge. Dieser fugierte Teil der Durchführung darf freilich nicht pompös daherkommen; vielmehr ist tänzerische Beweglichkeit gefragt. Und auch in der Coda muss gegen mögliche Klischees angespielt werden: Die dynamisch extremen Wechsel etwa zwischen pianissimo und fortissimo mitsamt dem dissonanten Brummen in den tiefen Bässen weisen durchaus humoristische Züge vor.

Ähnlich kontrastreich ist darauf der zweite Satz ausgerichtet: ein Scherzo von knappen Dimensionen, das freilich vor der Rückführung ins Hauptthema mit einer aus der Tiefe bis in den Diskant gerissenen „Prestissimo“-Skala irritiert.

Der späte Beethoven liebt solche Irritationen in besonderem Maße: als Einbruch revolutionärer Akzente ins Spiel. Dieses Scher-

zo eilt rasch vorbei. Unheimliche Gegengewichte wider die stark rhythmisierte Thematik des Anfangs setzt der Trio-Teil in b-Moll mit seiner „semplice“ formulierten Triolen-Bewegung, in der versteckt das Hauptthema des Kopfsatzes der dritten Sinfonie anklingt. Doch sowohl hier wie dort finden wir wieder das Intervall der Terz am Werke. Unorthodox ist freilich, dass dieser Trio-Teil nicht gleich in den Haupt-Teil zurückmündet; ein eigentümlich schwankendes „Presto“ im 2/4-Takt folgt zunächst. Als ich meinem Lehrer György Kurtág einmal die Sonate vorspielte, meinte er an dieser Stelle, hier habe Beethoven einen Czardas komponiert – eine treffende Bemerkung! Sehr witzig ist auch, wie „unschuldig“ der Satz im schwerelosen pianissimo sich verflüchtigt.

Ernst, ja abgründig in Trauer gefasst ist das folgende „Adagio sostenuto“ in fis-Moll – ein Gebirge aus gesprochenen und gesungenen Gesten der Verzweiflung, das in Beethovens Sonatenschaffen nicht seinesgleichen hat.

Man könnte hier sagen: in Musik verschlossener Schmerz. Obwohl sich die Szene nach und nach öffnet und lichtet. Über diesen Satz ließe sich ohne Ende spekulieren. Einiges Zentrale muss in unserer Diskussion genügen. So denn: dass dieses „Appassionato e con molto sentimento“ zunächst wie im Zustand des Nachdenkens verläuft – übrigens hat Beethoven den ersten Takt der

aufsteigenden Terz in den Oktaven, der viel zu diesem philosophisch umdüsterten Einatmen beiträgt, erst in letzter Sekunde vor der Drucklegung hinzugefügt. Ab Takt 27 hingegen, wo es ja ausdrücklich heißt „con grand' espressione“, hören wir sangliche, vielleicht sogar opernhafte Leidenschaftlichkeit im Diskant und in dessen Ornamentik. Neue Klangfarben, weitere Räume tauchen auf. Das betrifft auch die Stimmführung, die nun immer reicher wird, und es betrifft ebenso die Faktur der Variationen.

Im Ganzen aber führt der Satz eine Sonatenform von freilich ungewöhnlichen Dimensionen vor, also Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.

Das Bemerkenswerte dabei ist indessen, dass diese Struktur zwar im Text leicht hin einsehbar wird, beim Spielen und Hören jedoch viel weniger zum Tragen kommt, weil das Poetische bis in die langsamen Jamben und die geflüsterten Figuralvariationen als Ausdrucksmacht dominiert. Beethoven erzeugt geradezu phantastische Effekte im Klang, weshalb die „Dekonstruktion“ des Hauptthemas im letzten Teil der Coda umso eindringlicher wird: Nach einer Reise der Passionen durch alle Tonlagen endet der Satz zugleich lakonisch und erwartungsvoll endlich auf dem „pianissimo“ gesetzten Fis-Dur-Akkord.

Katharsis oder wieder nur Übergang? Immerhin verzichtet Beethoven hier auf das

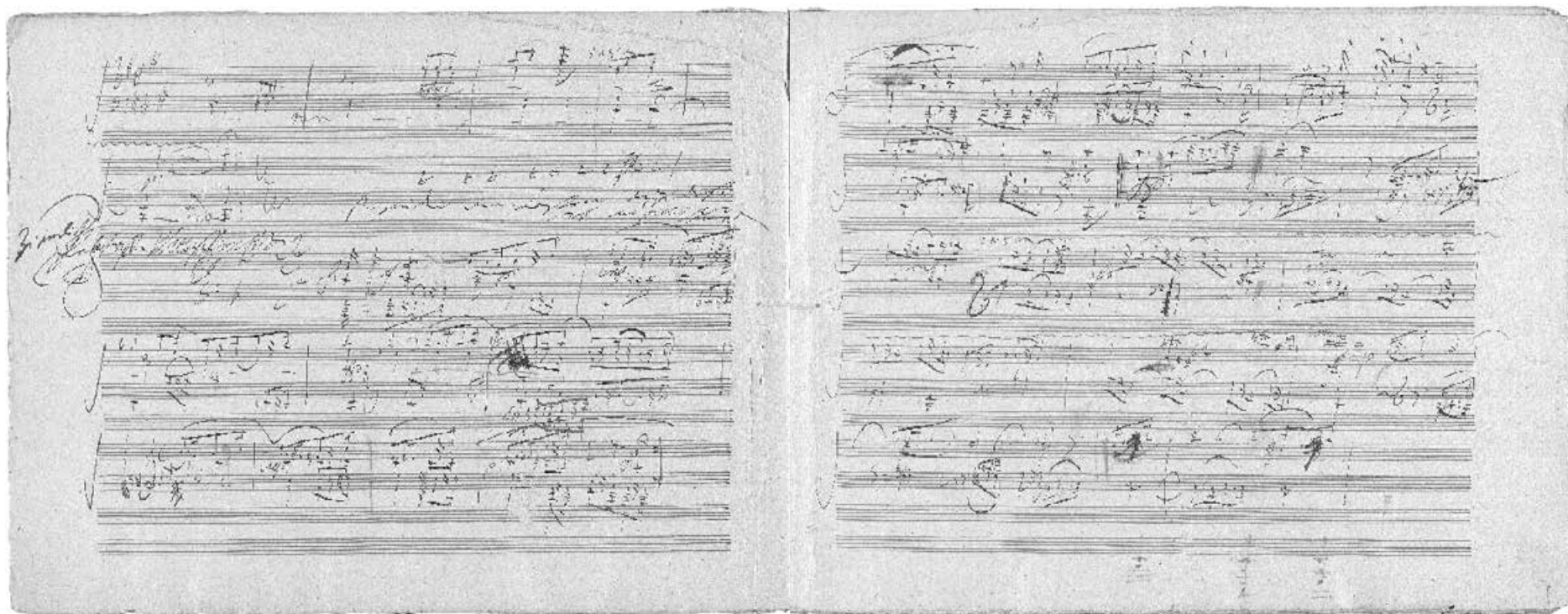
dramaturgisch wichtige Spannungsmittel der Fermate.

Ich meine, zweifellos Übergang. Denn die Frage ist ja auch: Wie kommen wir von Fis-Dur wieder zurück zur Haupttonart B-Dur. Das nachfolgende Zwischenspiel vom „Largo“ bis zum „Fortissimo“ wie rasend gehämmerter A-Dur-Akkorde erfüllt diese Funktion. Indem aber die ersten Takte F-Dur aus dem Bass emporsteigen, klingt dabei der Charakter einer Genesis und Wiedergeburt an. Die einzelnen Episoden weisen ausgesprochen improvisierende Spielfreude auf; sogar ließen sie sich sehr genau gewissen Präludien aus den beiden Teilen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Bach zuordnen.

Die Fuge schließlich verbeugt sich in aller Form vor Bach – auch wenn sie Beethoven nicht durchwegs streng nach dem Lehrbuch verfasst, sondern „alcune licenze“ beansprucht.

Diese dreistimmige Fuge ist einerseits natürlich eine Reverenz; andererseits sprengt sie in Thematik, Ausdruck und Variantenreichtum jedes denkbare barocke Vorbild. Das Thema – das übrigens mit dem Sprung der Dezime bereits beginnt – ist überaus lang gefasst, wodurch sich eine Art von Unübersichtlichkeit fast per se ergibt. Auch da ist es wichtig, „groß“ zu denken und in Stationen zu referieren. Sonst verschwinden die Feinheiten der Technik – Umkehrung, Diminution, Augmentation, Krebs, Engführung

usw. – in einem reichlich diffusen Grau in Grau. Vieles sprengt, insbesondere durch dissonante Reibungen und rhythmische Explosionen, die Ästhetik des Schönen. Anderes – wie der geradezu überirdisch anmutende Mittelsatz in D-Dur (Takt 250 ff.), der sich freilich nicht lange zu halten vermag – besänftigt uns wieder und erinnert in seinem transzendenten Anspruch an das „Benedictus“ aus der „Missa solemnis“. Auch Humoristisches kehrt wieder, etwa in den Unisono-Takten des Schlusses; denn bitte: Was sollen Unisoni mit einer Fuge zu tun haben? Kurz, eine „moderne“ Unruhe aus Experiment und konstruktiver Energie paart sich in diesem letzten Satz des monumentalen Werks mit Momenten der Entrücktheit – denken wir nur an die flirrenden Doppeltriller in der Coda, bevor das „Tempo I“ das Hauptmotiv der Fuge nochmals antimmt: Hier ahnen wir, wenn auch wie verfremdet, die Zukunft, aus der sich die „Arietta“ von Opus 111 herauslösen wird.



From the first movement of Piano Sonata op. 101 (autograph)

Journey Towards the Unknown

András Schiff in conversation with Martin Meyer

The generally accepted view is that Beethoven's late piano sonatas begin with the e-minor Sonata op. 90. It's a work in which the composer creates a turning-point, out of which a progression towards increasingly bold forms and thoughts gives rise to what could be called an experimental style. Do you go along with this evaluation?

By and large, yes. Op. 90 marks a threshold or dividing-line, and the music's effect and sound are now much more radical: on the one hand more economical, and on the other hand more revolutionary from the point of view of its construction. We may also note that the virtuoso element, that was still given free rein in the finale of the "Les Adieux"-Sonata op. 81a, for instance, is progressively sublimated. But, as always with Beethoven, it's dangerous to generalise. Each work has to be understood in its own right. That doesn't, of course, apply only to the piano sonatas.

Are you thinking about the chamber music?

Certainly. Or about the wonderful song-cycle "An die ferne Geliebte". The years after 1814 present us with a composer whose output proceeds in less linear fashion, but for that reason digs all the more deeply. The notion of confessional music may sound altogether too exalted, but it's not wrong nevertheless. Processes of fermentation

take place, out of which magnificently rich and varied structures arise. Around the period of the op. 90 Piano Sonata one could mention, for instance, the f-minor String Quartet op. 95, with its extremely concentrated gestures; or the so-called "Archduke"-Trio op. 97, and the wonderfully lyrical Violin Sonata in G major op. 96, which show Beethoven's invention at its most expansive. And with the last six piano sonatas in particular we have to be careful to allow the character of the instrument to play its part, so that the piano definitely functions as a means of expression, or a medium – a 'bearer' of Beethoven's innermost thoughts. That of course doesn't mean that it applies only to his introverted side: a work such as the "Hammerklavier"-Sonata op. 106 is in many ways 'externally' written throughout.

What's striking is the way the thematic economy and motivic compression increases. In comparison with the middle period the coherence of the functional elements has noticeably increased.

Beethoven does indeed work more and more with small cells and motifs which become very strongly interwoven, without of course giving any impression of being forced – on the contrary, we hear a splendid combination of order and freedom. But the structure binds all the gestures and cumulative energy together, while in the back-

ground the intensive preoccupation with Bach and with contrapuntal techniques makes itself felt. Large-scale fugatos occur, and in the case of the "Hammerklavier"-Sonata almost the entire finale is in the form of a fugue.

What skills does the performer who involves himself with the complex, multi-layered world of the late sonatas have to demonstrate?

First of all, the pianist has to know what's involved from the point of view of content, structure and development. He also has to be aware of the unity of the genre since its beginnings with the triptych of Sonatas op. 2. A chronological performance of the entire cycle, moreover, has the advantage that both the performer and the audience experience how Beethoven makes new discoveries and transformations right up to the end. In that respect, he's a kind of late developer. And after all let's not forget the metaphysical side, which plays a prominent part in the late works up to the "Missa solemnis" and the last string quartets. It's true that profundity was there from the beginning, and that the melancholy grandeur of a movement such as the "Largo e mesto" from the Sonata op. 10/3 is unsurpassable; but of course the late works are imbued with an enormously bold spirit, which is why the performer probably has to draw

on a certain maturity of his own. As far as I myself am concerned, I had more reservations in my earlier years about the 'heroic' middle period, but I've long since overcome them.

Too much respect and reverence towards the last sonatas can no doubt also lead to inhibitions. In his isolation the great composer acquired qualities that are inherent in the works, too, such as humour, wit, surprise, deliberate provocation.

You're absolutely right. And although I believe too much respect is better than too little, the performer should not only seek out 'last thoughts'. In all six sonatas of the last period there are moments, and sometimes even whole movements, that subvert the music's seriousness, and show us what you could call the composer's humorously angry or playfully improvisatory side.

Some pianists, such as Vladimir Horowitz, thought – or think – that at least the works from op. 101 to op. 111 are not really suitable for performance in the concert-hall, because they are too 'intimate' and too 'personally' conceived.

I'm not at all in agreement with that – on the contrary, these works are such deeply human documents that it would be an absolute sin to keep them secret. And to be provocative for a moment, what right has someone who so passionately loved Rach-

maninov's Second Sonata, for instance, to make a judgement of that kind? What's true is that the spiritual and philosophical side play a significant role in these works. And it's also the case that at the time Beethoven composed his late works he had long ceased to be concerned with his own abilities as a pianist and self-promoter of his music: he wrote them out of his inner hearing and thoughts, and would hardly have had public performance in mind in the first instance. The intimacy I mentioned would apply, then, to a dialectic between heaven and earth, between the spheres of spiritual and material manifestations, between spontaneity and artistic deliberation. But to conclude from that that these pieces aren't to be performed in front of a larger audience is something I would say was misguided. Shakespeare also creates profoundly metaphysical arguments with reference to the peaks and troughs of human nature, without any ban on stage performance being imposed as a result – on the contrary. So if we take the “Hammerklavier”-Sonata, for instance, its orchestral writing demands a corresponding breadth, and the same would hold true for example with the second movement of the Sonata op. 101, or the opening movement of op. 111. Of course, it's important, too, to find the right sonority and atmosphere so that the most delicate excursions into subdued and melancholy moments work adequately in the hall. For the rest, the last sonatas have an aura of secre-

cy. On the one hand, we can explore them almost ad infinitum using the tools of musicological analysis; but on the other hand beyond any such analysis we feel the inspiration and the presence of the musical material, with the result that their greatness and profundity are in no way hidden to the layman.

The Sonata in e minor, of 1814, is restricted to two movements. For the last time Beethoven turns to this rather unusual dramaturgy – to convey a specific dialectic of emotional expression?

Let's not forget that op. 111 also unfolds in two movements. But it's true that there we're much less conscious of the two-movement design. As far as op. 90 is concerned, an anecdote was recorded by Anton Felix Schindler: Beethoven apparently wanted to depict the courtship of the sonata's dedicatee, Moritz von Lichnowsky, with the first movement being perceived as the 'struggle between the head and the heart', and the second as a 'conversation with the loved one'. Well, even if this were not to be true, it would be a good invention, because in many respects there's a dualism that's clearly audible. The first movement – with its unusually emphatic heading, in German, of “Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck” (“With liveliness, and with feeling and expression throughout”) – wavers between an assertive idea

in decisive chords, and a more pleading and entreating gesture. The second movement, on the other hand, with its broad lyrical breath and the manifold repetitions of its main theme, has the effect of a 'Song Without Words' in its predominantly gentle register.

To put it another way, what we hear are opposing forces at work: on the one hand, in the duality of the opening movement itself; and on the other hand, in the relationship between this movement, which is on the whole energetically composed, and the concluding second movement.

Exactly. To that extent, the first movement is reminiscent of the opening movement of the Sonata op. 54, which similarly has only two movements. But – and this is characteristic of the later Beethoven – the thematic and rhythmic progress is much more terse in op. 90. Because the initial gesture, played forte – the 'head' motif, if you like –, extends over no more than two bars, and the answer – the 'heart' motif, played piano – follows immediately, again in two short bars. So that the drama changes in the most confined of spaces: the angular, and even gruff, cheek by jowl with soothing moments of calm, and with corresponding variation. And in addition, while the first eight bars unfold with absolute clarity, from bar 9 onwards a complex legato line develops, polyphonically scored as though for a string ensemble. Bars 17–24 then provide a third eight-bar

stage within the frame-work of the beginning, with a striking twofold descending leap from the treble to the middle register forming a spatial 'sigh'.

The piano as a theatrical stage of opposing 'interests' and types of movement – is this the underlying signature of the work's progress?

You could generalise it in that way. But the collective details of such conflicts are certainly important. If we look at the dynamics, the first movement oscillates between pianissimo and absolutely orchestral full-blooded fortissimo chords. If we examine the intervals, we find huge leaps. If we study the rhythm, the opening sounds almost like a 'siciliano', while the subsidiary theme unfolds in a flowing semiquaver motion. And finally, if we start from the point of view of the mood we find paleness – for instance, in the rising bare octaves – juxtaposed with lyrical calm, or the flow of melodic events side by side with the uneasy hesitations of pauses and fermatas. This is the late style, inasmuch as the individual 'events' are very compactly organised, and although with the dialectic between 'head' and 'heart' Beethoven establishes narrative events, the theatrical stage you mentioned is narrowly laid out as far as both time and space are concerned.

That's also evident from the fact that the exposition is not repeated, and instead dis-

solves out of an almost eerie stillness into the development, in which sudden modulatory expanses prevail.

That, in the strictest sense, is economy allied with poetry. For example, in many places the main theme is condensed into increasingly short sequences, and the motifs run together mainly vertically. Only in the wonderfully ornamental semiquaver passages which shape the development section and shift the voice-leading from the treble to the tenor in the left hand is there a kind of broadening of the sonority. Yet if we consider the canonic lead-back into the recapitulation, a truly amazing concentration occurs: the main theme is reduced to three notes, in diminution and augmentation, and it's subjected to deconstruction, so to speak, with the two voices converging and overlapping in an altogether abstract manner. Here, we cross the threshold to the late works, which manipulate similar foreshortenings of material with increasing rigour.

A word or two about the coda of this first movement, which – unlike in the opening movements of the majority of the earlier sonatas – doesn't provide a firmly delineated 'ending'.

The function of the coda is to leave what has gone before deliberately open. In a long ritardando that fades away to pianissimo the sighing phrase intensifies into a kind of helplessness. So the coda doesn't mark

an ending, but provides a transition: it builds, or rather delineates a bridge to the concluding movement, with the ritardando followed by an 'a tempo' in which the main theme's third, 'feminine' phrase hovers like a wary expectation of what is to come.

Beethoven headed the finale, too, with an indication of its tempo and character in German: "Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen" ("To be played not too fast, and in a very singing manner"). The opposing forces of the first movement seem to have given way to broadly lyrical calm and appeasement. Schubert 'avant la lettre'?

Schubert of course knew the sonata, and it's true that his own, unfinished, e-minor Sonata D 566 has a second movement, also in E major, that carries out a similarly lyrical 'horizontal' structure of theme and sonority. The figuration of Beethoven's semiquaver accompaniment might also remind us of "Die schöne Müllerin"; and associations with Mendelssohn and his "Songs Without Words" aren't inadmissible, either. The rondo theme, which always returns in the home key of E major, has something of a folk song about it: the German movement-heading provides an indication as to its gentleness and charm. Long paragraphs predominate, and the rondo has certain elements of a sonata design. The dynamic markings, and broader expressive indications, are important: "subito piano", for instance, or "dolce"

or "teneramente". They indicate that what's needed is a poetic sonority. But for all the freedom in phrasing and agogics, the basic pulse has to be maintained throughout: the more effusively the repetitions of the main theme unfold, the more steady the underlying tempo has to make itself felt as such.

Arthur Rubinstein once complained that those repetitions were too much of a good thing...

That's an opinion I can't share. Beethoven is a master of variation technique, and of the sometimes subtlest transformations. That's the case here. We have to consider the function of the repetitions within the structure of the piece: they are answers arising out of the requirements of the music's progress. To take just one example: when the rondo theme returns at bar 140, it resolves a passage that has been marked by significant harmonic and 'pianistic' events – almost in the nature of a development section. Later, the theme is shortened from its initial complete form, and has the effect of a farewell – at bar 230, for instance. The shifting of the voices creates additional tension within the lyrical dialogue. Or if we finally examine the coda, Beethoven 'deconstructs' his material and at the same time disperses it into the polyphony of a string quartet. The guiding principle here is once again openness – right up to the groping rising and falling figuration of the very last

bars, which indicate an improvisatory "accelerando" in order to end "a tempo" – as though the 'endless melody' of the Romantic period had already arrived: a path leading beyond any fixed goal. This questioning ending, which is so terribly hard for the performer to manage, already points the way towards Schumann. If we 'think back' from the point of view of the finale to the sonata's forceful chordal beginning, we can feel the full 'dialectical' weight of a work whose opposing characters exert a magic beyond any convention. So perhaps Schindler's anecdote finds its confirmation in a sublimation through the music itself.

The next sonata, in A major op. 101, has a similarly contrasting content, though its four movements offer additional possibilities for exploring formal and psychological structures.

The breadth in expression and form is astonishing. Beethoven pushes forward into the realm of experimental composition which already bears witness to a kind of music of the future. We meet with a remarkably lyrical and extraordinarily heartfelt introduction, in the shape of the opening movement in 6/8 time, which at the same time absolutely adheres to the strict logic of a sonata form, with exposition, development and recapitulation. After that, we come to a march of a defiantly high-spirited, partly angry, partly humorous nature, which de-

mands considerable pianistic energy. Then comes a very contemplative Adagio, almost in baroque melancholy style, which has a transitional function, and which culminates in a quotation of the main theme from the opening movement. And finally the finale storms forth, "geschwinde" ("swiftly") and "mit Entschlossenheit" ("resolutely"), with its development section setting off as a genuine and technically rather awkward fugue.

Beethoven also moulds similar elements – for instance, the backward-glancing quotation, or the slow transition – in his C-major Sonata for piano and cello op. 102/1, and just as in the op. 101 Sonata the progressive succession of events is very compactly organised.

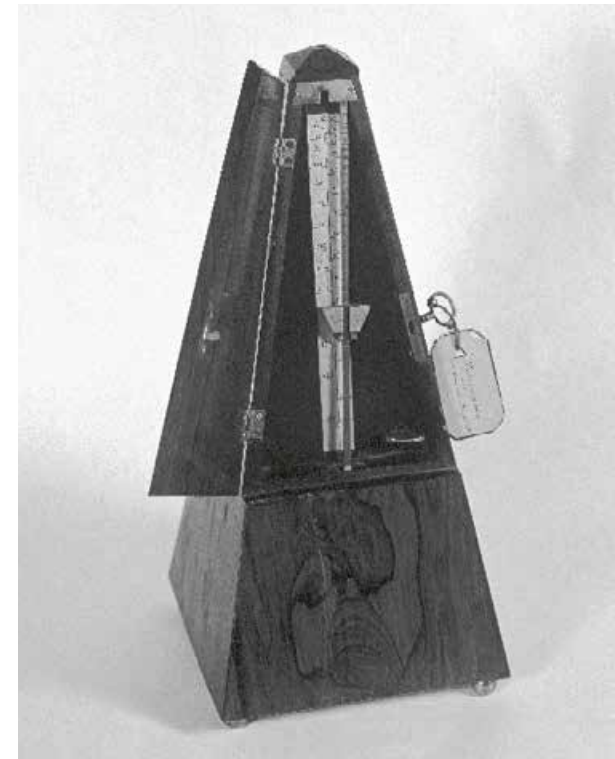
The fortunate thing is that at no stage do we get the impression that the material has been artificially compressed. On the one hand Beethoven concentrates his style of writing; and on the other hand he creates themes and sonorities that continually evince a positively unreal atmosphere, or at any rate a feeling of the beyond. Beethoven probably never wrote anything for piano that's more heartfelt and poetic than the opening movement of op. 101. Its effect arises out of both the undulating 6/8 rhythm, and the music's harmonic shape. The beginning defines not the tonic, but the dominant; and with its prominent shifts in voice-leading the second theme, which unfolds as

though made up of cadences, also has a floating and even 'romantic' style.

It's known that Wagner was particularly taken with the work.

That's hardly surprising. What Wagner admired in this opening movement was naturally the changing of the various registers, plus the lyrical tension which increases in the pauses, and also no doubt the shifts in position and bold harmonies in the development section, where the main theme appears only in abbreviated form. In addition, what's fascinating here is the fluctuation between major and minor, the entries of the syncopations and the disguising of the barline. The metre becomes floating, everything is a question and a search, including the chromatic inflections and the dissonant interjections in the chordal passages. The last word is left to the subsidiary theme, in the now familiar form of fragments, which evaporate with the aid of a long drawn-out *ritardando* in the middle register, and a final fermata.

Beethoven heads the second movement "Lebhaft. Marschmässig" ("Lively, in march-style"), this time with an additional Italian inscription, "Vivace alla Marcia". Yet this march has nothing in common with the composer's other, and more famous, marches, such as the one in the Sonata op. 26. It's fiery and extrovert in character, and full of strong accents.



Ludwig van Beethoven's metronome, built by Johann Nepomuk Maelzel

As in the opening movement the notational markings are very elaborate, which tells us among other things that the composer had long since had other performers than himself in mind. As far as its mood is concerned, an astringent and strongly rhythmic energy predominates, in which the 4/4 bar is not to be reduced to an 'alla breve': a certain spatial breadth has to persist – not least for precision in the dynamics and the trills. But in no way should the piece be governed by 'military' uniformity. The dotted rhythm is strongly differentiated, and a few piano oases – the most striking of them being the D-flat major of bar 30 onwards – or a deliberately absent first beat in bar 26, indicate that there are both pensive and humorous elements. Contrapuntal sequences show the influence of Bach – whose shadow is significant, of course, in the "dolce" trio section, which is introduced with a distant horn-call before the music proceeds in canonic dialogue. And the lead-back to the reprise, with its pedal-point in the bass and a mysterious chain of chords slowly descending in the right hand, before the pedal-point dissolves into the 'rocking' sextuplets from the march and a pre-echo of the march-theme itself is heard, is a masterly stroke. In short, it's true that the piece is for the most part extrovert, and that it demands stamina on the part of the performer, as well as the ability to shade and shape the difficult leaps; but the 'other' side is there, too, as the quiet exception that establishes the

piece in its dialectic. Pianists who merely go after speed and technique absolutely miss the point.

After this comes the Adagio, marked by Beethoven "ma non troppo, con affetto", and with the additional German heading of "Langsam und sehnsuchtvoll" ("Slow and full of longing"). Admittedly no more than a short pause of the kind we have already encountered in the "Waldstein"-Sonata op. 53, or the "Les Adieux" op. 81a.

Events here are carried by ornamentation of an almost baroque rhetoric with arioso interjections, of the kind that can also be found in the contemporaneous D-major Sonata for piano and cello op. 102/2, whose transition to its fugal finale is closely related in character. It's strongly reminiscent, by the way, of the fantasy from Bach's "Chromatic Fantasy and Fugue" – a work that Beethoven must surely have known. The chromatic modulatory sequences create a vast horizon out of which, after an extended cadenza, the main theme of the opening movement arises. But the device of the quotation, familiar from other works of Beethoven's late period, undergoes a transformation here, with the theme being altered through significant changes of nuance. Two portentous fermatas interrupt the melodic flow – composed silence, as it were. A chain of trills, at first also unfolding as fermatas, then prepares the ground for the finale. This

is at once extremely ingenious construction, and unselfconscious intuition: to have the finale emerging, as it were, out of a superbly complex overture.

The rhythm of its theme is reminiscent of the opening of the early A-major Sonata op. 2/2.

Yes. But there a charming lyricism predominates, while here one might think much more readily of an energetic 'wake-up' call. The music is altogether combative, aggressive in the Dionysian sense, life-affirming. It even contains 'yodelling' bars (49–52). The theme itself is quite deliberately conceived in concise terms. This has a further function: it is also eminently suitable as a fugue subject in the development section. However, the development begins rather surprisingly, and in contrast to the mood of the movement's opening, "pianissimo" and in a minor. Now we are confronted with a complex and technically very demanding passage with contrapuntal offshoots, lyrical intensifications, and sudden thunderous out-breaks – a passage that is additionally laden with long stretches unfolding in thirds and sixths. A few staccato moments show a laconic sense of humour, while parentheses played "dolce" stem the momentum. Finally, what happens in the coda is interesting. After two hammer-blows in double octaves, separated by pauses, it seems as though – if only in "pianissimo" – another fugato were

about to get under way. But far from it! The movement in fact runs its course with the 'yodelling' interjections, 'wake-up' calls and lively semiquaver scales, delves briefly into bass trills above which the melody quietly rises and falls, and finally ends with a 'tutti' of powerful fortissimo chords. The Dionysian festival has the last word, and as though having been wittily effaced, everything that has gone before seems to have been speculative, constructively complex, and the tenderly poetic inception of an 'un-ending' melody.

The Sonata op. 101 ends fortissimo. The next sonata, in B-flat major op. 106 – the so-called "Hammerklavier" – which, like the "Les Adieux"-Sonata is dedicated to Archduke Rudolph of Austria, is the only work of its kind for piano that begins with a fortissimo...

Which first of all shows that the cliché of the composer as a wild revolutionary shaking his fist in anger is completely misguided. But the "Hammerklavier"-Sonata is of course a major monument, a structure of orchestral breadth, and this has to be made unmistakably clear from the outset. As far as that chordal fanfare is concerned, the quaver upbeat on the low B-flat must for goodness' sake be played by the left hand, as Beethoven notates it, and so too must the following bass chord. Anything that makes this beginning technically easier will fail to

do justice to its overwhelming expressive strength.

Greatly admired, and feared by many performers, yet often correspondingly less loved, op. 106 is a work whose reception betrays at the very least mixed feelings on both sides of the podium.

That's probably so, and there may be reasons for it: while pianists take fright at its technical and mental hurdles, to the listener less familiar with it the piece seems like a monument of impenetrability. Already the opening movement, with its mandatory exposition repeat, is an absolutely draining piece. It's true that the short scherzo offers a certain breathing-space, but the vast Adagio draws us into unfathomable depths of tragedy and loss, after which comes the equally colossal fugue which might altogether perplex the listener who knows nothing of counterpoint. And even there unworldly rapture is coupled with a modern aesthetic of dissonance that puts paid to any mere beauty of sound. As far as the reception of op. 106 is concerned, you are right: the "Hammerklavier"-Sonata is acknowledged as a peak, yet it hasn't been greeted with a great deal of affection.

For yourself, that's obviously not the case: you've had the work in your repertoire for a long time.

I don't mind admitting that I love it very much indeed – for its contrapuntal structure,

for its virtuoso and conceptual difficulties, and also in particular for its humoristic traits, and needless to say its poetic depth. A piece such as the f-sharp minor Adagio is not just one of the peaks of Western musical history – it affects me, or rather us, in the depths of our mind and spirit.

Could it be that one-dimensional performances which stress the sonata's monumental aspect have distorted its true nature?

Yes. Anyone who merely brings out its colossal side, in the manner of Michelangelo in music, diminishes its perspectives. As an antidote, let's just refer to the tempo, which Beethoven pinpointed with a metronome marking. Op. 106, incidentally, is the only sonata Beethoven provided with his own metronome markings, so to ignore them completely, as many performers do, seems to me inexcusable. Now then: anyone who takes the minim at 138, as Beethoven marks it, offers both himself and his audience the opportunity to explore the opening movement's dance-like, rhythmically-charged presence. The same goes for the slow movement: if you play it at quaver = 92 you have enough in reserve to shape its events freely – that's to say to take the passages of heightened expressiveness correspondingly slower. And the fugue is in any case headed "Allegro risoluto", so that should define its character unambiguously. It has to be admitted that the tempi

Beethoven stipulates demand an unprecedented level of skill on the part of the pianist. To put it another way, to me the "Hammerklavier"-Sonata is probably the hardest work in the whole repertoire of the piano – technically, structurally, atmospherically, metaphysically. I don't even want to mention the effort involved in memorising it, though that presents a particular challenge, because as was already the case with the Sonata op. 101 Beethoven is a composer of extremely precise notational markings, and all of that side obviously has to be observed.

His own comment on the sonata has come down to us, that it would keep performers – and, we should add, listeners – busy and challenged in fifty years time.

That, as we can see nearly two hundred years later, was an understatement. The modernity of the "Hammerklavier"-Sonata doesn't need any long explanations – its structural and harmonic-rhythmic boldness are clearly evident.

What do you see as the main ideas and structural landmarks of the work?

A decisive role throughout the sonata is played by the interval of the third, whether in its straightforward form, or as a tenth. Right from the very beginning, with the introductory chordal fanfare and the filigree quaver-movement that follows it, a great many of the motivic and harmonic events

and developments are derived from the third. In addition, mention should be made of the tension between the main key of B-flat major and its opposite number, b minor. Then attention should be drawn to the dialectic between a strongly energetic interplay of forces and an almost transcendental increase in sublimated expression. The colossal fugue looks back to Bach, while, as already mentioned, its noticeably dissonant frictions suggest the music of the future. Lastly, we shouldn't forget that the sonata is also distinguished by wit, humour and playfulness, and a pertinent amount of 'improvisational' gestures, as it were – all working against the illusion of a monumental work set in stone and of immovable solemnity.

The first movement is a piece of absolutely symphonic proportions. Is it piano music at all – or rather imaginary music of the spheres forced into the makeshift confines of the instrument?

I wouldn't go that far. Many passages are pianistically conceived throughout, while – as always with Beethoven – others have more the feel of chamber or orchestral music. But an orchestration of the work, such as Felix Weingartner carried out, for instance, only serves to prove how clearly it was composed for the piano. Let's not forget, too, that for some years Beethoven had owned an instrument made by the firm of Broad-

wood, which had an extended bass-range. He had used those low notes enthusiastically and to great effect since the Sonata op. 101. And although in op. 106 the latter half of the opening movement's second subject, for instance, is scored very much in string quartet style, there are other elements – both the "Vivat Rudolphus" motif of the beginning, which goes back to a sketch containing ideas for a cantata in honour of Archduke Rudolph of Austria, and the broad legato-lines in the later course of the piece – which produce a most beautiful sonority on the piano.

Beethoven still works in the traditional framework of first subject, second subject and closing subject; but within these terms of reference new motivic cells appear which enrich the material.

That's an important observation, for performers too. The pianist has to pay attention not only to motivic details of that kind, but must also articulate in larger blocks in order to convey the necessary overview. In addition, it's of central importance for the harmonic milestones to be adequately represented – the main subject's surprising turn onto a radiant D-major chord (bar 37) already paves the way for the G-major regions of the second subject with its strongly contrasting legato sonority. No less splendid is the way the composer creates a transition from the end of the exposition into the cen-

tral development, using various harmonic registers.

At that point, out of the fermatas and pauses there arises – again not entirely expectedly – a canonic fugato: counterpoint plus rhythm.

Here on one side floats the spirit of Bach, and on the other side Beethoven allows himself a striking anticipation of the concluding fugue. This fugal stage of the development obviously mustn't sound pompous – what's needed is much more of a dance-like motion. And equally, in the coda any hint of clichés has to be avoided: the extreme dynamic contrasts between pianissimo and fortissimo, for instance, together with the dissonant growling deep in the bass have humorous traits.

The second movement is similarly organised along the lines of contrast: a scherzo of small dimensions which is disrupted just before the reprise with a rushing "prestissimo" scale from the bass up to the treble.

Late Beethoven is full of disruptions of that kind, bringing an explosion of revolutionary accents into play. This scherzo goes by swiftly. The trio section in b-flat minor, with its "semplice" triplet motion containing a hidden version of the "Eroica"-Symphony's opening theme, presents eerie opposing forces to the strongly rhythmical material of the movement's beginning. And just as

we do in the symphony, we find the interval of the third at work again. The fact that the trio section doesn't immediately lead back into the scherzo is certainly unorthodox: instead there's an idiosyncratic, erratically moving "Presto" in 2/4 time. When I once played the sonata to my teacher György Kurtág, he commented that Beethoven had composed a czardas at this point – a telling observation! The way the piece evaporates so 'innocently' at the end in a weightless pianissimo is very witty, too.

The following "Adagio sostenuto" in f-sharp minor is serious, and indeed deeply tragic – a mass of spoken and sung gestures of despair of a kind that has no equal in Beethoven's output of sonatas.

You could describe it as music of inner sorrow, despite the fact that the scene gradually opens up and lightens. One could speculate endlessly about this movement. A few central points will have to suffice for our discussion. The first is that this "Appassionato e con molto sentimento" unfolds in a state of meditation: by the way, it was only at the last moment before the piece was engraved that Beethoven added the first bar, which, with its slowly rising third in octaves, contributes an intake of breath laden with philosophical gloom. On the other hand, from bar 27 onwards, where "con grand' espressione" is explicitly marked, we hear lyrical, perhaps even operatic passion in the

treble and its ornamentation. New sonorities and spaces open up. That affects the voice-leading, too, which now becomes increasingly rich, and also the layout of the variations that unfold.

But the movement as a whole presents a sonata form of admittedly unusual dimensions – that's to say, exposition, development, recapitulation and coda.

What's notable nevertheless is that while it's true that this structure is easy to make out in the score, in playing or listening to the piece it's much less obvious, because it's the poetic side that dominates as an expressive force, with its slow iambuses and intricate whispered figuration. Beethoven produces absolutely astonishing effects of sonority, which make the 'deconstruction' of the main theme in the final part of the coda all the more haunting: following a wide-ranging journey of the passions the movement ends at once laconically and full of expectation on a "pianissimo" held chord of F-sharp major.

A catharsis or another transition? At any rate, Beethoven does without the dramatically important tension-creating device of the fermata.

I would say it's without doubt a transition. Because the question is this: how do we get from F-sharp major back to the home key of B-flat major? The interlude that follows,

going from “Largo” to the frenzied “Prestissimo” A-major chords hammered out “fortissimo” fulfil this function. But as the first bars rise upwards out of the bass in F major, they create the character of a genesis and rebirth. After that, the individual episodes exhibit a downright joy in improvisational playing – they even have very precise associations with certain preludes from both books of Bach’s “Well-Tempered Clavier”.

The fugue itself formally pays homage to Bach – even though Beethoven doesn’t adhere strictly to the textbook throughout, claiming instead “alcune licenze”.

On the one hand, this three-part fugue is of course a homage; but on the other hand, in its thematic working, its expression and the wealth of its variations it leaves any imaginable Baroque model far behind. The theme – which incidentally begins with a leap of a tenth – is extremely broadly conceived, so that it engenders ipso facto a certain complexity. It’s important here, too, to think in broad brushstrokes and to bring out the landmarks. Otherwise the technical finesse – inversion, diminution, augmentation, retrograde motion, stretto, etc. – disappears in a diffuse mire of greyness. Much of the music, particularly in its dissonant friction and its rhythmic explosiveness, puts paid to any aesthetic of the ‘beautiful’. Another moment, such as the other-worldly central episode in D major (bar 250 onwards), which

admittedly isn’t maintained for long, soothes us again, and reminds us in its transcendental claims of, for instance, the “Benedictus” from the “Missa solemnis”. Humorous elements return, too: for example, the unison bars at the end – because, if I may put it this way, what have unisons got to do with a fugue? In short, the last movement of this monumental work couples a ‘modern’ restlessness arising out of experimentation and constructive energy, with moments of reverie – just think of the flickering double-trills in the coda, before the main fugue subject starts up again with the “Tempo I”: here we have a presentiment, however distant, of the future out of which the “Arietta” of op. 111 will be formed.

Translation: Misha Donat



Ludwig van Beethoven, chalk drawing by August von Kloeber after his own pencil drawing from 1818

Volume VIII Sonatas opp.109, 110 and 111

Sonata No. 30 E major op. 109 (1820)

Dedicated to Maximiliane Brentano

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo | 3:40 |
| 2 | Prestissimo | 2:29 |
| 3 | Gesangvoll, mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile ed espressivo | 12:36 |

Sonata No. 31 A-flat major op. 110 (1821)

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | Moderato cantabile molto espressivo | 6:54 |
| 5 | Allegro molto | 2:17 |
| 6 | Adagio ma non troppo – Fuga. Allegro ma non troppo | 9:47 |

Sonata No. 32 c minor op. 111 (1821–22)

Dedicated to Archduke Rudolph of Austria

- | | | |
|---|---|-------|
| 7 | Maestoso – Allegro con brio ed appassionato | 8:42 |
| 8 | Arietta. Adagio molto semplice e cantabile | 18:03 |



Beginning of third movement of Piano Sonata op. 110 (autograph)



From the third movement of Piano Sonata op. 110 (autograph)

Nach den Sternen greifen

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Beethovens letzte drei Klaviersonaten, entstanden zwischen 1820 und 1822, gelten als eine Art von Testament oder Vermächtnis für die Nachwelt, und entsprechend respektvoll werden sie auch bis heute wahrgenommen. Weshalb diese – gelegentlich fast mystisch anmutende – Verehrung?

Weil wir sowohl auf der analytischen wie auf der emotionalen Ebene hören können, dass der Komponist hier nochmals Außerordentliches zu schaffen gedachte und ja auch geschaffen hat. Pläne und Skizzen zeigen uns, dass Beethoven nicht einfach chronologisch vorging; manche Studien zu den einzelnen Sonaten überlappen sich, was die Bedeutung der Trias stärkt. In drei Werken sehr verschiedenen und doch auch mitunter korrespondierenden „Inhalts“ werden Probleme der Gattung erörtert und in abermals revolutionäre Lösungen übergeführt.

Allerdings folgen darauf noch die Bagatellen op. 119 und op. 126 sowie, vor allem, die monumentalen Variationen über ein Thema von Diabelli, deren humoristisch-tänzerische Faktur den Abschied vom Klavier, wie er sich im zweiten Satz von Opus 111 präsentiert, auf hintersinnige Weise unterläuft.

Das ist richtig. Nur: Zum einen sind die „Diabelli“-Variationen ebenso Ausdruck des spekulativen Tiefsinns wie der virtuos-witzigen Auffächerung eines an sich harmlosen Themas. Und zum andern können wir

mannigfache Bezüge zwischen einzelnen Formen und Gattungen innerhalb des späten Œuvres feststellen – die sechs späten Streichquartette etwa wären zu nennen, im besonderen Maße aber die „Missa solemnis“, deren metaphysische Botschaft an gewissen Stellen der letzten drei Klaviersonaten zur Geltung kommt. Kurz, Beethovens späte Jahre machen uns deutlich, dass Denken und Fühlen weit über einzelne Zeugnisse hinaus einen großen Zusammenhang stiften.

Zugleich jedoch manifestiert sich für die entsprechenden Werke eine enorm verdichtete Individualisierung des Geschehens. Die Sonate op. 109 endet mit einem ausführlichen Variationensatz, der das Hauptgewicht des Stücks ausmacht, jene op. 110 schließt mit einer Doppelfuge, und in Opus 111 wendet sich der Komponist noch einmal – wohl durchaus unerwartet – der Zweisätzigkeit zu.

Die Zweisätzigkeit der Sonate in c-Moll ist höchste Absicht; jede Mutmaßung, dass es sich hier um einen Torso ohne Abschluss handeln könnte, ist abstrus. Das hat übrigens Thomas Mann in seinem Roman „Doktor Faustus“ besser erkannt als gewisse Wissenschaftler, wenn er dort ausdrücklich über den Abschiedsgestus des zweiten Satzes philosophiert. Bekanntlich schuf Beethoven zuvor schon zweisätzige Sonaten,

und jene von Haydn, die als Ursprungsmodell dienen können, waren ihm vertraut. Was die von Ihnen angesprochene Individualisierung generell betrifft, so ist sie auch vor dem Hintergrund eines ausgesprochen polyphonen Spätstils zu sehen. Ferner dominiert das durchkomponierte Ganze, aufgefasst als Synthese aus einzelnen Fragmenten und Variationen, gegenüber dem klassischen Schema des Sonatensatzes. Aber solches können wir teilweise schon bei Mozart hören, wenn wir etwa an die unorthodox gegliederte Sonate in A-Dur KV 331 denken.

Dreier-Gruppen präsentierte Beethoven seit seinen Anfängen als Schöpfer von Klaviersonaten. Immer ging es ihm darum, das Spektrum verschiedenster Charaktere auszuschöpfen. Doch im Fall der letzten drei Sonaten scheint der Rahmen nicht nur deshalb gesprengt, weil die Werke individuelle Opuszahlen tragen. Es fällt viel schwerer, die Opera 109 bis 111 in einem bestimmten Profil zu erfassen.

In der Tat liegt hier eine Schwierigkeit – nicht nur für den Hörer, sondern auch und besonders für den Interpreten. Während etwa die sogenannte „Sturm“-Sonate op. 31/2 oder auch die ihr eng benachbarte G-Dur-Sonate op. 31/1 eine relativ einfach beschreibbare Physiognomie vorzeigen – dramatisch-elegisches Ausgreifen respekti-

ve Scherz, Ironie und Witz –, entziehen sich die letzten Sonaten einer gleichsam übergreifenden Deskription. Zwar enthalten sie wie alle bisherigen Dreiergruppen zwei Sonaten in Dur und eine in Moll, doch damit enden die Gemeinsamkeiten.

Es zeigt sich, dass die Kontraste der Binnenstrukturen bis in Extreme vorangetrieben sind: Beethoven erweist sich hier als Dramaturg des Unerwarteten. Man könnte sogar sagen, dass nun alles einer kompromisslosen Ästhetik gehorcht, die auch nicht mehr primär den Klavierklang in sich hört.

Allerdings. Wenn wir an die Sonate op. 109 denken, so ließe ihr lyrisch-schwebender Beginn niemals erwarten, dass das nachfolgende „Prestissimo“ von geradezu dämonischen Ausschlägen erschüttert wird. Die As-Dur-Sonate op. 110 hebt mit verblüffender Einfachheit an, was die melodischen Strömungen und deren Begleitung betrifft. Hingegen poltert das Scherzo mitsamt seinen Anklängen an zwei Gassenhauer „wild und lustig“ los, wie Schumann notiert hätte, und der ariose Klagegesang des langsamen Satzes umkreist Welten einer namenlosen Trauer. Oder Opus 111: Der Eingangssatz gemahnt an Dantes „Inferno“, während die Arietta in ihren Variationen immer höher dem Paradies zustrebt. Allein, schon diese literarischen Umschreibungen vereinfachen

die sehr komplexen harmonischen und rhythmischen Zusammenhänge.

Kommt hinzu, dass die drei Werke in ihren zeitlichen Anlagen höchst konzentriert gehalten sind: ihre Aufführungsdauer liegt in der Regel unter insgesamt neunzig Minuten.

Dies macht die interpretatorische Aufschlüsselung umso anspruchsvoller! Jede der Sonaten ist kürzer als ein durchschnittlicher Akt einer Oper von Wagner. Doch steckt meines Erachtens viel mehr in dieser Musik, wenn ich das einmal so sagen darf... Freilich hat Wagner die Sonaten überaus geschätzt und wohl auch das eine oder andere aus ihnen gelernt.

Gehen wir ins Einzelne. Welche Herausforderungen sind in der Sonate in E-Dur op. 109 zu bewältigen? Wo liegen die Brennpunkte und Drehpunkte des Stücks?

Einerseits klingt vieles – und zumal die wunderbar gesungliche Eröffnung – wie improvisiert. Andererseits ist das Material aufs Genaueste verarbeitet, was sich bereits an den vielen Bezeichnungen und Befehlen im Satz ablesen lässt. Es grenzt ans Unmögliche, das alles in die Realität von Klang und Zeit umzusetzen; dennoch darf nicht der Eindruck von Pedanterie vorherrschen – der Text soll sich wie spontan selbst öffnen. Sodann bricht das Hauptthema bereits nach acht Takten ab. Das zweite Thema – „Andante espressivo“ – übernimmt zwar den Puls,

zeigt aber mit seinen kühnen harmonischen Weiterungen, die bis zum Dis-Dur vorstoßen, ein deutlich anderes Gesicht. Also: Gefragt ist ein „synthetisches“ Denken und Hören, das zugleich das Trennende im Stofflichen begreift.

Thematisch ist das Hauptthema des Kopfsatzes dem Finale der Sonatine in G-Dur op. 79 verwandt – hier wie dort dieselben auf- und absteigenden Intervallfolgen. Zielt sich der Meister da selbst?

So genau können wir seine Absicht nicht kennen... aber tatsächlich handelt es sich um identische Harmoniereihen, und dessen war sich Beethoven selbstverständlich völlig bewusst. Jedoch gilt für Opus 109, dass das Thema viel schwebender, poetisch diffuser wirkt, und weiterhin hören wir eine subtile Mehrstimmigkeit. Diese entfaltet sich dann in der Durchführung, die gänzlich ohne das zweite Thema auskommt, sowohl kontrapunktisch als auch modulatorisch ins mehr Dramatische, obwohl die Musik – was der Pianist bitte beachten sollte! – weitgehend im Piano verläuft. Erst ab Takt 42 – und nach den Sforzato-Piano-Akzenten – notiert Beethoven ein Crescendo. Die Reprise schließlich mündet in einem wirklich strahlenden Forte, und die Intervalle zwischen Diskant und Bass vergrößern sich ins Riesenhafte. Das ist reinsten Spätstil.

Motivisch hören wir als einen „Generalnenner“ die Terz. Diese charakterisierte bereits

wesentliche Aussagen und Verlaufsformen in der „Hammerklavier“-Sonate op. 106.

Die Terz tritt in Opus 109 viel weniger fordernd oder „rufend“ auf, obwohl sie fast allgegenwärtig ist. Sie sorgt, zumal im Licht- und Schattenspiel zwischen Dur und Moll, wie wir es besonders in der Coda vernehmen, für mancherlei Ambiguitäten. Dass übrigens der dem Hauptthema eingeschriebene Choral erst in dieser Coda in stehende Akkorde gefasst wird, verstärkt die Bewegtheit der Musik. Sie endet schließlich ohne festen Schluss, blickt in der letzten Fermate bereits auf das Kommende: auf den Sturm des „Prestissimo“. Das eben meint zyklisches Komponieren eines fortdrängenden Zeitempfindens, wie wir es schon etwa in Mozarts c-Moll-Fantasie KV 475 erleben können.

Dieser zweite Satz jagt in größter Eile und Getriebenheit vorüber – als sollte alles Vorangegangene in ungeheure Turbulenzen gestürzt werden?

Die Dramaturgie verändert die Landschaft hier allerdings in extremer Manier. Solches musste das damalige Publikum verständlicherweise verstört haben. Der Einschnitt führt sehr tief, was sich schon an der Dynamik ablesen lässt: Während der erste Satz im „piano“ verhallt, setzt das „Prestissimo“ gleich mit einem Fortissimo-Schlag ein. Auch die späteren Wendungen ins Piano zeugen von unruhiger Bewegung, wobei es

wichtig ist, dass der 6/8-Takt gleichwohl vernehmlich bleibt. Der Charakter eines Hölletritts mag darüber hinwegtäuschen, wie differenziert Beethoven die Innenseiten des Klangbilds gestaltet. Wenn er zum Beispiel in Takt 19 ein „Legato“ vorschreibt, heißt dies des Weiteren, dass zuvor nicht „legato“ gespielt werden sollte. Und dieselbe Technik einer aus dem Gesamtkontext gewonnenen Lesart regelt auch die Tempi.

Anders gesagt, der Interpret hat bei den Bezeichnungen immer auch an deren Gegenteil zu denken und an frühere oder spätere Bedeutungen im Verlauf?

Genau. Das macht die interpretierende Lektüre von Beethovens Klaviersonaten so spannend, aber auch so schwierig. Was nun die Psychologie des Satzes betrifft, so dominiert eine abgründige Verzweiflung, die sich auch in den im Bass nach unten ziehenden chromatischen Lagen (Takt 43 ff.) kenntlich macht. Der sehr kurze Durchführungsteil lässt dann die Energien unheimlich um sich selbst kreisen, wenn die Tremoli auf dem Orgelpunkt H über neun Takte, dann auf dem C über weitere vier Takte laufen. Die nachfolgenden polyphonen Sequenzen zerlegen den motivischen Prozess in immer kleinere Teile – hier erweist sich Beethoven als Meister einer genialen Abstraktionsfähigkeit, die Späteren nicht mehr gegeben war. Der Satz endet abrupt im trockenen, „staccato“ vorzutragenden Forte von

drei Viertelakkorden, die ich in Gedanken wie mit dem „Abstrich“ eines Streichinstruments intoniere.

Der Variationensatz beendet die Sonate in gänzlich anderer Stimmung – halb gesanglich-lyrisch, halb hymnisch, als Prozess einer wie nicht enden wollenden Läuterung.

Müsste ich einen Lieblingssatz aus allen 32 Sonaten benennen, so wär's dieser, und dies seit meiner Kindheit. Inniger, empfindungsreicher hat Beethoven für das Klavier wohl kaum je komponiert. Und dennoch können wir auch wieder die Arbeit am strukturellen Geschehen bewundern, von den Terzenmotiven über die rhythmischen Gelenke bis zu den Trillern der letzten Variation, die den Klang ins Unwirkliche anheben. Das Thema selbst entspricht dem Schreiten einer Sarabande, gibt einen festlichen Tanz vor – was nicht meint, dass das Tempo allzu langsam zu nehmen wäre. Und dass dieses Thema am Ende, leicht verändert, mit vollem Gewicht wiederkehrt, erinnert an Bachs „Goldberg-Variationen“, wobei wir spekulieren dürfen, ob Beethoven jene überhaupt kannte.

Wie würden Sie die einzelnen Variationen in gebotener Kürze beschreiben wollen?

Die erste weist opernhafte Züge auf, zumal der Sopran sich immer weiter von der Bassbegleitung absetzt – Beethovens Broad-

wood-Flügel konnte davon wohl bloß eine schwache Ahnung vermitteln. Die zweite klingt dagegen wie ein Mosaik, da das Thema nurmehr pointillistisch in Bruchstücken aufschimmert, was uns natürlich auch an den Beginn des Werks erinnern soll. Die dritte, im „Allegro vivace“ gehalten, entfernt sich noch viel stärker von der thematischen Vorgabe, ja sie führt, im Sinne einer Charaktervariation, neues Material zu. Zudem übernimmt sie sozusagen die Funktion eines Scherzos. Die vierte schließlich setzt einen vierstimmigen Kontrapunkt um, doch geschieht dies mit einer ungemein zärtlichen Innigkeit, selbst da, wo Beethoven ein Fortissimo wagt.

Die fünfte Variation hingegen wechselt den Tonfall ins Robuste und nimmt die Diktion der fugierten Partien im Finale der Sonate von Opus 101 auf.

Sie ist ausdrücklich eine Hommage an Bach. Ihr „Alla breve“ signalisiert Entschlossenheit, die Fugentechnik ist hier wie in Granit gemeißelt, woraus sich auch ein bedeutender Kontrast sowohl zur vierten als auch zur nachfolgenden letzten Variation ergibt. Diese endlich vermindert die Notenwerte in immer kürzere Einheiten, was uns den Eindruck einer Verflüssigung von Zeit und Melos verschafft, wie wir es später bald in der „Arietta“ von Opus 111 nochmals hören können. Die Triller markieren die Krönung dieses Prozesses. Sie sind in höchstem Ma-

ße Ausdruckstriller, während die 32stel-Figurationen das harmonische Spektrum ausforschen. Wenn dann das Thema wiederkehrt, ist zwar ein Ende geschrieben, doch zugleich weist der einfache Dreiklang der rechten Hand ins Offene. Nach einem solchen Schluss müsste sich Applaus eigentlich verbieten.

Gleichfalls von Gefühlen der Innigkeit und des lyrischen Ausdrucks beseelt ist die nachfolgende Sonate in As-Dur op. 110 in ihrem Beginn. Doch darf es bei solcher Ausgeruhtheit nicht lange bleiben: Wieder bricht ein schneller zweiter Satz die Stimmung ins Gefährliche.

Der erste Satz, ein „Moderato cantabile molto espressivo“, für dessen Anfang der Komponist sogar noch das eher seltene „con amabilità“ hinzufügt, atmet durchwegs Ruhe, Gelöstheit – sogar in der abermals kurz gehaltenen Durchführung, wo die Modulationen ins Moll schweifen. Die poetische Tonart As-Dur, die wir von Opus 26 her kennen, sorgt für ein entsprechend weiches Klangbild. Nach vierstimmigem Beginn entwickelt Beethoven eine herrliche Arie über denkbar einfacher Begleitung. Es folgen die absteigenden und wieder weit in den Diskant aufsteigenden 32stel-Kaskaden, wobei die über jeden vierten Ton gesetzten Punkte nicht etwa ein Staccato meinen, sondern eine leichte Betonung wollen. Später dürfen sich auch improvisatorische Elemente

bemerkbar machen (Takt 32 ff.). Die Durchführung bringt uns kontrapunktische Wendungen, was die Räumlichkeit betont. Bemerkenswert ist auch, wie dann die Tonart E-Dur aufleuchtet und nach einigen Takten im chromatischen Abstieg der leeren Oktaven in die Grundtonart zurückgeholt wird. Die Coda lässt den Satz sehr sanft und luftig enden – allerdings verbirgt sich im drittletzten Takt, nämlich in den Quart-Intervallen der rechten Hand, bereits das Fugenthema des Finales.

„Allegro molto“ verlangt Beethoven für den ungestüm ausziehenden zweiten Satz, der – wie in der Sonate op. 109 – einen scharfen Kontrast einbringt.

Gewiss. Doch hören wir hier weniger dämonisch erregte Energien als polternde Cholerik, die durch die Gassenhauermotive noch humoristisch unterlegt wird. Das ist keine tragische Musik, und nur die über drei Takte gezogene „Ritardando“-Stelle im zweiten Teil des Hauptsatzes klingt wie eine zögernde, vielleicht gar klagende Bitte, bevor zwei Fortissimo-Schläge den ursprünglichen Charakter zurückholen.

Der Trio-Teil mit seinen versetzten Rhythmen und den immer wieder neu niederfahrenden Achterturbulenzen gilt als pianistisch besonders heikel.

Er ist es wahrhaftig. Und wenn sich der Interpret da kräftig abarbeiten muss, so findet er Trost nur in der Tatsache, dass der

Komponist selbst lange laborierte, bis er es so zu formulieren wusste, wie viele Skizzen zeigen. Die Coda aber entlässt uns ins Ungewisse: Der im Pedal gehaltene F-Dur-Dreiklang bildet ein geheimnisvolles Fragezeichen und steigert die Spannung des Übergangs ins „Adagio ma non troppo“.

Dieses Adagio zählt zu den großen Bekenntnismomenten in Beethovens Musik überhaupt. Vom biographischen Hintergrund her wissen wir, dass der Komponist kurz zuvor erst von einer schweren Krankheit genesen war.

Das mag uns helfen, den unerhört subjektiven Anteil des Geschehens herzuleiten. Aber viel wichtiger ist doch, was Beethoven zugleich in die objektiverte Form eines Sonatensatzes einbringt, der ganz und gar Neues wagt. Auf die Einleitungstakte folgt ein freies Rezitativ, dessen rhetorische Qualität weder ans Metrum noch an Taktstriche gebunden ist. Ferner ändert sich das Tempo hier praktisch auf Schritt und Tritt, bis die Schwelle erreicht ist, da der berühmte „Klagende Gesang“ anhebt. Dieser klingt wie ein Zitat aus Bachs „Johannespassion“, nämlich wie die Arie „Es ist vollbracht“.

Was nun allerdings die Qualen von Seele, Geist und Körper nicht mehr verschweigen kann – ein ergreifendes „De profundis“?

Einerseits. Andererseits steuert das „Arioso dolente“ – übrigens nicht allzu langsam – in

seinem 12/16-Takt zugleich mit eigentümlicher Unbeirrbarkeit der Erlösung zu: Es mündet in den leeren Oktaven, um nach der Fermate in den 6/8-Takt des ersten Teils der Fuge auszugreifen. Das as-Moll lichtet sich ins As-Dur, die Zeit verwandelt sich hier völlig organisch ins Helle, ins Licht; wenn wir so wollen: in die Phase der Genesung. Die dreistimmige Fuge bezeugt dies schon durch ihre sowohl transparente als auch kontrapunktisch streng geführte Textur. Die steigende Quarte regelt den Prozess, der durch diverse Modulationen führt...

... und dennoch unterbrochen wird! Nochmals kehrt ja Beethoven ins „Arioso“ zurück, diesmal sogar unter der psychologischen Vorschrift „Ermattet, klagend“ – als hätte die Fuge noch nicht hinreichend Kraft gesammelt gehabt.

Auch dies zählt zu den abenteuerlichen Neuerungen, die in der Sonate vorherrschen. Die ariose Wiederholung ist freilich auch mehr, nämlich Steigerung der Verzweiflung, durchlöcherter Hoffnungslosigkeit. Und was die Agogik der Interpretation betrifft, so sollen die beiden Hände – wie manchmal schon bei Mozart, später oft bei Chopin – kaum je „im Takt“ zusammenfallen. Erst der dunkle, im tiefen Bass gehaltene, zehnmalige Akkordschlag von Glocken oder Stunden schafft allmählich neue Helle – ein G-Dur, das nun für die Inversion des Fugenthemas zunächst ein wie mühsam erkämpftes Pla-

teau bereitstellt. Augmentationen und Diminutionen erweitern das polyphone Geschehen, wobei aber zu beachten ist, dass die schnelleren Notenwerte, die allmählich von den punktierten Vierteln über Achtel, Sechzehntel und kurze Zweiunddreißigstel laufen, nicht auch ein schnelleres Zeitmaß suggerieren.

Ab Takt 168, wo die Sechzehntel mit Zweiunddreißigsteln „ausgeziert“ werden, spielen die meisten Pianisten deutlich zügiger.

Zu Unrecht! Schon Charles Rosen hat gegenüber Alfred Brendel legitimerweise gezeigt, dass der Tempobefehl „Meno Allegro“ an besagter Stelle die fließendere Notation kompensiert. Durch die vierfache Diminution gegenüber dem „tempo primo“ vollzieht sich das Geschehen noch in den vertrauten Bahnen, bis das ursprüngliche Fugenthema in den Bass-Oktaven den ganzen Vorgang nochmals bestätigt. Danach strebt alles gen Himmel, wir glauben ein ganzes Orchester zu hören, die Fuge gewinnt die Macht eines überirdischen Choral, in welchem, wie Alfred Brendel nun treffend bemerkt, die Musik alle Ketten bisheriger Mühsal sprengt. Und anders als Opus 109 und Opus 111 endet diese zweitletzte Sonate schließlich in einem strahlenden Fortissimo-Aufschwung.

Wir kommen zum endgültigen Ende von Beethovens Sonatenschaffen. Opus 111 setzt

in zwei sehr verschiedenen Sätzen den monumentalen Schlussstein. Aber wie?

Wenn wir von der „Arietta“ her denken, was sich ja förmlich aufdrängt, so soll ihr ein Satz vorauslaufen, der nochmals die Macht des Schicksals aufruft. Und tatsächlich stemmt schon das einleitende „Maestoso“ mit seinen verminderten Septim-Anrissen gewaltige Gewichte. Die Musik will hier – wie etwa in den auffahrenden Bass-Einsätzen von Mozarts c-Moll-Fantasie – den Aufschrei, das Drama. Und das tiefe G als überleitender Orgelpunkt ins „Allegro con brio ed appassionato“ gleicht mit seinen Triller-Eruptionen einem Erdbeben.

Das Allegro ist gespickt mit Unisono-Passagen, doch auch kontrapunktische Episoden steigern die dramatische Anlage. Hinzu kommen die vielen gleichsam „stur“ durchlaufenden Sforzati – der aggressive Ton ist unüberhörbar.

Wir könnten auch noch die weiten Intervalle zwischen höchsten Diskantlagen und tiefen Bässen erwähnen oder auch das Faktum, dass das besänftigte Seitenthema in As-Dur wenig Spielraum zur Entfaltung finden darf. Denn kurz darauf beendet eine wiederum unisono niederbrechende Fortissimo-Passage den Frieden. Diese ist übrigens eine Hommage an Mozarts Sonate in a-Moll KV 310, wo in den Endphasen des Kopfsatzes dieselbe Figuration vorkommt. Schon Mozart hatte jenen Satz – ganz un-

üblich – mit „Maestoso“ überschrieben; der Tod seiner Mutter stand hier Pate für leidenschaftlichen Ausbruch. In der Durchführung fugiert Beethoven das Hauptthema, während das zweite Thema hier keine Rolle spielt, und die Coda evoziert das eher erschrockene Gefühl eines „Nach dem Sturm“ – ganz ähnlich wie in der ebenfalls ins Leise entschwindenden Coda zum ersten Satz der „Sturm“-Sonate op. 31/2.

Die „Arietta“ dann, als „Adagio molto semplice e cantabile“ überschrieben, löst alle vorangegangenen Konflikte in einem Variationensatz von transzendenter Resonanz.

Das Thema ist, sozusagen, nicht völlig einmalig. Es findet sich später in den entsprechenden Intervallen in den „Diabelli“-Variationen wieder. Aber natürlich ist die Stimmung um Welten anders. Was das Tempo angeht, so müssen wir die Vorschrift „phrasieren“: also nicht „Adagio molto“, sondern „Adagio“ sowie „molto semplice e cantabile“. Viele Interpreten spielen hier fast unerträglich langsam, als wäre dies allein eine Garantie für Tiefsinn! Die nachfolgenden Variationen leben im Klang von einer sehr subtil geführten Mehrstimmigkeit – Beethoven gestaltet nach und nach und wie etwa schon im langsamen Satz der „Appassionata“ immer kleinere Zeiteinheiten. Ferner ist auch wichtig, dass der 9/16-Takt vernehmlich wird; denn er gibt den Grundpuls für alle weiteren Beschleunigungen.

Kann man den Variationensatz in einzelne Perioden gliedern?

Sicherlich gehören die ersten drei Variationen – mit der erwähnten zunehmenden Belebung der Zeit – zusammen. Während die erste wie ein Wiegenlied klingt und die zweite den polyphonen Raum weitet, bezeugt die dritte stärkste rhythmische Energien. Danach findet zwar kein Bruch statt, doch die Musik wechselt bei allmählich wachsender Verflüssigung des Materials ins Rauschende, wobei die Akkorde auf dem zweiten Schlag wie Seufzer anmuten. Die aufsteigenden „leggeramente“-Skalen ziehen dann schon hinauf ins Metaphysische einer gleichsam „jenseitigen“ Räumlichkeit. Am Ende – vor dem Einsatz der Triller und Doppeltriller – scheint sich auch die Variationenform aufzulösen. Und natürlich markiert der große Moment, da die Grundtonart in Richtung von Es-Dur verlassen wird, eine Hauptstelle des ganzen Satzes. Hier, im enormen Intervallschritt von Takt 118 ff., steht die Zeit wirklich still. Das Weitere ist Endgesang, Abschied, zugleich Aufstieg in die Sternensphären, wie es Thomas Mann so eindrucksvoll beschrieben hat. Die langen Schluss-triller sind ausdrücklich motivisch zu verstehen, und wenn sich zuletzt das Thema in seinem Anfang als Fragment vernehmen lässt, haben wir eine Art von kosmischer Weltreise erfahren. Der Schlussakkord, ein einfacher C-Dur-Dreiklang, entschwebt – ja, wohin?



Opening bars of Piano Sonata op. 111 (autograph)

Reaching for the Stars

András Schiff in conversation with Martin Meyer

Beethoven's last three piano sonatas, composed between 1820 and 1822, stand as a kind of testament or legacy for posterity, and right up to our time their reception has been correspondingly respectful. Why this deep – and, it would seem, occasionally almost mystical – admiration?

Because both on the analytical and the emotional plane we can hear that the composer once again conceived of creating something extraordinary, and did indeed create it. Beethoven's drafts and sketches show us that he didn't just proceed chronologically: some of the ideas for the individual sonatas overlap, which strengthens the significance of the triptych. Once again in three works of very different, and yet also occasionally analogous content, problems of the genre are examined and surmounted with revolutionary solutions.

All the same, some of the Bagatelles op. 119 and the set op. 126 came after them – as did above all the monumental Variations on a Theme of Diabelli, whose humorous and dance-like structure undermines the notion of the farewell to the piano, as presented in the second movement of op. 111, in cryptic fashion.

That's true. And yet, on the one hand the "Diabelli"-Variations are as much an expression of speculative profundity as they are of wittily virtuosic explorations of a theme

that is in itself harmonically naïve; and on the other hand we can ascertain many connections between individual forms and genres within the late works – the six late string quartets, for instance, could be mentioned, but especially the "Missa solemnis" whose metaphysical shadow also falls across certain moments in the last three sonatas. In short, Beethoven's late years show us that thought and feeling create a unity that far transcends specific details.

Yet at the same time the works in question display a greatly heightened individuality of events. The Sonata op. 109 ends with a large-scale variation movement forming the main weight of the work; op. 110 concludes with a fugue; and in op. 111 the composer makes an unexpected return to a two-movement form.

The two-movement form of the c-minor Sonata is absolutely intentional: any supposition that it could have anything to do with a torso lacking a conclusion is absurd. That's something that Thomas Mann in his novel "Doktor Faustus" recognised better than certain academics, when he expressly philosophised about the second movement's air of leave-taking. As is well known, Beethoven had already written two-movement sonatas, and he was familiar with the similar designs by Haydn, which could have served as his model. As a general point about the

individualisation you mentioned, it needs to be seen against the background of an extremely polyphonic late style. In addition, in contrast to the Classical sonata-movement scheme, it is the through-composed whole, taken as a synthesis of individual fragments and variations, that dominates. But that's something we can already hear to a certain extent in Mozart, if we think, for instance, of the unorthodox design of the A-major Sonata K. 331.

Beethoven had presented groups of three works ever since the beginning of his sonata output. He was always concerned with drawing out a full spectrum of the most varied characters. But in the case of the last three sonatas the framework isn't only ruptured because the works carry individual opus numbers: it becomes much more difficult to assign a specific profile to opp. 109–111.

There is indeed a difficulty here – not only for the listener, but also – and particularly – for the performer. Whereas the character of the so-called "Tempest"-Sonata op. 31/2 or its neighbour, the G-major Sonata op. 31/1, can be described with relative ease – dramatic and elegiac, or witty, ironic and scherzo-like, respectively – the last three sonatas resist a generalised description of that kind. It's true that like all the previous sonata triptychs they consist of two sonatas in the

major and one in the minor, but that's the limit of what they have in common.

It seems that contrasts in internal structure are taken to an extreme: Beethoven shows himself as a dramatist of the unexpected. You could even say that everything obeys an uncompromising aesthetic – one that is no longer primarily concerned with piano sonority.

Certainly. If you think of the Sonata op. 109, its floatingly lyrical beginning would never lead you to suspect that it would be shattered by the following "Prestissimo", with its absolutely demonic outbursts. The A-flat-major Sonata op. 110 starts out with astonishing simplicity, both in its melodic phrases and their accompaniment. On the other hand the scherzo, with its references to two popular tunes, bursts out "wild und lustig" (wildly and merrily), as Schumann's "Davidsbündlertänze" has it, and the slow movement's arioso song of mourning embraces worlds of indescribable grief. Or op. 111: the opening movement reminds us of Dante's "Inferno", while the Arietta's variations strive ever higher towards paradise. But such literary descriptions in themselves simplify the very complex harmonic and rhythmic interrelationships.

In addition the time-spans of the three works are extremely concentrated: as a

rule, the total time of their performance comes to less than ninety minutes.

That makes their interpretative unfolding all the more demanding. Each one of the sonatas is far shorter than the average act of a Wagner opera; but if I may say so, there is in my opinion far more in this music... It's true, though, that Wagner valued the sonatas highly, and may well have learned a thing or two from them.

Let's go into details. What are the challenges that have to be met in the E-major Sonata op. 109? Where are the work's crucial moments and turning points?

On the one hand, a great deal – and especially the wonderfully song-like opening – sounds as though it's being improvised. On the other hand, the material is worked out down to the smallest detail, as can already be gleaned from the many performance indications and directions in the piece. To translate all this into the reality of sound and time-spans is almost impossible. All the same, any impression of pedantry must be avoided: the text should unfold of itself, as though spontaneously. The main theme breaks off after only eight bars, and the pulse is taken over by the second theme – “Adagio espressivo” – which, with its bold harmonic developments venturing as far afield as D-sharp major, shows quite a different face. What's needed, then, is a ‘synthetic’ manner of thought and hearing that

embraces both aspects of the material at once.

The opening movement's main theme is related to the finale of the G-major Sonata op. 79, with the same ascending and descending series of intervals featuring in both works. Is the composer quoting himself?

We can't be that sure about his intentions, but the harmonic sequence is indeed exactly the same, and Beethoven was of course fully aware of it. Yet the effect of the theme in op. 109 is much more floating and poetical, and furthermore we hear a subtle kind of polyphony. On both the contrapuntal and the modulatory level this evolves in the development section, which does without using the second theme altogether, into something more dramatic, although the music – and the pianist needs to take note of it! – unfolds largely in piano. Only from bar 42, following the sforzato-piano accents, does Beethoven indicate a crescendo. Eventually the reprise flows into a truly radiant forte, and the intervals between treble and bass expand to enormous proportions. This is the pure late style.

Motivically, as a 'general denominator' we hear the interval of the third, which had already characterised fundamental aspects of the material and structure in the "Hammerklavier"-Sonata op. 106.

In op. 109 the third fulfils a much less commanding or ‘proclamatory’ role, although it is almost omnipresent. It provides for various ambiguities, particularly in the play of light and shade between major and minor, as we hear above all in the coda. Moreover, the fact that the chorale implicit in the main theme is only expressed in static chords in the coda strengthens the music's emotion. It finally ends without a firm conclusion, with the last fermata anticipating the storm of the “Prestissimo” to come. It's precisely this sense of pushing forwards in the domain of time that signals cyclical composition of a kind we can already experience in Mozart's c-minor Fantasy K. 475, for example.

This second movement rushes by in utmost haste and agitation – as though everything that has preceded it has to be thrown into great turmoil?

The dramaturgy certainly alters the landscape to an extreme degree, and we can understand why audiences of the day must have found it disturbing. The cut goes very deep, as we can already infer from the dynamic markings: while the first movement dies away “piano”, the “Prestissimo” immediately begins with a fortissimo blow. Even the later turns to piano show a restless motion, in which it's nevertheless important for the 6/8 bar to remain perceptible as such. To play it as a sort of ‘devil's ride’ could

obscure the subtle variations Beethoven creates within the overall sonority. For example, when he prescribes a “legato” in bar 19, it implies that what comes before it should not be played “legato”. And the same principle of a reading based on the overall context governs the tempi, too.

In other words, concerning the markings the performer constantly has to have their opposite in mind, and to think of their earlier and later significance during the course of the piece?

Exactly. That's what makes an interpretative reading of Beethoven's piano sonatas so fascinating, as well as so difficult. As far as the psychology of the movement is concerned, it's dominated by a profound despair that also makes itself felt, for instance, in the passages where the bass-line descends chromatically (bars 43 ff.). The very short development section allows the music's energetic forces to revolve mysteriously around themselves, with a pedal-point tremolo on the note B-natural for nine bars, and then another on C for four bars. The polyphonic sequences that follow break the motive material down into increasingly smaller sections – and here Beethoven reveals himself as a master of abstraction, in a manner that later composers could not match. The movement ends abruptly with three chords in crotchets (quarter-notes) that are to be played in a dry “staccato”, which I interpret

with the strong down-bow of a stringed instrument in mind.

The variation movement brings the sonata to a close in a completely different mood: partly lyrical and cantabile, partly hymn-like – like a process of purification that is reluctant to come to an end.

If I had to name my favourite movement in all 32 sonatas it would be this one, and it has been that way since my childhood. Beethoven probably never composed anything for piano more heartfelt and full of feeling. And yet once again we can admire the craftsmanship on a structural level, from the third-motifs, through the rhythmic transitions, to the trills of the last variation which elevate the sonority into the realm of the unreal. The theme itself has the aspect of a sarabande, or a solemn dance – which doesn't mean that the tempo should be overly slow. And the fact that the theme returns with full expressive weight at the end, albeit in a slightly altered form, reminds us of the "Goldberg"-Variations, so we may wonder if Beethoven actually knew Bach's work.

How would you describe the individual variations in a nutshell?

The first one has operatic traits, particularly in the way the upper line is increasingly separated from the accompaniment in the bass. Beethoven's Broadwood piano probably couldn't convey any more than a faint

idea of what he had in mind. The second variation, on the other hand, sounds like a mosaic, with fragments of the theme emerging in a pointillist fashion designed, of course, to remind us of the work's beginning. Variation 3, which unfolds in an "Allegro vivace", departs still further from its thematic model, and actually introduces new material in the nature of a character-variation. On top of that, it assumes the function of a scherzo, so to speak. And the fourth variation introduces a four-part counterpoint, but it's done with unusual tenderness and warmth, even where Beethoven ventures a fortissimo.

The fifth variation, on the other hand, transforms the sonority into something more muscular, and resumes the style of the fugal sections from the finale of the Sonata op. 101.

It's a specific homage to Bach. Its "Alla breve" time-signature indicates decisiveness and the fugal technique is as though chiselled out of granite, producing a marked contrast both to the fourth variation and to the penultimate one that follows. The latter diminishes the note-values into increasingly shorter units, yielding the impression of a dissolution of time and melody, in a manner that we hear again in the "Arietta" of op. 111. The trills mark the culmination of this process: they are deeply expressive, while the figuration in 32nd-notes delineates the harmonic spectrum. When the theme re-

turns, it clearly forms an ending, yet at the same time the simple triad in the right hand suggests open-endedness. After a conclusion of that kind applause should really not be allowed.

The opening of the next Sonata in A-flat op. 110 is similarly imbued with feelings of warmth and lyricism. But that feeling of restfulness doesn't last for long: once again the mood is broken by a quick second movement which introduces an element of danger.

The first movement – a "Moderato cantabile molto espressivo", for the opening of which the composer even adds the rather rare marking of "con amabilità" – breathes an atmosphere of calm and relaxation, even in the development section (once again it is kept short), where the modulations roam in the minor. The poetic key of A-flat major, which we are familiar with from op. 26, yields a correspondingly soft sonority. After the four-voiced opening, Beethoven develops a wonderful aria over the simplest imaginable accompaniment. Then comes a series of cascading 32nd-notes (demisemi-quavers) descending and rising far up into the treble, in which the dots placed above every fourth note don't really indicate a staccato, but a slight stress. Later (from bar 32 onwards) an element of improvisation should make itself felt. The development section introduces contrapuntal leanings,

emphasised by the music's spaciousness. A remarkable feature in the recapitulation is the way in which the key of E major emerges, and is led back into the home key after a few bars by a chromatic descent in bare octaves. The coda allows the piece to end very gently and delicately – though three bars before the end the rising fourths of the finale's fugue theme are hidden in the right-hand part.

Beethoven's tempo for the impetuous second movement is "Allegro molto", introducing – as in the Sonata op. 109 – a strong contrast.

Absolutely. And yet what we have here is not so much demonically agitated energy as boisterous anger, humorously underlined by the popular tunes. This isn't tragic music, and only a "ritardando" extending over three bars in the second half of the main section sounds like a hesitant and perhaps even plaintive plea, before two fortissimo hammer-blows return us to the music's original character.

The trio section, with its syncopated rhythm and its 8th-note (quaver) figuration tumbling repeatedly down, is pianistically notoriously tricky.

It most certainly is. And if the performer has to work hard on them, he might find consolation in the fact that the composer himself laboured on them for a long time before

he knocked them into shape, as his many sketches show. However, the coda leaves us in limbo: the F-major chord held by the pedal forms a mysterious question-mark and increases the tension of the transition to the “Adagio ma non troppo”.

This Adagio is one of the greatest confessional moments in all Beethoven. Of its biographical background we know that only shortly before, the composer had recovered from a serious illness.

That may help explain the incredibly subjective role of events in it. But much more important is what Beethoven assimilates at the same time into the objective form of a sonata movement that ventures into absolutely new territory. The introductory bars are followed by a free recitative, whose rhetorical quality is not bound either to a metre or a bar-line. Furthermore, the tempo changes here more or less the whole time, until we reach the threshold where the famous “Klagender Gesang”, or “Song of mourning”, begins. This sounds like a quotation from Bach’s “St. John Passion”, that’s to say like the aria “Es ist vollbracht”.

Which can then no longer conceal the sufferings of soul, spirit and body – a moving ‘De profundis’?

On the one hand, yes. On the other hand, the “Klagender Gesang” or “Arioso dolente”, with its 12/16 bar – which, incidentally,

shouldn’t be taken too slowly –, leads with curious steadfastness to its resolution: it dissolves into bare octaves, in order to stride out after the fermata into the 6/8 metre of the first part of the fugue. A-flat minor lightens into A-flat major, and time is transformed wholly organically into brightness and light, in an aspect of convalescence, if you like. The three-part fugue already attests to this through its texture, which is both transparent and contrapuntally strictly maintained. The rising fourth governs the process, which leads through various modulations...

...and which is nevertheless interrupted! Beethoven goes back to the “Arioso” once more, this time even with the psychological marking of “Ermattet, klagend” (“weary, lamenting”) – as though the fugue hadn’t yet gathered sufficient strength.

This is another of the bold innovations that characterise the sonata. The reprise of the arioso is of course more intense, with the despair raised to a higher level, and full of hopelessness. As far as the agogics of its performance are concerned, as occasionally in Mozart and later often in Chopin, the two hands should hardly ever go down together in strict time. Only the chord struck ten times deep in the bass, like bells or the chiming of a clock, gradually creates new light – a G major that paves the way for the inversion of the fugue theme, at first like a hard-won plateau. The contrapuntal events

are expanded by augmentations and diminutions, in which it should be noted that the quicker note-values, progressively increasing from dotted quarter-notes to 8th-notes, 16th-notes and 32nd-notes, are not intended to convey a quicker tempo.

From bar 168, where the 16th-notes are “drawn out” by 32nd-notes, most pianists play noticeably faster.

Wrongly so! Charles Rosen, in opposition to Alfred Brendel, correctly demonstrated that the tempo direction of “Meno Allegro” in the passage in question simply compensates for the more flowing notation. Throughout the six fold diminution with regard to the ‘tempo primo’ the argument still runs on familiar tracks, until the appearance of the original fugue subject in octaves in the bass confirms the whole process. After that, everything strives heavenwards, and we seem to be hearing a whole orchestra with the fugue acquiring the force of a celestial chorale in which, as Alfred Brendel this time aptly says, the music breaks out of the chains of its tribulations thus far. And in contrast to op. 109 and op. 111 this penultimate sonata finally ends with an uplifting and radiant fortissimo.

We come to the definitive end of Beethoven’s sonata output. With its two strongly contrasted movements, op. 111 sets a monumental seal on the series. But in what way?

If we think of the sonata from the viewpoint of the “Arietta”, as its form would demand, then it has to be preceded by a movement that conjures up the power of fate once again. And the introductory “Maestoso”, with its diminished-seventh gestures, already seems to lift heavy weights. Like the angry bass entries in Mozart’s c-minor Fantasy, for instance, the music here demands a sense of outcry and drama. And the trill eruptions on the G deep in the bass, forming a pedal-point transition to the “Allegro con brio ed appassionato”, are like an earthquake.

The Allegro is peppered with unison passages, though the dramatic structure is enhanced though contrapuntal episodes. In addition there are the many ‘obstinate’ sforzati – the aggressive mood is unmistakable.

We could also mention the wide intervals between the highest treble register and the deep bass, or the fact that the consolatory second subject in A-flat major is allowed so little time to unfold. Because shortly after it another fortissimo unison passage puts paid to the momentary calm. This, incidentally, is a homage to Mozart’s Sonata in a minor K. 310, where the same figuration appears in the closing stages of the opening movement. Quite unusually, Mozart gave the piece the heading of “Allegro maestoso”: the death of his mother was the motivating force behind the outburst of suffering. In the development section Beethoven treats

the main theme fugally, while the second subject plays no part, and the coda echoes the preceding atmosphere of shock in the manner of an 'after the storm', quite similarly to the coda in the first movement of the "Tempest"-Sonata op. 31/2, which likewise disappears quietly.

The "Arietta" is headed "Adagio molto semplice e cantabile", and it resolves all the preceding conflicts in a variation movement of transcendent resonance.

The theme is, in a manner of speaking, not unique: it surfaces again with the same melodic intervals in the "Diabelli"-Variations. But of course the mood of the two is worlds apart. As far as the tempo is concerned, we have to 'parse' the heading: that's to say, not "Adagio molto", but "Adagio" plus "molto semplice e cantabile". A good many performers play it almost unbearably slowly, as if that in itself were a guarantee of profundity. The following variations inhabit a sound-world of very subtly organised polyphony. Like, for example, in the slow movement of the "Appassionata", Beethoven writes progressively smaller note-values, but it's important for the 9/16 bar to be audible as such, as it provides the basic pulse for all the later accelerations.

Can one divide the variation movement into individual stages?

The first three variations, with their increase in movement I've already mentioned, cer-

tainly belong together. Whereas the first sounds like a lullaby, and the second broadens the polyphonic space, the third shows the strongest rhythmic energy. It's true that there's no break after that, but through a gradual increase in fluidity the music acquires a murmuring quality, with the chords on the second beat seeming like sighs. The "leggiermente" rising scales then reach up into the metaphysics of the other-worldly, so to speak; and at the end, before the appearance of the trills and double-trills, the variation form appears to dissolve. And of course since it leaves the home tonality for the region of E-flat major, this great moment forms one of the landmarks of the whole piece. Here, in the enormous intervals between treble and bass of bars 118–119, time really stands still. What comes afterwards is a swan-song, a farewell, and at the same time an ascent to the stars, as Thomas Mann so memorably described it. The long trills of the ending are to be understood as expressive and motivic, and when fragments of the theme's beginning are finally heard we have experienced a sort of cosmic world-journey. The last right-hand chord, a simple C-major triad, floats away – but where to?

English translations: Misha Donat

Schiff at Carnegie



The Loneliness of the Long Distance Runner

Encores after Beethoven

Franz Schubert (1797–1828)

1 **Allegro assai e-flat minor** 7:29

from: Three Piano Pieces D 946

Beethoven Sonatas opp. 2 and 7
March 7, 2004 / Vol. I

2 **Allegretto c minor D 915** 4:59

Beethoven Sonatas opp. 10 and 13
November 28, 2004 / Vol. II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

3 **Eine kleine Gigue G major KV 574** 1:42

Beethoven Sonatas opp. 10 and 13
November 28, 2004 / Vol. II

Joseph Haydn (1732–1809)

Sonata g minor Hob XVI:44

4 Moderato 9:33

5 Allegretto 4:04

Beethoven Sonatas opp. 14, 22 and 49
February 27, 2005 / Vol. III

Franz Schubert

6 **Hungarian Melody b minor D 817** 3:59

Beethoven Sonatas opp. 26, 27 and 28
April 24, 2005 / Vol. IV

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Andante favori F major WoO 57

7 Andante grazioso con moto 8:42

Beethoven Sonatas opp. 31 and 53
December 4, 2005 / Vol. V

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Menuet I and II, Gigue

from: Partita No.1 B-flat major BWV 825

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 8 | Menuet I and II | 2:32 |
| 9 | Gigue | 2:33 |

Beethoven Sonatas opp. 54, 57, 78, 79 and 81a
April 2, 2006 / Vol. VI

Prelude and Fugue b-flat minor BWV 867

from: The Well-Tempered Clavier, Book I

- | | | |
|----|---------|------|
| 10 | Prelude | 2:30 |
| 11 | Fugue | 3:27 |

Beethoven Sonatas opp. 90, 101 and 106
May 21, 2006 / Vol. VII



Zugaben

Es war im Jahr 1977, mein erster Auftritt im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins. Mit dem Orchester der Ungarischen Nationalphilharmonie unter der Leitung von János Ferencsik durfte ich Bartóks drittes Klavierkonzert vortragen, eine große Ehre für einen 23-jährigen Jungen aus Budapest.

Die Aufführung gelang recht gut, das Publikum schien zufrieden zu sein, es applaudierte stürmisch. Wir wurden wieder auf die Bühne gerufen, verbeugten uns höflich und bedankten uns für den Erfolg. Und es wurde begeistert weitergeklatscht. Jetzt packte mich das Bedürfnis, noch etwas zu spielen, um meiner Freude Ausdruck zu verleihen und mich dankbar zu zeigen. Ich setzte mich kurzerhand an den Flügel und spielte einen schnellen Satz aus einer Haydn-Sonate. Die Leute zeigten sich beglückt; ich fühlte mich wie im siebten Himmel. Da stand Ferencsik – er war der Doyen der ungarischen Dirigenten, ein richtiger Altmeister – an der Tür und sprach: „Junger Mann, merken Sie sich eines, es gibt nichts Schlimmeres als eine zu früh gespielte Zugabe.“ Das überkam mich wie eine kalte Dusche und ließ mich erschüttern. Gleichzeitig beherzigte ich die Anmahnung als goldenen Ratschlag, den ich bis heute nicht vergessen habe.

„Encore“, sagen die Franzosen (das Wort hat sich im Englischen fest etabliert), will sagen „noch“ oder „noch einmal“. Auch das Lateinische „bis“ wird in Frankreich verwendet – „zweimal“. Mit den Ausrufen „encore!“ oder „bis!“ zeigt das Publikum dem Interpreten, dass es mit der Aufführung zufrieden war und noch etwas hören oder auch sehen möchte. Das Signal, die Lust nach dem Mehr muss also vom Zuschauerraum her kommen.

In alten Zeiten wurde nicht immer vornehm geklatscht, Buh-Rufe und Skandale waren an der Tagesordnung, manchmal wurden die Künstler mit

faulen Eiern und Obst (je nach der Jahreszeit) beworfen. Das Publikum war strenger, aber auch sachkundiger. Als Mozart in den 1780er Jahren seine Klavierkonzerte in Wien uraufführte, musste er oft langsame Sätze wiederholen, also nicht die glänzenden Finali, sondern die intimsten, introvertierten Stücke.

Heutzutage stellt sich höflicher Beifall selbst bei mittelmäßigen oder sogar schlechten Leistungen ein. In den Niederlanden stehen die Leute am Ende des Konzerts regelmäßig auf, nicht als Zeichen der Würdigung, sondern als Gebaren einer traditionellen Gepflogenheit. (In den USA bedeutet eine „standing ovation“ hingegen eine außergewöhnliche Anerkennung des Künstlers.)

Kann man da überhaupt von Erfolg oder Misserfolg sprechen?
Nach welchen Kriterien wird gemessen?

Zum Glück gibt es sehr feine und subtile Unterschiede. Man spürt sie unmittelbar beim Betreten des Podiums: die unsichtbare Spannung und Aufmerksamkeit im Saal oder deren Abwesenheit. Wir Musiker sind ja keine Maschinen, keine Spielautomaten. Jeder von uns hat bessere oder schlechtere Tage. An einem günstigen Tag kann ein guter Interpret ein dekonzentriertes Publikum zum besseren Zuhören zwingen, Tamino gleich, wenn er mit seiner Zauberflöte die wilden Biester zähmt.

Das Publikum ist kein passiver, sondern ein wesentlich aktiver Teil des Geschehens; es kann den Interpreten zu Bestleistungen inspirieren oder enorm stören. Öffentliche Aufführungen sind – im Gegensatz zu Studioaufnahmen – einmalig und unwiederholbar, sie leben von dem vitalen Kontakt zwischen den Musikern und ihrer Zuhörerschaft. Es ist mir ein

inneres Bedürfnis, wunderbare Musik mit anderen Menschen zu teilen, dazu gehört auch eine Hörgemeinde, die das Gebotene aufmerksam aufnimmt und darauf sensibel reagiert.

Auch Zugaben ergeben sich aus diesem Dialog. Wie erwähnt – Ferencsik hatte recht – ist es besser, nicht zu früh und nicht zu viel zu spielen. Manche Pianisten beenden ihr offizielles Programm, kommen einmal zurück auf die Bühne und spielen unmittelbar darauf sechs Zugaben, ohne dass jemand danach verlangt hätte. Womit haben sie diesen Erfolg verdient?

Konzertprogramme sind – vom Charakter und Inhalt her – unterschiedlich. Bei Klavierabenden von Horowitz oder Rubinstein war es üblich, dass in der ersten Hälfte gewichtigere, nach der Pause gefälligere Werke erklangen, man wollte das Publikum ja nicht zu sehr strapazieren. Danach folgten die „Bonbons“, so viele wie möglich; es war das, was die Leute wirklich hören wollten. Auch dies ist große Kunst, allerdings lag so das Gewicht eher auf dem Künstler, nicht unbedingt auf der Musik – Unterhaltung auf höchstem Niveau also. Ganz anders war es bei Artur Schnabel: zwei oder drei Beethoven-Sonaten vor der Pause, weitere zwei oder drei nachher. Oder ein ganzer Schubert-Abend. „Bei mir ist die erste Hälfte genauso langweilig wie die zweite“, pflegte er zu sagen. Doch Spaß beiseite: Anspruchsvolle Musik zieht ein besseres Publikum an.

So war es bei meinem Beethoven-Zyklus aller 32 Klaviersonaten im großen Saal der Zürcher Tonhalle. Die Zugaben, welche hier zum ersten Mal erscheinen, sind Dokumente dieser langen Reise, bei der das Zürcher Publikum großartig mitwirkte.

Welche Zugaben spielt man nach vier oder fünf Beethoven-Sonaten? Für mich ist es wichtig, auch hier nicht bloß an die Unterhaltung zu

denken, sondern Stücke auszusuchen, die mit den Sonaten zusammenhängen. So ist zum Beispiel Schuberts „Klavierstück“ in es-Moll eng verwandt mit dem Trio des dritten Satzes von Beethovens Sonate op. 7 (übrigens auch in es-Moll). Oder Schuberts „Allegretto“ in c-Moll ist ein Schwesterstück des zweiten Satzes von Beethovens Sonate op. 10/2 (dunkle Schatten im Unisono). Mit Mozarts „Eine kleine Gigue“ wollte ich auf das Finale von op. 10/2 hinweisen, zwei humoristische Fugen-Studien in Sonatenform. Ursprünglich war das „Andante favori“ als zweiter Satz der „Waldstein“-Sonate konzipiert, so dürfte es keine schlechte Idee sein, dieses Stück nach der Sonate op. 53 zu spielen. Beethoven beschäftigte sich ein Leben lang mit Bach und kämpfte mit der Kunst des Fugenschreibens. Ein glänzendes Beispiel dieser Auseinandersetzung ist die Fuge der „Hammerklavier“-Sonate, eine Fuge „con alcune licenze“ (mit einigen Freiheiten). Wie eine exemplarische Fuge „senza alcune licenze“ (also ohne jegliche Freiheiten) aussehen muss, kann man bei J. S. Bach bestens ausmachen. Deshalb spielte ich hier als Zugabe Präludium und Fuge in b-Moll aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Band I.

Und wie steht es mit den drei letzten Sonaten?

Professor Wendell Kretzschmar erklärt in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ schlüssig, warum Beethoven nach der „Arietta“ der Sonate op. 111 keine weiteren Sätze komponiert hat. Mit diesem Satz verabschiedet er sich von der Gattung der Klaviersonate. Consum-matum est – es ist vollbracht. Weitere Sätze oder Zugaben sind hier fehl am Platz und völlig überflüssig. Es bleibt nur die Stille.

András Schiff

Encores

It was in 1977, my debut in the Golden Hall of the Musikverein in Vienna. I had the opportunity to perform Bartók's third piano concerto with the Hungarian State Orchestra under the baton of János Ferencsik, a great honour for a 23-year old youth from Budapest.

The performance went quite well, the audience seemed happy, there was plenty of applause. We were called back to the stage and took our bows thanking the Viennese for their kind appreciation. The applause continued and by the next curtain call I felt a burning urge to play something to express my joy and gratitude. So I sat down at the piano and played a fast movement from a Haydn sonata. The listeners were enthusiastic, I was in seventh heaven. But approaching the stage entrance I suddenly noticed Ferencsik – he was the doyen of Hungarian conductors, an old maestro – standing at the door. "Young man," he said, "mark my words. There is nothing worse than a prematurely given encore." This was humiliating and unexpected, like a cold shower, but at the same time golden advice that I've never forgotten.

Encore is a French word that found its way into the English language. It means "more" or "again". The French also like to use the Latin "bis", which stands for "twice". With these loud calls (encore or bis) the public shows its appreciation of the performance and expresses its desire to hear and see more. This signal must always come from the listeners and spectators.

Audiences were not always so well-behaved and courteous; in former times booing and furores were not unusual, and performers were sometimes showered with bad eggs and rotten fruit (according to the season). Listeners were demanding but also more understanding and sophisticated than their modern-day successors. When Mozart premiered his piano

concertos in the 1780s in Vienna, he had to repeat some of the slow movements, not the brilliant finali but the most intimate and introspective pieces.

Today it has become customary to applaud politely even after mediocre or poor performances. In the Netherlands people stand up at the end of every concert, not as a sign of particular recognition but as part of a local tradition. On the other hand in the USA a standing ovation really means something – it is a demonstration of extraordinary appreciation towards the artist.

Can we distinguish between success and failure?
How can they be measured and by what criteria?

Well, luckily there are certain differences, albeit fine and subtle ones. The moment one comes on stage either there is the invisible tension and absolute attention of the audience, or the very lack of them. Musicians are not machines or jukeboxes. Each one of us has better or weaker days and a good performer on a favourable day can influence an unconcentrated audience to more attentive listening, like Tamino does when he tames the wild beasts with his magic flute.

The public is never passive but is a vitally active participant of the proceedings, which can help and inspire us to higher achievements or irritate and even disturb us. Unlike studio recordings, live performances are unique and unrepeatable, they depend on the lively discourse between musicians and their listeners. To me it is always a strong desire to share all this wonderful music with others; this requires a community that listens keenly and reacts sensitively.

Encores are also the results of this process. Having finished the main programme it's now time for something more spontaneous and improvisatory – a few small gifts. As I said before, Ferencsik was right – it's better not to play too soon or too much. Some pianists come back to the platform and immediately play six encores that no-one has asked for. Why? How have they earned this honour?

Concert programmes are vastly different according to their character and contents. At a recital by Horowitz or Rubinstein the first half contained weightier works while the second half was usually devoted to lighter compositions. These artists didn't want to exhaust or over-burden their public. Then came the third part of the concert, the encores, the "bonbons", as many as possible, much to the delight of the crowd. This can also be great art but the emphasis is rather on the performer, NOT on the music – entertainment on a high level. Not so with Artur Schnabel who preferred to play two or three Beethoven Sonatas before the interval and another two or three after, or even an entire evening of nothing but Schubert. "In my recitals the first half is just as boring as the second half," he used to say. Jokes apart, demanding programmes certainly attract better listeners.

This has been the case with my cycle of the 32 Beethoven Sonatas given in the great hall of the Zurich Tonhalle. The encores which are released here for the first time are documents of a long journey on which I was helped and assisted by the wonderful Zurich audience.

What can one play after five Beethoven Sonatas? For me it's essential not to seek entertainment but rather to look for pieces that are closely related to the previously heard Sonatas. Thus Schubert's "Klavierstück" in e-flat minor is a close relative of the trio of the third movement (in the same key) of Beethoven's Sonata op. 7. Or Schubert's "Allegretto" c-minor which

is a "sister" of the second movement of Beethoven's Sonata op. 10/2 (dark shadows moving in unison). With Mozart's "Eine kleine Gigue" I wanted to point out its kinship to the Finale of that Sonata (op. 10/2) – they are both humorous fugal studies in Sonata form. "Andante Favori" was originally intended as the second movement of the "Waldstein"-Sonata, so to play it after op. 53 is not such a bad idea. Beethoven had studied the works of Bach all his life and had struggled with the art of writing fugues. The last movement of the "Hammerklavier"-Sonata is a towering example of this neverending battle. "Con alcune licenze" – with certain liberties – he says. How an exemplary fugue "senza alcune licenze" must sound can best be observed and admired in J. S. Bach's works, hence my choice of his Prelude and Fugue in b-flat minor from Book 1 of the "Well-Tempered Clavier".

And how about the last three Sonatas?

In Thomas Mann's novel "Doktor Faustus", Professor Wendell Kretzschmar elaborates and explains to us why Beethoven hadn't written subsequent movements after the "Arietta" of opus 111. It is his farewell to the genre of the Piano Sonata. Consummatum est. Further movements and encores would be superfluous and out of place. Let's enjoy the silence.

András Schiff

Concert recordings March 2004 – May 2006
Tonhalle Zürich

These recordings were realized in collaboration
with Tonhalle-Gesellschaft Zürich.

Volume VIII recorded September 2007
Historischer Reitstadel Neumarkt

Tonmeister: Stephan Schellmann
Covers: Jan Jedlička
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

Facsimiles and other reproductions: Beethoven-Haus Bonn
Photos: Fritz Etzold (59, 67, 138, 149, 181), Georg Anderhub (6/7, 22/23),
Nan Melville (239, 245), Roberto Masotti (87), Birgitta Kowsky (177),
Jean-François Gailloud, Septembre Musical Montreux (39, 46),
Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (205)

An ECM Production

© 2005, 2006, 2007, 2008, 2016 ECM Records GmbH
© 2016 ECM Records GmbH
Postfach 600 331
81203 München

www.ecmrecords.com