

BEETHOVEN PIANO SONATAS ANGELA HEWITT

Op 106 'Hammerklavier' ~ Op 111



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ <i>page 3</i>
ENGLISH	☞ <i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞ <i>page 12</i>
DEUTSCH	☞ <i>Seite 19</i>

www.hyperion-records.co.uk

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

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

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



LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Piano Sonata in B flat major 'Hammerklavier' Op 106 [47'04]

- [1] Allegro [12'15]
- [2] Scherzo: Assai vivace – Presto [3'02]
- [3] Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento [17'31]
- [4] Largo – Allegro – Allegro risoluto [14'15]

Piano Sonata in C minor Op 111 [31'13]

- [5] Maestoso – Allegro con brio ed appassionato [10'09]
- [6] Arietta: Adagio [21'04]

ANGELA HEWITT piano

Recorded in Kulturstiftung Marienmünster, Germany, on 23–25 November 2020

Recording Engineer & Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXII

Front illustration: Fifth Street P03.8 (detail) by Caio Fonseca (b1959)

Reproduced by kind permission of the artist

www.caiofonseca.com



THE YEAR 1817 was a difficult one for Beethoven. His health was dreadful, he composed very little, and his earnings were meagre. In a letter to his friend Countess Erdődy, written in June, he complained of the remedies that he had been prescribed for the illness that had started in October 1816:

From 15 April until 4 May, I had to take six powders daily and six bowls of tea ... After that I had to take another kind of powder, also six times a day, and I had to rub myself three times a day with a volatile ointment. Then I had to come here [Heiligenstadt] where I am taking baths. Since yesterday I have been taking another medicine; it is a tincture, of which I have to swallow 12 spoonfuls per day.

That doesn't sound conducive to work. The emotional and psychological strain of the long and sorry saga of the guardianship of his nephew Karl was also immense. Plus his hearing was getting steadily worse—so much so that by February 1818 he was using notebooks in which people could jot down what they wanted to say to him.

The first sketches for his **Sonata in B flat major, Op 106**, probably date from the last month of this dreadful year. The opening theme, or something very much resembling it, seems to have first occurred to him as a choral work using the words 'Vivat, vivat Rudolphus!'. Archduke Rudolph (1788–1831) was by then the only one of his aristocratic patrons who still played a big part in his life. (Besides the 'Hammerklavier' sonata, Beethoven dedicated to him the 'Emperor' concerto, the 'Archduke' trio, the *Missa solemnis* and many other works, including the piano sonata 'Les adieux'.) When that germ finally materialized, it was as the grand opening of his new piano sonata—one which would be end up being on a massive scale—his largest and most ambitious by far.

During the first few months of 1818, things got better for Beethoven. His nephew was living with him; his household

was run by a new servant, Peppi, whose cooking was to his liking; and his energy to compose had returned. By Rudolph's name day, 17 April, the first two movements of the new piano sonata were ready. The remainder of it was written in Mödling during the summer.

And what an opening it is! It summons our attention in a regal manner, using material that will come to play an important role in the rest of the movement. After a pause, the mood turns lyrical before opening up again to a forte. It's interesting to note that Weingartner made an orchestral arrangement of the whole sonata in 1925 which you would think might suit a piece of such strength and proportions, but in the end the piano—and a pianist with real imagination—can sometimes create more 'orchestral' sounds than an actual orchestra.

The interval of a third is everywhere in this sonata—which makes it paradise for anyone interested in musical analysis. The work's harmonic structure is also worthy of its own thesis. The sudden move into D major in the second appearance of that opening 'herald' motif is a case in point (D being a third away from B flat). That leads us into a passage of running quavers, cascading downwards, that has to sound easy but is in fact far from it. There are no fewer than six themes in the exposition, and at the end of this passage the last notes of the left hand run into the beginning of the fourth theme, which is a short, lyrical comment, imitating various orchestral sounds in different registers. After some more cascades in the right hand, emphasizing a semitone clash (E flat–E natural), the left hand leads us into an outburst in C major, resembling the opening theme of the movement. A magical 'dolce ed espressivo' theme then sings out, the second time accompanied by an inner trill. From there it's into an explosive (and difficult) passage leading us to the double bar and landing on a B flat (for the repeat). The second time round it's a B natural, taking us into different harmonic territory.



We've already covered a lot of ground. In the development, after some bars guiding us to E flat major, a fugato begins, using the opening theme onto which a new theme is tagged. The energy builds gradually, and Beethoven employs a trick that Bach often used: doubling the subject in thirds to give emphasis. After a long fortissimo outburst (which can be ear-splitting if you're practising in a small room on a loud piano!) the D octaves fade out and move up a semitone to give us that radiant subject from the exposition, but now in B major. The effect is magical. The ensuing bridge passage, which uses the first part of the fugato theme, is very orchestral with its counterpoint in different registers.

Then comes one of the greatest controversies in Beethoven scholarship: whether the composer really meant the A sharp in bars 224–226 or whether it should be an A natural (which seems more logical to me). I remember that when I told Murray Perahia that I still had to learn the 'Hammerklavier' sonata his first remark was: 'Do you play an A sharp or an A natural?' I had no idea what he was talking about. Then of course when I finally did sit down to learn it, I saw the dilemma. Like Murray, I play an A natural. Others will opt for the A sharp and swear that it's correct. We will never know for sure which one Beethoven really wanted. In the recapitulation that bursts forth from this passage, there is also a question of G flat or G sharp in bar 235. I tried both, and up to the very last minute before the recording played G sharp. But then on the actual day I switched to G flat which, as Murray also points out, is such an important note in the whole sonata.

The coda of this huge movement challenges the performer's technique and especially stamina: the long passage of broken octaves, the trills in the inner parts, the delicacy needed after the pause for the runs, then the precision in the spooky bit on the last page, with the right hand jumping about over a distantly rumbling bass (which then itself

starts to jump in the opposite direction). Having compared notes with a distinguished colleague, I'm happy to say I'm not the only pianist who finds this the most annoyingly difficult passage of the entire movement! The music dissolves only to return to a fortissimo in the briefest time possible.

The opening of the scherzo, marked 'assai vivace', reminds me of a string quartet. It would be much easier to play those repeated notes in the top voice on a violin rather than a piano. But we have to make it look easy, of course, and hope we're playing a piano whose action responds to such demands. The falling third is present again, as is the clash between B flat and B natural. The whirling middle section, reminiscent of Beethoven's Op 7 sonata, needs a light touch (and is a great place to use the fourth pedal on the Fazioli, which makes the action lighter and quicker!). There is also a canon between the octaves when they appear in the left hand and the first notes of the triplets in the right. A rather mad presto ensues, turning into something like a gypsy dance. Rushing ascending scales, a dramatic pause and a startling rattle bring us back to the opening theme, now marked 'dolce'. In the coda Beethoven plays a little game with B flat, B natural and the former's enharmonic equivalent of A sharp to see which one prevails. B flat does, and then scampers away.

The slow movement is one of Beethoven's most sublime creations, though it does take time for the interpreter and listener to understand it and warm to it. I spent countless evenings devoting myself just to this movement. It is marked 'appassionato e con molto sentimento' but there is nothing ordinary in this passion—instead one has to find sound-worlds far away from normal everyday life.

The opening bar (a rising third as opposed to the descending one in the melody) is an introduction to the lamenting barcarolle-like theme in F sharp minor. It seems perfectly natural to have this upbeat to the entrance of the



‘singer’, and yet it was an afterthought on Beethoven’s part, inserted only when the first engraving was already underway. Beethoven instructs the pianist to play ‘mezza voce’ and with the soft pedal—though that would have had a totally different sound on the fortepiano than it does on our modern-day one. His metronome marking ♩ = 92 seems appropriate in that it must flow: the phrases are long and need direction. It should be possible to sing them in one breath. It is good to remember that before Beethoven, Mozart wrote a sublime adagio in his Piano Concerto No 23 in A major, K488, in the same key and using the same 6/8 swinging rhythm (this being another movement that is often played too slowly).

The briefest glimpse of light in the darkness comes in bars 14–15 and 22–23, where the harmony suddenly shifts to G major. It’s a miraculous effect, with a soaring melody to match, and one which lifts the heart. Then, without soft pedal, comes a section in which the right hand takes off in a highly embellished ‘arabesque’ that wouldn’t be too out of place in Chopin. The left hand marks the harmonies and the beat while the inner voice adds some restlessness with syncopations which are then taken over by the melody itself. It’s a beautiful, poised moment which should not be drowned in too much pedal—otherwise you miss the rests in the left hand that Beethoven so carefully notated.

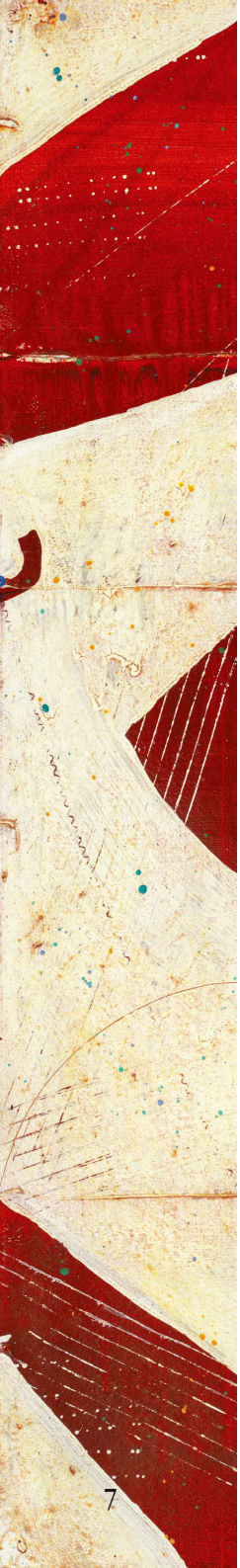
This leads us into another theme in D major which is made up of very few notes (just a D major triad) but shifts registers. Over a murmuring accompaniment it begins way down at the bottom of the composer’s keyboard, then is repeated in a sort of echo at the top. It provides a moment of stasis before the music again moves upwards, reaching out, only to fall back into despair.

That’s the thing with this movement: Beethoven is so far beyond what most of us experience in our lives, and yet he still reaches further. When the theme is presented in a variation, using another type of arabesque in the right

hand, the intensity builds, making those two bars in G major unbearably poignant. A return of the Chopinesque passage in D major shows us that we have reached new heights since this movement began. You also have to imagine that the sound of the upper register in Beethoven’s day was far less resonant than what we have now—and that this feeling of stretching the limits would have been emphasized by that. Then comes that static theme again—this time in the ‘beatific’ key of F sharp major. Before this movement ends, the theme appears once more in G major, thereafter pushing us into a moment of crisis on a rattling diminished seventh harmony. After a double bar the lamenting theme returns, but now exhausted from its quest. Even those two bars in G major seem now only a reminiscence, devoid of much hope. Still, Beethoven ends this glorious movement in the major key, accepting the tragedy of life.

After such a movement, some sort of transition was required before launching into a fugue—though it’s mind-boggling to read that when Beethoven was writing to his pupil Ferdinand Ries (responsible for the London publication of Op 106) he was so desperate to have the sonata published that he suggested, among other things, publishing only three movements and switching the order of the scherzo and adagio. The work was indeed published like that, with the title ‘Grand Sonata’ and the final movement appearing separately.

From the F sharp major chord which ends the adagio, Beethoven drops a semitone to F natural to begin this hushed, improvisatory passage. Then he continues to sink, using the interval of a third upon which so much of this work is based. In between, figurations that resemble Bach’s *Well-tempered Clavier* dreamily embellish the harmonies. When he lands in G sharp minor, however, he moves into a busy allegro which definitely echoes the prelude in the same key from Bach’s second book. Dropping again in thirds, we arrive at a pedal A over which Beethoven writes a

An abstract artwork on the left side of the page, featuring a large red shape at the top and bottom, with a yellow and white area in the middle. There are some faint musical notes and lines scattered throughout the artwork.

sort of cadenza. Then we have a procession-like rhythm, again descending in thirds and working itself into an eventual frenzy. That calms down with a final descent to F natural, ushering in a flourish before we land decisively back in the tonic key of B flat major.

The actual fugue subject begins not in the top but in the middle voice of this three-voice fugue—written nevertheless with, as Beethoven writes, ‘alcune licenze’ (‘some freedom’). It begins softly (a marking often overlooked) and goes on for eleven bars before the soprano enters. It is characterized by the ever-present drop of a third, and a lot of running figuration that will be the undoing of many a player as the piece progresses! Not to mention the trills. In fact this movement takes just as much discipline in the learning process as does a Bach fugue. Achieving absolute clarity is horrendously difficult but, with today’s technical standards, not impossible. It shouldn’t sound like a multi-car crash, as it sometimes does. The adjective ‘risoluto’ attached to the allegro is surely important.

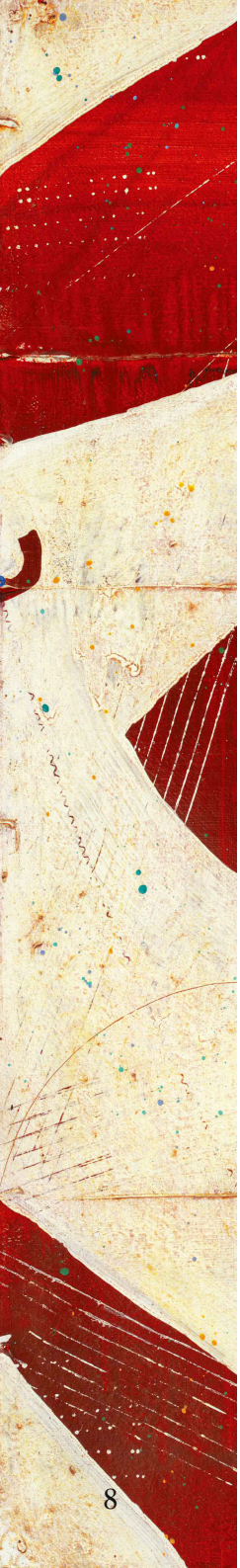
This is not the place for a thorough analysis of this fugue (for that you can read Donald Tovey, among others). I prefer to write about the experience of playing it. For sure, learning it when one is over sixty years of age is not the same as when you learn it when you’re twenty-something. But perhaps in a way that’s a good thing, as the longer learning process makes you more aware of all that is going on. You are also more conscious of the benefit of knowing how to conserve your energy—of not giving too much too soon. That’s important in a fugue of this length and difficulty. There are passages like that tremendous earthquake in B flat minor that shatters everything with its outburst of trills in every voice; but then how glorious is the lyrical transition into A flat major which comes out of that! A crucial turning point in the drama comes when Beethoven introduces the retrograde subject in B minor—again playing with that B flat–B natural clash. The mood also changes here,

becoming much more cantabile, aided by the introduction of a lyrical second subject. Another gradual build-up brings us to E flat major—such a ‘firm’ key in music with its three flats symbolizing, at least for Bach, the Trinity. You’ve simply got to hear every note of these runs and the counterpoint they create. After a totally crazy passage with jumping trills, the music comes to a crashing halt in A major.

Now a bit of genius: using a third subject which is marked ‘cantabile’ as well as ‘sempre dolce’ and with the addition of the soft pedal, we have a prayer-like fugal meditation in D major which gives some much-needed respite. It is a peaceful, brief moment of great beauty. The fugue then resumes with this third subject accompanying the return of the first, winding its way through the texture, but then turning into a booming bass. From this moment there begins an extraordinary build-up, making it sound more powerful than you ever thought a three-voice fugue could sound. A crashing diminished seventh chord, sustained with trills, brings us to a moment, I find, of pure joy—written in the upper part of the keyboard. Beethoven knew very well that leaps in Baroque music signified joy, and the octave leaps and hand-crossings accompanying the subject here are truly liberating. One last trembling earthquake appears before we have a rather spooky passage, ending with some questioning trills. With the final Tempo I, Beethoven gives us the answer, ending this ‘Grand Sonata’ in truly triumphant mode.

Charles Schulz was right when in 1952–53 he published several *Peanuts* cartoons illustrating the physical challenge of playing Beethoven’s ‘Hammerklavier’ sonata. I love the one where Schroeder does push-ups, skips, lifts dumbbells, stretches, punches, runs, eats a big bowl of cereal, then goes to the piano and launches into the opening of Op 106 with the sweat pouring off him. Brilliant! Well, that’s about it: you need incredible stamina and power to play this piece.





It's not surprising that Beethoven, once he wrote it, never penned anything quite like it again.

It is fitting that I should end my cycle of Beethoven sonatas for Hyperion with his last work in this genre. As a young pianist getting to know the repertoire, I often heard the **Sonata in C minor, Op 111**, in international piano competitions, performed in a way that did not inspire me to learn it. Not until 2018, at the age of sixty, did I begin that task. Now I consider it one of the most sublime compositions a pianist can play. It also seems to me a work that I should not like to perform too often, keeping it for very special experiences. In summer 2019 I performed it in the Basilica of San Pietro in Perugia as part of the Trasimeno Music Festival, and that stunning place, with its heavenly acoustics, made for one such occasion.

The opening page is marked 'maestoso' ('majestically') and has something of the Baroque about it: sharp, dotted rhythms; the musical material being more concerned with harmony rather than melody. Nowhere does it come to sit on a C minor chord. The tempo is not that slow—it's a good idea to take it from the 'drumbeat' quavers that begin in bar 11, where the fragment of melody in the right hand needs to be sung in one breath. A rumbling in the bass leads us directly into the *allegro con brio ed appassionato* without a break. At last we arrive firmly on a C in both hands, with a burst of energy.

Then starts what seems to be a fugue, though the movement is actually in sonata form. The germ of the subject begins in the few notes before the double bar with that upward sweep from G to C. It then goes a bit further, landing emphatically on a B natural. Finally we get the whole thing, though the repetition of its tail is played more softly and on a *rallentando*. At this point we really take off, using that swirling motif. For me it's the character and shape of these groups of semiquavers that make all the difference in an interpretation of this piece. If they are just rushed through



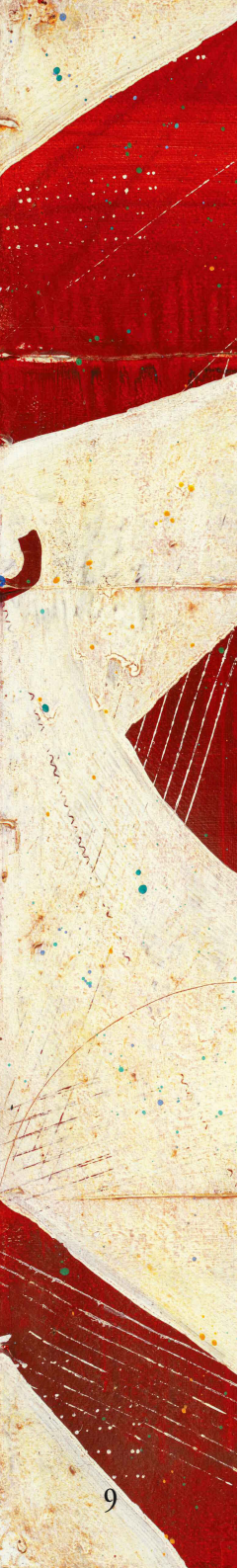
or played like finger exercises then I'm turned off right away. But how exciting it can be otherwise!

The second subject (in bar 34) is totally contrasting but brief. For a short moment we have the right hand, high up in Beethoven's keyboard, yearning for a better world. But then the tumult and tragedy begin again. There is to be little respite.

The development begins in fugal fashion, introducing a new theme in minims. Unlike Beethoven's Op 106 sonata, the material used in this sonata is concise, the proportions altogether different. And yet it is just as effective, if not more. When the recapitulation is reached (in bar 76), the theme is hammered out in octaves in both hands. The second theme comes as even more of a relief this time, presented in C major, but then the bass hauntingly takes it over in F minor. Instead of ending this tempestuous movement loudly, Beethoven opts for a hushed, spectral coda, with the hands ending at opposite ends of the keyboard and in major mode.

Let's imagine for a moment that we have never heard this sonata before, and that we are back in 1821 when Beethoven was working on it. There's a wonderful contemporary account written by a young Scottish lawyer, John Russell, who visited Beethoven in that year:

Though not an old man, he is lost to society in consequence of his extreme deafness, which has rendered him almost unsocial. The neglect of his person which he exhibits gives him a somewhat wild appearance. His features are strong and prominent; his eye is full of rude energy; his hair, which neither comb nor scissors seem to have visited for years, overshadows his broad brow in a quantity and confusion to which only the snakes round a Gorgon's head offer a parallel. His general behaviour does not ill accord with the unpromising exterior. Except when he is among his chosen friends, kindness or affability



are not his characteristics. The total loss of hearing has deprived him of all the pleasure which society can give, and perhaps soured his temper.

He goes on:

The moment he is seated at the piano, he is evidently unconscious that there is anything in existence but himself and his instrument; and, considering how very deaf he is, it seems impossible that he should hear all he plays. Accordingly, when playing very piano, he often does not bring out a single note. He hears it himself in the 'mind's ear'. While his eye, and the almost imperceptible motion of his fingers, show that he is following out the strain in his own soul through all its dying gradations, the instrument is actually as dumb as the musician is deaf.

Now listen to the opening of the second—and last—movement of Op 111, the arietta. The theme of the variations to come is, as Beethoven writes, of the utmost simplicity ('molto semplice') and songful ('cantabile'). Some pianists play it as though the word 'molto' is attached to the tempo indication *adagio*. It's not. A feeling of peace—but peace that is way up there on the highest plane—must be communicated. Beethoven evidently worked hard to achieve this, rejecting several previous versions of his theme. Perfection doesn't come easily.

The first variation, marked 'dolce' ('gently'), takes over the rhythm of the opening two notes of the theme while a rocking left hand accompanies it, spicing up the harmonies in the process. The second variation speeds up this rhythm further and the counterpoint becomes more elaborate. The third variation is the one everybody likes to describe as 'boogie-woogie', and unfortunately a lot of people play it as though it is boogie-woogie. (This is the main bit that put me off learning it when I was young.) When you have a



knowledge of what dotted rhythms meant in the Baroque period (which Beethoven would have had), and how they add character, grandeur and enthusiasm (just listen to Contrapunctus 2 in *The Art of Fugue*), then this variation can be played as one great outburst of joy and exaltation, but still with a spiritual element. Then things change: in variation 4 the music is fragmented with, first of all, just offbeat chords in the right hand, outlining the harmonies of the theme over a murmuring bass; then for the repeat, Beethoven goes to the opposite end of the keyboard and gives us some kind of otherworldly music that is ethereal in its delicacy. The repeated notes in the left hand—a type of 'Bebung' ('trembling') effect we find in Baroque music—may well have been used to symbolize the ascension of the soul. Whatever the meaning, the effect is miraculous.

Variation 4 melts into an extensive coda which forms the rest of the movement. Beethoven could have ended it here, but instead keeps going into even more sublime places. When, after that series of trills, he arrives at E flat major, the pianist, with their arms stretched out over the keyboard, must physically feel this gesture of reaching for the unattainable, only to fall back down once more. The theme of the arietta then reappears, now as a glorious song of thankfulness from the most grateful heart. That Beethoven, who suffered so much, was capable of expressing this so openly is a miracle in itself and a gift to us all.

But there's one final page, and for that he returns to the top of his keyboard (with the silvery tone of the fortepiano in mind). Now accompanied by trills that must not sound like trills at all, the theme is stated one final time. There is all the time in the world. We're no longer going anywhere. Time has stopped. With a final thank you, Beethoven finishes this sublime movement in great simplicity and in the key—C major—where all begins and where all ends.

ANGELA HEWITT © 2022

ANGELA *Hewitt*

One of the world's leading pianists, Angela Hewitt appears in recital and with major orchestras throughout Europe, the Americas and Asia. She is especially renowned for her recordings of all the major keyboard works of Bach, described as 'one of the record glories of our age'. In 2020 she was presented with the City of Leipzig Bach Medal: a huge honour that for the first time in its seventeen-year history was awarded to a woman.

Her large discography also includes recordings of Couperin, Rameau, Scarlatti, Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann, Chabrier, Granados, Fauré, Debussy, Ravel and Messiaen. In 2015 she was inducted into *Gramophone* magazine's Hall of Fame thanks to her popularity with music-lovers around the world.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three. At nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music and later studied at the University of Ottawa with French pianist Jean-Paul Sevilla. Winning First Prize in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition launched her international career.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls, from New York's Carnegie Hall to the Sydney Opera House. Her festival appearances include Lucerne, Verbier, Osaka, Prague, the Lincoln Center and the BBC Proms, to name but a few. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music and concertos from Hewitt herself. Her masterclasses, writings on music and booklet notes for her recordings are all hugely popular.

Angela was awarded an OBE in the 2006 Queen's Birthday Honours, and was made a Companion of the Order of Canada in 2015. In 2018 Canada honoured her with the Governor General's Performing Arts Award for Lifetime



© James Katz

Achievement. In 2020 Angela was awarded the Wigmore Medal in recognition of her services to music and the relationship she has had with the London hall for over thirty-five years.

From 2016 until 2020, Angela Hewitt presented the 'Bach Odyssey', an ambitious and exciting overview of the complete keyboard works of J S Bach in twelve recitals over four years, in venues worldwide including London's Wigmore Hall, Tokyo's Kioi Hall and New York's 92nd Street Y.

www.angelahewitt.com



Angela Hewitt plays Beethoven on Hyperion

'Intelligent, stylish and often illuminating ... fusing poetry and passion, Hewitt lets her long hair down and her fingers run wild' (Gramophone)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Volume 1 — CDA67518

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

Volume 2 — CDA67605

Op 28 'Pastoral', Op 13 'Pathétique', Op 2 No 3

Volume 3 — CDA67797

Op 26, Op 10 No 2, Op 90,

Op 27 No 2 'Moonlight'

Volume 4 — CDA67974

Op 22, Op 31 No 3, Op 101

Volume 5 — CDA68086

Op 2 No 2, Op 10 No 1, Op 78, Op 110

Volume 6 — CDA68131

Op 14 No 1, Op 31 No 1, Op 49,

Op 81a 'Les adieux'

Volume 7 — CDA68199

Op 31 No 2 'Tempest'

Op 27 No 1, Op 79, Op 109

Volume 8 — CDA68220

Op 2 No 1, Op 14 No 2, Op 53, Op 54

*'Clarity, elegance, intelligence ...
there's not a dead note anywhere'
(The Times)*

*'Angela Hewitt brings her trademark
intelligence and poise to these fine
recordings' (The Observer)*





L'ANNÉE 1817 fut une année difficile pour Beethoven. Il était dans un état de santé épouvantable et composa très peu avec de maigres revenus. Dans une lettre à son amie la comtesse Erdődy, écrite en juin, il se plaignait des remèdes qui lui avait été prescrits pour soigner la maladie qu'il avait contractée en octobre 1816 :

Du 15 avril au 4 mai, j'ai eu quotidiennement à ingurgiter six poudres et six bols de thé ... Après quoi j'eus à prendre une autre espèce de poudre, de même six fois par jour, et j'avais à me frotter trois fois par jour avec un onguent volatil. Ensuite j'eus à venir ici [Heiligenstadt] où je prends des bains. Depuis hier on m'a donné un autre médicament ; il s'agit d'une teinture dont je dois avaler par jour douze cuillerées.

Tout ça ne semble pas inciter au travail. En outre, la tension affective et psychologique liée à la longue et triste saga de la tutelle de son neveu Karl était considérable. S'y ajoutait sa surdité, qui ne faisait qu'augmenter—à tel point qu'en février 1818 il commença à utiliser des carnets de conversations dans lesquels les gens pouvaient noter ce qu'ils voulaient lui dire.

Les premières esquisses de sa **Sonate en si bémol majeur, op.106**, datent probablement du dernier mois de cette horrible année. Le thème initial, ou quelque chose qui lui ressemble beaucoup, semble lui être venu comme une œuvre chorale utilisant les mots « Vivat, vivat Rudolphus! ». L'archiduc Rodolphe (1788–1831) était à ce moment-là le seul de ses mécènes aristocrates qui jouait encore un grand rôle dans sa vie. (À part la sonate « Hammerklavier », Beethoven lui dédia le concerto « l'Empereur », le trio « l'Archiduc », la *Missa solemnis* et beaucoup d'autres œuvres, notamment la sonate pour piano « Les adieux ».) Lorsque ce germe finit par prendre forme, ce fut dans le début grandiose de sa nouvelle sonate pour piano—qui

allait finir par prendre des dimensions gigantesques—de loin sa plus importante et sa plus ambitieuse.

Au cours des premiers mois de 1818, la situation s'améliora pour Beethoven. Son neveu vivait avec lui ; sa maison était tenue par une nouvelle servante, Peppi, dont la cuisine était à son goût ; et il avait retrouvé son énergie pour composer. Le jour de la fête de Rodolphe, le 17 avril, les deux premiers mouvements de la nouvelle sonate pour piano étaient prêts. Il écrivit le reste à Mödling pendant l'été.

Et quel début ! Il s'impose à notre attention de manière royale, en utilisant un matériel appelé à jouer un rôle important au cours du mouvement. Après un arrêt, l'atmosphère devient lyrique avant de s'animer à nouveau dans un forte. Il est intéressant de noter que Weingartner fit un arrangement orchestral de l'ensemble de cette sonate en 1925 qui, pourrait-on penser, serait adapté à une œuvre d'une telle force et de telles proportions, mais en fin de compte le piano—et un pianiste vraiment doté d'imagination—peut parfois créer des sons plus « orchestraux » qu'un véritable orchestre.

L'intervalle de tierce est omniprésent dans cette sonate—et en fait un paradis pour quiconque s'intéresse à l'analyse musicale. La structure harmonique de l'œuvre mérite aussi sa propre thèse. Le passage soudain en ré majeur à la deuxième apparition de ce motif initial « avant-coureur » en est un bon exemple (ré étant à une tierce de si bémol). Cela nous mène à un passage en traits de croches qui tombent en cascade vers le bas ; ce passage doit sembler facile mais il est bien loin de l'être en réalité. Il y a au moins six thèmes dans l'exposition et, à la fin de ce passage, les dernières notes de la main gauche mènent au début du quatrième thème, qui est un bref commentaire lyrique, imitant divers sons orchestraux dans différents registres. Après quelques cascades supplémentaires à la



main droite, qui mettent l'accent sur un frottement d'un demi-ton (mi bémol–mi naturel), la main gauche nous entraîne vers une explosion en ut majeur, qui ressemble au thème initial du mouvement. Un thème magique « dolce ed espressivo » chante alors, accompagné la deuxième fois par un trille interne. À partir de là, nous entrons dans un passage explosif (et difficile) qui nous mène à la double barre et atterrit sur un si bémol (pour la reprise). La deuxième fois, c'est un si naturel, ce qui nous emmène dans un territoire harmonique différent.

Nous avons déjà parcouru un bon bout de chemin. Dans le développement, après quelques mesures qui nous conduisent vers mi bémol majeur, commence un fugato basé sur le thème initial auquel est rajouté un nouveau thème. L'énergie prend peu à peu son essor et Beethoven a recours à un procédé déjà utilisé par Bach : doubler le sujet en tierces pour donner de l'intensité. Après une longue éruption fortissimo (qui peut être assourdissante si vous travaillez dans une petite pièce sur un piano sonore !), les octaves sur ré disparaissent en fondu et montent d'un demi-ton pour nous donner le sujet rayonnant de l'exposition, mais maintenant en si majeur. L'effet est magique. Le pont qui s'ensuit, basé sur la première partie du thème fugato, est très orchestral avec son contrepoint dans différents registres.

Vient ensuite l'une des plus grandes controverses de la recherche beethovenienne : voulait-il réellement un la dièse aux mesures 224–226 ou devrait-ce être un la naturel (ce qui me semble plus logique) ? Lorsque j'ai dit à Murray Perahia que j'avais encore à apprendre la sonate « Hammerklavier », je me souviens de sa première remarque : « Jouez-vous un la dièse ou un la naturel ? » Je n'avais aucune idée de ce dont il parlait. Ensuite, bien sûr, lorsque j'ai fini par m'asseoir pour l'étudier, j'ai vu le dilemme. Comme Murray, je joue un la naturel. D'autres opteront pour le la dièse et jureront que c'est exact. On ne

saura jamais avec certitude quelle note voulait vraiment Beethoven. Dans la réexposition qui jaillit de ce passage, il y a aussi la question de sol bémol ou sol dièse à la mesure 235. J'ai essayé les deux et, jusqu'à la toute dernière minute avant l'enregistrement, j'ai joué sol dièse. Mais au jour dit, je suis passée à sol bémol qui, comme le fait aussi remarquer Murray, est une note tellement importante dans toute cette sonate.

La coda de cet immense mouvement met à l'épreuve la technique de l'interprète et en particulier son endurance : le long passage en octaves brisées, les trilles dans les parties internes, la délicatesse requise pour les traits après le point d'orgue, puis la précision dans le sinistre passage à la dernière page, avec la main droite qui saute au-dessus d'une basse grondante éloignée (qui elle-même commence ensuite à bondir dans la direction opposée). Ayant comparé les partitions avec un éminent collègue, j'ai le plaisir de vous dire que je ne suis pas la seule pianiste à trouver que ce passage est le plus difficile de tout le mouvement, au point d'en être contrariant ! La musique ne s'évanouit que pour retourner à un fortissimo dans un délai le plus bref possible.

Le début du scherzo, marqué « assai vivace », me fait penser à un quatuor à cordes. Il serait beaucoup plus facile de jouer ces notes répétées à la ligne supérieure au violon plutôt qu'au piano. Mais nous devons faire en sorte que ça ait l'air facile, bien sûr, et nous espérons jouer sur un piano dont le mécanisme réponde à de telles demandes. La tierce descendante est à nouveau présente, comme dans le frottement entre si bémol et si naturel. La section centrale tourbillonnante, qui rappelle la sonate op.7 de Beethoven, requiert un toucher léger (c'est un endroit génial pour utiliser la quatrième pédale sur le Fazioli, qui rend le mécanisme plus léger et plus rapide !). Il y a aussi un canon entre les octaves, lorsqu'elles apparaissent à la main gauche, et les premières notes des triolets à la main droite. Vient ensuite un presto assez fou, qui se transforme



en quelque chose qui tient de la danse tzigane. Des gammes ascendantes précipitées, une pause dramatique et un crépitement surprenant nous ramènent au thème initial, maintenant marqué « dolce ». Dans la coda, Beethoven joue à un petit jeu avec si bémol, si naturel et l'équivalent enharmonique du premier, la dièse, pour voir lequel l'emporte. C'est si bémol qui gagne et il prend la fuite.

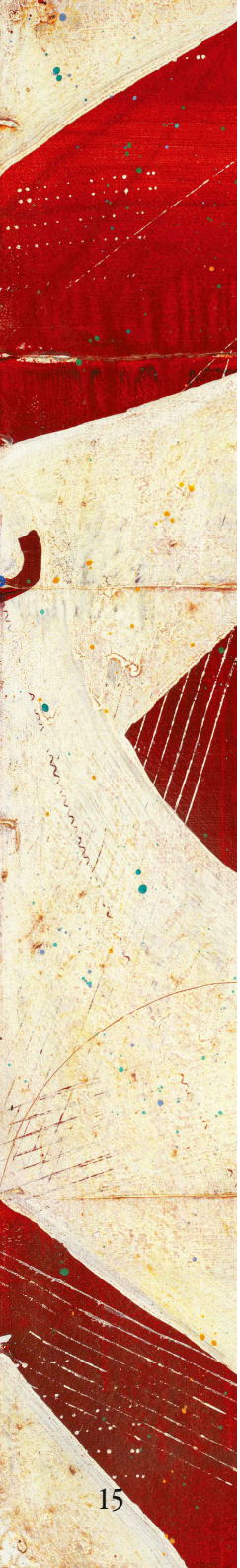
Le mouvement lent est l'une des créations les plus sublimes de Beethoven, mais il faut du temps à l'interprète et à l'auditeur pour le comprendre et commencer à l'apprécier. J'ai passé d'innombrables soirées simplement sur ce mouvement. Il est marqué « appassionato e con molto sentimento », mais il n'y a rien de banal dans cette passion—il faut plutôt trouver des univers sonores très éloignés de la vie quotidienne normale.

La première mesure (une tierce ascendance par opposition à la tierce descendante de la mélodie) est une introduction au thème qui se lamente dans le style d'une barcarolle en fa dièse mineur. Cette levée semble parfaitement naturelle avant l'entrée de la partie « chantante » et pourtant Beethoven n'y pensa qu'après coup et l'ajouta seulement lorsque la première gravure était déjà en cours. Beethoven enjoint au pianiste de jouer « mezza voce » et avec la pédale douce—mais cela devait sonner d'une manière totalement différente sur le piano-forte que sur nos instruments modernes. Son indication métronomique, $\text{♩} = 92$ semble appropriée car ça doit couler : les phrases sont longues et ont besoin d'une direction. Il devrait être possible de les chanter d'un seul souffle. Il n'est pas inutile de se souvenir qu'avant Beethoven, Mozart écrivit un sublime adagio pour son Concerto pour piano n° 23 en la majeur, K488, dans la même tonalité et sur le même rythme entraînant à ♩ (il s'agit là aussi d'un mouvement qui est souvent joué trop lentement).

La plus brève touche de lumière dans l'obscurité survient aux mesures 14–15 et 22–23, où l'harmonie passe soudain en sol majeur. L'effet produit est miraculeux, avec une mélodie planante qui doit s'apparier et une autre qui fait s'élever le cœur. Vient ensuite, sans la pédale douce, une section où la main droite décolle dans une « arabesque » très ornée qui ne serait pas tellement déplacée chez Chopin. La main gauche marque les harmonies et le rythme tandis que la voix interne ajoute une certaine agitation avec des syncopes qui sont ensuite reprises par la mélodie elle-même. C'est un beau moment, posé, qu'il ne faut pas noyer dans trop de pédale—sinon vous ne tenez pas compte des silences à la main gauche que Beethoven a si soigneusement notés.

Ceci nous mène à un autre thème en ré majeur qui est composé de très peu de notes (juste un accord parfait de ré majeur) mais qui change de registres. Sur un accompagnement murmurant, il commence par descendre jusqu'en bas du clavier du compositeur, puis se répète dans une sorte d'écho en haut du clavier. C'est un moment de stase avant que la musique reparte de l'avant, comme une main tendue, juste pour retomber dans le désespoir.

C'est le propre de ce mouvement : Beethoven se situe tellement au-delà de ce que la plupart d'entre nous éprouvons dans nos vies, et pourtant il va encore plus loin. Lorsque le thème est présenté dans une variation, en utilisant un autre type d'arabesque à la main droite, l'intensité monte, rendant incroyablement poignantes ces deux mesures en sol majeur. Un retour au passage à la Chopin en ré majeur nous montre que nous avons atteint de nouveaux sommets depuis le début de ce mouvement. Il faut aussi imaginer qu'à l'époque de Beethoven le son du registre aigu était beaucoup moins sonore que ce que nous avons aujourd'hui—et que cette impression de repousser les limites devait en être accentuée. Revient ensuite le thème statique—cette fois dans la tonalité



« béatifique » de fa dièse majeur. Avant la fin de ce mouvement, le thème apparaît une fois encore en sol majeur, nous plongeant ensuite dans un moment de crise sur une harmonie de septième diminuée cliquetante. Après une double barre le thème de lamentation revient, mais maintenant épuisé par sa quête. Même ces deux mesures en sol majeur ne semblent maintenant qu'un souvenir, sans espoir ou presque. Beethoven termine tout de même ce magnifique mouvement en majeur, acceptant la tragédie de la vie.

Après un tel mouvement, une sorte de transition était nécessaire avant de se lancer dans une fugue—bien qu'il soit stupéfiant de lire ce que Beethoven écrivait à son élève Ferdinand Ries (responsable de la publication londonienne de l'op.106) : il voulait tellement que cette sonate soit publiée qu'il suggérait, notamment, de ne publier que trois mouvements et d'inverser l'ordre du scherzo et de l'adagio. L'œuvre fut effectivement ainsi publiée, avec le titre « Grande Sonate », le dernier mouvement faisant l'objet d'une édition séparée.

À partir de l'accord de fa dièse majeur qui termine l'adagio, Beethoven descend d'un demi-ton jusqu'au fa naturel pour commencer ce passage feutré qui ressemble à une improvisation. Il continue ensuite à descendre, en utilisant l'intervalle de tierce sur lequel repose une grande part de cette œuvre. Au milieu, des figurations qui ressemblent au *Clavier bien tempéré* de Bach embellissent d'un ton rêveur les harmonies. Toutefois, lorsqu'il atterrit en sol dièse mineur, il entre dans un allegro animé qui rappelle sans conteste le prélude dans la même tonalité du second livre de Bach. Descendant à nouveau en tierces, il arrive à une pédale de la sur laquelle il écrit une sorte de cadence. Vient ensuite un rythme comparable à celui d'une procession, à nouveau une descente en tierces, qui tombe finalement dans l'hystérie. Ça se calme avec une dernière descente vers fa naturel, menant à des fioritures avant



de revenir avec détermination à la tonique de si bémol majeur.

Le véritable sujet de la fugue ne commence pas à la voix supérieure mais à la voix médiane de cette fugue à trois voix—néanmoins écrite, comme l'indique Beethoven, avec « aucune licence » (« une certaine liberté »). Elle débute doucement (une indication souvent ignorée) et continue pendant onze mesures avant l'entrée de la soprano. Elle se caractérise par l'éternelle descente d'une tierce, et une abondante figuration galopante qui causera la perte de bien des pianistes au fur et à mesure de la progression de l'œuvre ! Sans parler des trilles. En fait, ce mouvement exige tout autant de discipline dans le processus d'apprentissage qu'une fugue de Bach. Parvenir à une clarté absolue est effroyablement difficile mais, avec les normes techniques actuelles, ce n'est pas impossible. Ça ne doit pas ressembler à un carambolage entre plusieurs voitures comme c'est parfois le cas. L'adjectif « risoluto » attaché à l'allegro est important sans aucun doute.

Il n'est pas opportun de faire ici une analyse approfondie de cette fugue (pour ça, vous pouvez lire notamment Donald Tovey). Je préfère évoquer l'expérience de l'exécution de cette œuvre. Ce qui est certain, c'est que l'apprendre lorsque l'on a plus de soixante ans n'est pas la même chose que lorsqu'on a une vingtaine d'années. Mais d'une certaine façon, ce n'est pas plus mal, car plus le processus d'apprentissage est long, plus vous prenez conscience de tout ce qui se déroule. Vous êtes en outre davantage conscient du bénéfice que vous avez de savoir conserver votre énergie—de ne pas trop donner trop tôt. C'est important dans une fugue de cette longueur et de cette difficulté. Il y a des passages comme ce violent tremblement de terre en si bémol mineur qui fait tout voler en éclats avec son éruption de trilles à chaque voix ; mais ensuite, comme la transition lyrique en la bémol majeur qui en découle est



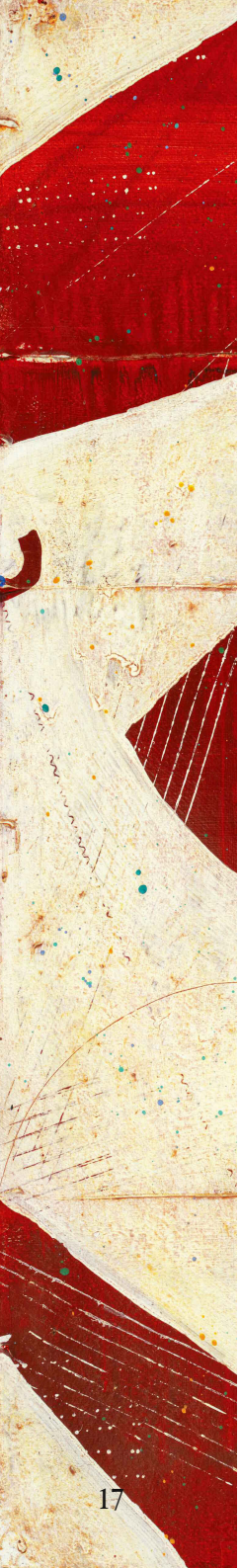
magnifique ! Un tournant crucial dans le drame survient lorsque Beethoven introduit le sujet rétrograde en si mineur—en jouant à nouveau avec ce frottement entre si bémol et si naturel. L'atmosphère change également ici, pour devenir beaucoup plus cantabile, aidée par l'introduction d'un second sujet lyrique. Une autre intensification progressive nous amène en mi bémol majeur—une tonalité vraiment « solide » en musique, avec ses trois bémols symbolisant, au moins pour Bach, la Trinité. Il vous suffit d'entendre toutes les notes de ces traits et le contrepoint qu'elles créent. Après un passage totalement fou avec des sauts de trilles, la musique s'arrête soudainement en la majeur.

Maintenant un peu de génie : avec un troisième sujet marqué « cantabile » ainsi que « sempre dolce », et l'ajout d'une pédale douce, voici une méditation fuguée en ré majeur dans le style d'une prière qui apporte un répit indispensable. C'est un court moment paisible d'une grande beauté. La fugue reprend ensuite avec ce troisième sujet qui accompagne le retour du premier, serpentant au travers de la texture, mais se transformant ensuite en une basse grondante. À partir de ce moment, commence une extraordinaire intensification, qui donne à cette fugue une telle impression de puissance qu'on aurait jamais imaginé que puisse ainsi sonner une fugue à trois voix. Un accord fracassant de septième diminuée, soutenu par des trilles, nous amène à un moment, à mon avis, de joie pure—écrit dans la partie supérieure du clavier. Beethoven savait très bien que, dans la musique baroque, les sauts signifiaient la joie, et les sauts à l'octave et le croisement des mains accompagnant le sujet ici sont vraiment libérateurs. Après un dernier tremblement de terre frémissant, un passage assez étrange se termine par quelques trilles interrogateurs. Avec le Tempo I final, Beethoven nous donne la réponse, terminant cette « Grande Sonate » dans un mode vraiment triomphal.

Charles Schulz avait raison quand, en 1952–53, il publia plusieurs dessins animés des *Peanuts* illustrant le défi physique que représente l'exécution de la Sonate « Hammerklavier » de Beethoven. J'adore celui où Schroeder fait des pompes, soulève des haltères, s'étire, donne des coups de poing, court, mange un grand bol de céréales, puis va au piano et se lance dans le début de l'op.106, dégoulinant de sueur. Génial ! Eh bien, oui, c'est à peu près ça : il faut une endurance et une puissance incroyables pour jouer ce morceau. Rien de surprenant à ce que Beethoven, une fois qu'il l'eut couché sur le papier, n'écrivit jamais plus rien de vraiment semblable.

Il est pertinent que je termine mon cycle des sonates de Beethoven pour Hyperion avec sa dernière œuvre du genre. Dans ma jeunesse, lorsque je partais à la découverte du répertoire, j'ai souvent entendu la **Sonate en ut mineur, op.111**, dans des concours internationaux de piano, jouée d'une façon qui ne m'a pas incitée à l'étudier. C'est seulement en 2018, à l'âge de soixante ans, que je m'y suis attelée. Maintenant, je la considère comme l'une des compositions les plus sublimes que peut jouer un pianiste. Il me semble aussi que c'est une œuvre que je n'aimerais pas jouer trop souvent, la gardant pour des expériences très exceptionnelles. Au cours de l'été 2019, je l'ai jouée à la basilique Saint-Pierre de Pérouse dans le cadre du Festival de musique de Trasimène, et cet endroit superbe, avec sa divine acoustique, a été l'une de ces occasions.

La première page est marquée « maestoso » (« majestueusement ») et a quelque chose de Baroque : rythmes pointés, nets ; le matériel musical porte davantage sur l'harmonie que sur la mélodie. Il n'en vient nulle part à se poser sur un accord d'ut mineur. Le tempo n'est pas si lent—c'est une bonne idée de le prendre à partir des croches « battement de tambour » qui commencent à la mesure 11, où le fragment de mélodie à la main droite doit être chanté d'un seul souffle. Un grondement à la basse



nous mène directement à l'allegro con brio ed appassionato sans interruption. Nous arrivons enfin fermement sur un do aux deux mains, avec un élan d'énergie.

Vient ensuite ce qui semble être une fugue, bien que le mouvement soit en fait en forme sonate. Le germe du sujet commence dans les quelques notes qui précèdent la double barre avec ce grand geste ascendant de sol à do. Il va ensuite un peu plus loin, atterrissant énergiquement sur un si naturel. Finalement, nous avons tout le sujet, même si la répétition de sa partie finale est jouée plus doucement et *rallentando*. À ce stade, nous décollons vraiment, en utilisant ce motif tourbillonnant. Pour moi, ce sont le caractère et la forme de ces groupes de doubles croches qui font toute la différence dans une interprétation de ce morceau. Si elles sont juste expédiées comme des exercices digitaux, je suis tout de suite rebutée. Mais comme c'est passionnant s'il en est autrement !

Le second sujet (à la mesure 34) est totalement différent, mais court. Pendant un bref instant, nous avons la main droite, en haut du clavier de Beethoven, aspirant à un monde meilleur. Mais ensuite le tumulte et la tragédie recommencent. Il n'y a guère de répit.

Le développement commence de manière fuguée, introduisant un nouveau thème en blanches. Contrairement à la sonate op.106 de Beethoven, le matériel utilisé dans cette sonate est concis, les proportions complètement différentes. Et pourtant c'est tout aussi efficace, sinon plus. Lorsqu'arrive la réexposition (à la mesure 76), le thème est martelé en octaves aux deux mains. Le deuxième thème arrive cette fois encore plus comme un soulagement, présenté en ut majeur, mais la basse le reprend ensuite de manière lancinante en fa mineur. Au lieu de finir forte ce mouvement tempétueux, Beethoven opte pour une coda feutrée, plutôt étrange, avec les mains qui terminent aux extrémités opposées du clavier et en majeur.



Imaginons un instant que nous n'avons encore jamais entendu cette sonate et que nous sommes revenus en 1821 lorsque Beethoven y travaillait. Il y a un magnifique compte-rendu contemporain écrit par un jeune avocat écossais, John Russell, qui rendit visite à Beethoven cette année-là :

Sans être un homme âgé, il est perdu pour la société en conséquence de son extrême surdité, qui l'a rendu presque asocial. Le manque de soin de sa personne dont il fait preuve lui donne une apparence quelque peu sauvage. Ses traits sont fortement prononcés ; ses yeux brillent d'une énergie de rudesse ; ses cheveux, qui ne semblent pas avoir fréquenté la société des peignes et des ciseaux depuis des années, recouvrent ses larges sourcils dans une abondance et une confusion qui n'est guère comparable qu'à celle des serpents autour de la tête de Gorgone. Son comportement général concorde assez bien avec ces apparences peut prometteuses. Sauf lorsqu'il se trouve parmi ses amis choisis, la bienveillance et l'affabilité ne sont pas ses caractéristiques. La perte totale d'audition l'a privé de tout le plaisir que peut donner la société, et a peut-être aigri son caractère.

Il poursuit :

Du moment où il se met au piano-forte, il ne sait certainement pas qu'il existe quelque chose au monde en dehors de lui et de son instrument. Quand on pense qu'il est sourd, il paraît impossible qu'il entende tout ce qu'il joue. Par conséquent, quand il joue très doucement, il arrive souvent qu'il ne produise pas une seule note. Il n'entend qu'avec les oreilles de l'esprit. Tandis que ses yeux et le mouvement presque imperceptible de ses doigts indiquent qu'il poursuit la phrase dans sa tête à travers toutes ses nuances mouvantes, l'instrument est en réalité aussi muet que le pianiste est sourd.



Maintenant, écoutez le début du second—et dernier—mouvement de l'op.111, l'arietta. Le thème des variations à venir est, comme l'écrit Beethoven, d'une simplicité absolue (« molto semplice ») et mélodieux (« cantabile »). Certains pianistes le jouent comme si le mot « molto » était attaché à l'indication de tempo adagio. Ce n'est pas le cas. Il faut communiquer un sentiment de paix—mais une paix qui se trouve tout là-haut à son niveau le plus élevé. Manifestement, Beethoven a travaillé dur pour parvenir à ce résultat, rejetant plusieurs versions antérieures de son thème. La perfection n'est pas facile à atteindre.

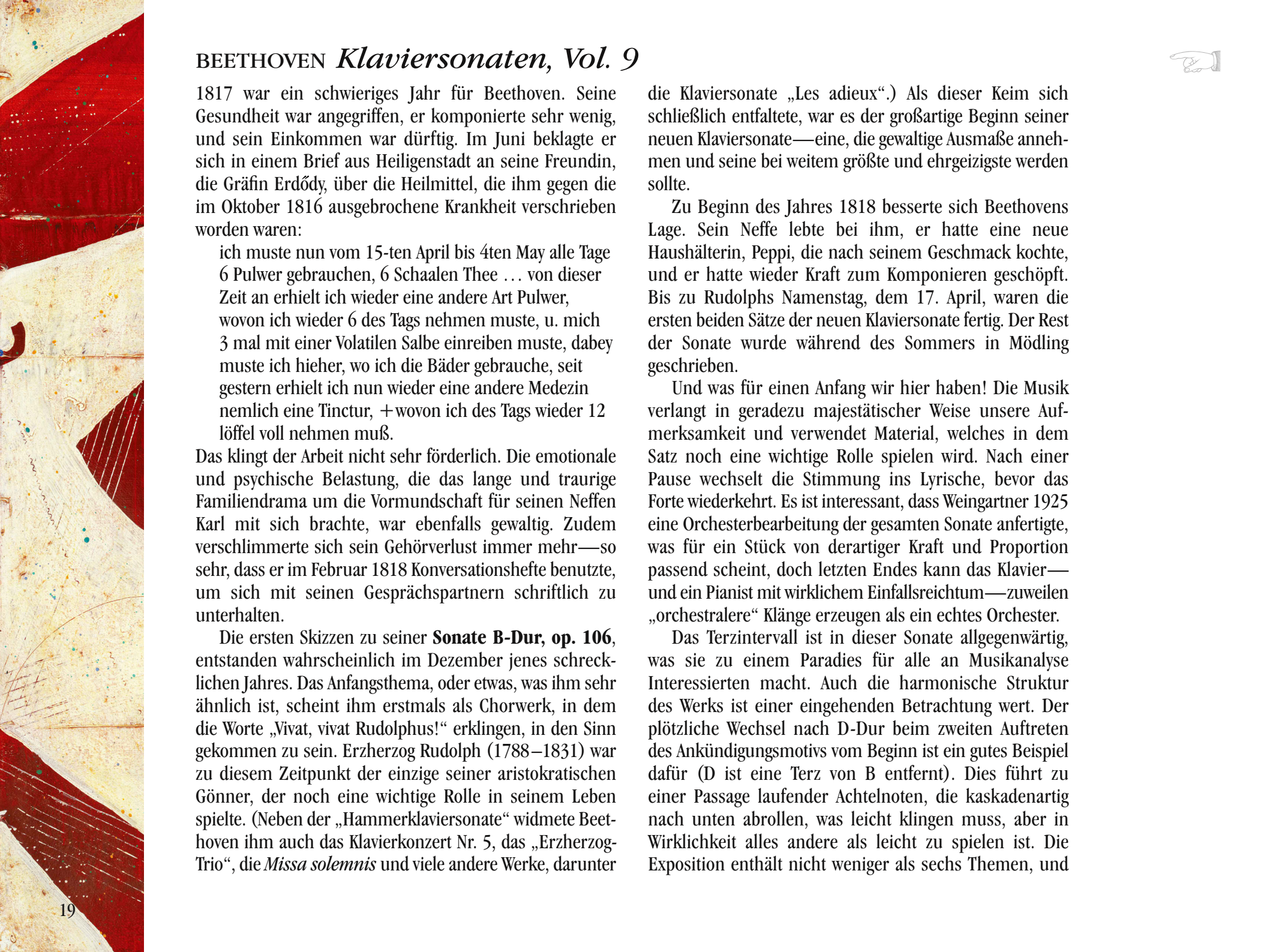
La première variation, marquée « dolce » (« doucement »), reprend le rythme des deux premières notes du thème, sur un accompagnement balancé de la main gauche, pimentant les harmonies dans ce processus. La deuxième variation accélère encore ce rythme et le contrepoint devient plus élaboré. La troisième variation est celle que tout le monde aime qualifier de « boogie-woogie » et, malheureusement, beaucoup de gens la jouent comme s'il s'agissait d'un boogie-woogie (c'est le principal passage qui m'a dissuadée de l'étudier quand j'étais jeune). Lorsque vous connaissez le sens des rythmes pointés à l'ère baroque (ce qui devait être le cas de Beethoven), et combien ils ajoutent du caractère, de la noblesse et de l'enthousiasme (écoutez juste le Contrapunctus 2 de *L'Art de la fugue*), alors cette variation peut être jouée comme une grande bouffée de joie et d'exaltation, mais toujours avec un élément spirituel. Ensuite, les choses changent : dans la variation 4, la musique est fragmentée avec, tout d'abord, juste des accords sur les temps faibles à la main droite, qui exposent dans les grandes lignes les harmonies du

thème sur une basse murmurante ; puis à la reprise, Beethoven va à l'extrémité opposée du clavier et nous donne une sorte de musique détachée du monde, d'une délicatesse éthérée. Il a peut-être utilisé les notes répétées à la main gauche—un genre d'effet « Bebung » (« tremblement ») que l'on trouve dans la musique baroque—pour symboliser l'ascension de l'âme. Quel qu'en soit le sens, l'effet est miraculeux.

La variation 4 se fond dans une longue coda qui constitue le reste du mouvement. Beethoven aurait pu s'arrêter là, mais il préfère continuer à s'aventurer dans des endroits encore plus sublimes. Quand, après cette série de trilles, il arrive à mi bémol majeur, le pianiste, avec ses bras étendus sur le clavier, doit sentir physiquement ce geste consistant à atteindre l'inaccessible, juste pour retomber encore une fois. Le thème de l'arietta reparait alors, maintenant comme un magnifique chant de gratitude émanant du cœur le plus reconnaissant. Que Beethoven, qui souffrait tant, ait été capable d'exprimer ça si ouvertement est un miracle en soi et un cadeau pour nous tous.

Mais il y a une dernière page, et pour celle-ci il retourne au sommet de son clavier (avec le son argentin du piano-forte à l'esprit). Maintenant accompagné par des trilles qui ne doivent en rien avoir l'air de trilles, le thème est exposé une dernière fois. Nous avons tout le temps devant nous. Nous n'allons plus nulle part. Le temps s'est arrêté. Avec un merci final, Beethoven termine ce sublime mouvement dans une grande simplicité et dans la tonalité—ut majeur—où tout commence et tout s'achève.

ANGELA HEWITT © 2022
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



BEETHOVEN *Klaviersonaten*, Vol. 9

1817 war ein schwieriges Jahr für Beethoven. Seine Gesundheit war angegriffen, er komponierte sehr wenig, und sein Einkommen war dürftig. Im Juni beklagte er sich in einem Brief aus Heiligenstadt an seine Freundin, die Gräfin Erdödy, über die Heilmittel, die ihm gegen die im Oktober 1816 ausgebrochene Krankheit verschrieben worden waren:

ich musste nun vom 15-ten April bis 4ten May alle Tage 6 Pulver gebrauchen, 6 Schalen Thee ... von dieser Zeit an erhielt ich wieder eine andere Art Pulver, wovon ich wieder 6 des Tags nehmen musste, u. mich 3 mal mit einer Volatilen Salbe einreiben musste, dabey musste ich hieher, wo ich die Bäder gebrauche, seit gestern erhielt ich nun wieder eine andere Medezin nemlich eine Tinctur, + wovon ich des Tags wieder 12 Löffel voll nehmen muß.

Das klingt der Arbeit nicht sehr förderlich. Die emotionale und psychische Belastung, die das lange und traurige Familiendrama um die Vormundschaft für seinen Neffen Karl mit sich brachte, war ebenfalls gewaltig. Zudem verschlimmerte sich sein Hörverlust immer mehr—so sehr, dass er im Februar 1818 Konversationshefte benutzte, um sich mit seinen Gesprächspartnern schriftlich zu unterhalten.

Die ersten Skizzen zu seiner **Sonate B-Dur, op. 106**, entstanden wahrscheinlich im Dezember jenes schrecklichen Jahres. Das Anfangsthema, oder etwas, was ihm sehr ähnlich ist, scheint ihm erstmals als Chorwerk, in dem die Worte „Vivat, vivat Rudolphus!“ erklingen, in den Sinn gekommen zu sein. Erzherzog Rudolph (1788–1831) war zu diesem Zeitpunkt der einzige seiner aristokratischen Gönner, der noch eine wichtige Rolle in seinem Leben spielte. (Neben der „Hammerklaviersonate“ widmete Beethoven ihm auch das Klavierkonzert Nr. 5, das „Erzherzog-Trio“, die *Missa solemnis* und viele andere Werke, darunter

die Klaviersonate „Les adieux“.) Als dieser Keim sich schließlich entfaltete, war es der großartige Beginn seiner neuen Klaviersonate—eine, die gewaltige Ausmaße annehmen und seine bei weitem größte und ehrgeizigste werden sollte.

Zu Beginn des Jahres 1818 besserte sich Beethovens Lage. Sein Neffe lebte bei ihm, er hatte eine neue Haushälterin, Peppi, die nach seinem Geschmack kochte, und er hatte wieder Kraft zum Komponieren geschöpft. Bis zu Rudolphs Namenstag, dem 17. April, waren die ersten beiden Sätze der neuen Klaviersonate fertig. Der Rest der Sonate wurde während des Sommers in Mödling geschrieben.

Und was für einen Anfang wir hier haben! Die Musik verlangt in geradezu majestätischer Weise unsere Aufmerksamkeit und verwendet Material, welches in dem Satz noch eine wichtige Rolle spielen wird. Nach einer Pause wechselt die Stimmung ins Lyrische, bevor das Forte wiederkehrt. Es ist interessant, dass Weingartner 1925 eine Orchesterbearbeitung der gesamten Sonate anfertigte, was für ein Stück von derartiger Kraft und Proportion passend scheint, doch letzten Endes kann das Klavier—und ein Pianist mit wirklichem Einfallsreichtum—zuweilen „orchestralere“ Klänge erzeugen als ein echtes Orchester.

Das Terzintervall ist in dieser Sonate allgegenwärtig, was sie zu einem Paradies für alle an Musikanalyse Interessierten macht. Auch die harmonische Struktur des Werks ist einer eingehenden Betrachtung wert. Der plötzliche Wechsel nach D-Dur beim zweiten Auftreten des Ankündigungsmotivs vom Beginn ist ein gutes Beispiel dafür (D ist eine Terz von B entfernt). Dies führt zu einer Passage laufender Achtelnoten, die kaskadenartig nach unten abrollen, was leicht klingen muss, aber in Wirklichkeit alles andere als leicht zu spielen ist. Die Exposition enthält nicht weniger als sechs Themen, und



am Ende dieser Passage gehen die letzten Töne der linken Hand in den Anfang des vierten Themas über, bei dem es sich um einen kurzen, lyrischen Kommentar handelt, der verschiedene Orchesterklänge in unterschiedlichen Registern imitiert. Nach weiteren Kaskaden in der rechten Hand, in denen die Kollision von Es und E hervorgehoben wird, führt die linke Hand in einen C-Dur-Ausbruch hinein, der dem Anfangsthema des Satzes ähnelt. Darauf hebt ein zauberhaftes, kantables „dolce ed espressivo“-Thema an, das beim zweiten Mal von einem inneren Triller begleitet wird. Es folgt eine explosive (und schwierige) Passage, die zum Doppelstrich führt und (direkt vor der Wiederholung) auf einem B landet. Beim zweiten Durchgang erklingt ein H, welches in ein ganz anderes harmonisches Gebiet führt.

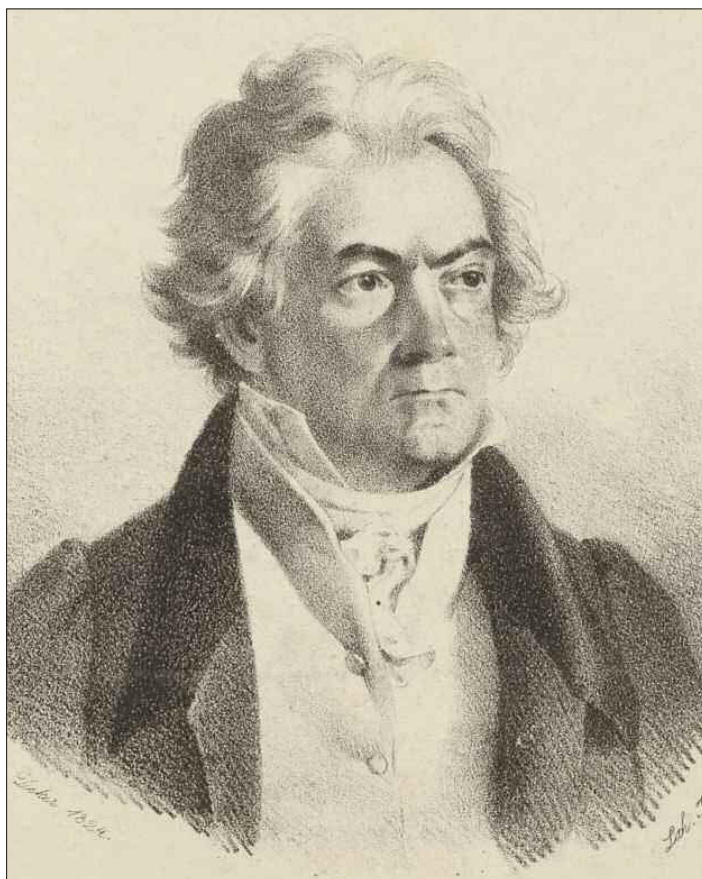
Wir haben bereits eine beträchtliche Wegstrecke zurückgelegt. Nachdem in der Durchführung Es-Dur eingeführt wurde, beginnt ein Fugato mit dem Anfangsthema, an das ein neues Thema angehängt ist. Die Energie nimmt allmählich zu, und Beethoven verwendet eine Technik, die auch Bach benutzte—er setzt das Thema in Terzdopplung um es zu betonen. Nach einer langen Fortissimo-Passage (die ohrenbetäubend sein kann, wenn man in einem kleinen Raum auf einem lauten Klavier übt!) verklingen die D-Oktaven und wechseln um einen Halbton nach oben, um das strahlende Thema aus der Exposition, allerdings nun in H-Dur, erklingen zu lassen. Der Effekt ist zauberhaft. Die sich anschließende Überleitung, in der der erste Teil des Fugato-Themas verwendet und Kontrapunkt in verschiedenen Tonlagen zum Einsatz kommt, ist sehr orchestral angelegt.

Darauf folgt eine Passage, die eine der größten Kontroversen der Beethoven-Forschung entfacht hat: ist das Ais in den Takten 224–226 von Beethoven wirklich so gemeint, oder sollte hier ein A gespielt werden (was mir logischer erscheint)? Ich erinnere mich lebhaft an Murray

Perahias Reaktion, nachdem ich bemerkt hatte, dass ich die Hammerklaviersonate noch lernen müsse: „Spielst du ein Ais oder ein A?“ Ich hatte keine Ahnung, was er meinte. Als ich mich schließlich daran machte, sie zu lernen, verstand ich das Dilemma. Ebenso wie Murray spiele ich ein A. Andere entscheiden sich für das Ais und schwören, dass es richtig ist. Wir werden nie mit Sicherheit wissen, was Beethoven wirklich wollte. In der Reprise, die aus dieser Passage hervorbricht, stellt sich eine ähnliche Frage, nämlich ob in Takt 235 ein Ges oder ein Gis zu spielen ist. Ich habe beides ausprobiert, und bis zur Aufnahme Gis gespielt. Am Tag der Aufnahmesitzung entschied ich mich aber für das Ges, welches, wie auch Murray betont, ein so wichtiger Ton in der Sonate insgesamt ist.

Die Coda dieses riesigen Satzes fordert die Technik und vor allem das Durchhaltevermögen des Interpreten heraus: die lange Passage mit gebrochenen Oktaven, die Triller in den Mittelstimmen, das Zartgefühl, das nach der Pause für die Läufe erforderlich ist, und dann die Präzision in der gespenstischen Stelle auf der letzten Seite, wo die rechte Hand über einem entfernt grollenden Bass herumspringt (der dann selbst in die entgegengesetzte Richtung springt). Nachdem ich mich mit einem angesehenen Pianistenkollegen ausgetauscht habe, kann ich guten Gewissens berichten, dass nicht nur ich diese Stelle als schwierigste des gesamten Satzes befinde! Die Musik verklingt, nur um dann innerhalb kürzester Zeit im Fortissimo wiederzukehren.

Der Beginn des Scherzos ist mit „Assai vivace“ bezeichnet und erinnert mich an ein Streichquartett. Es wäre viel einfacher, die Tonrepetitionen in der Oberstimme auf einer Geige zu spielen als auf einem Klavier. Aber es muss natürlich leicht klingen, und als Pianist muss man auf ein Instrument hoffen, dessen Mechanik auf solche Anforderungen reagieren kann. Die fallende Terz erscheint hier wieder, ebenso wie die Kollision zwischen B und H.



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Portrait (1824) by Johann Stephan Decker (1784–1844)

Der wirbelnde Mittelteil, der an Beethovens Sonate op. 7 erinnert, muss mit leichtem Anschlag gespielt werden (wobei das vierte Pedal des Fazioli, das die Mechanik leichter und schneller macht, ideal zum Einsatz kommt). Es kommt auch ein Kanon zwischen den Oktaven vor, wenn diese in der linken Hand und die ersten Triolen in der rechten Hand erklingen. Es folgt ein recht verrücktes Presto, das sich in eine Art Zigeunertanz verwandelt. Rasch aufsteigende Tonleitern, eine dramatische Pause und ein erschreckendes Klappern führen zurück zum Anfangsthema, das jetzt mit

„dolce“ bezeichnet ist. In der Coda spielt Beethoven ein kleines Spiel mit B, H und dem enharmonischen Äquivalent des Ersteren, Ais, um zu sehen, welcher Ton sich durchsetzt. Das B geht als Gewinner hervor und huscht dann davon.

Das Adagio ist eine von Beethovens erhabensten Schöpfungen, auch wenn sowohl Interpret als auch Zuhörer etwas Zeit brauchen, um ihn zu verstehen und sich mit dem Satz anzufreunden. Ich habe unzählige Abende damit verbracht, mich nur mit diesem Satz auseinanderzusetzen. Er ist überschrieben mit „Appassionato e con molto sentimento“, doch findet sich nichts Gewöhnliches in dieser Leidenschaft—stattdessen muss man vom normalen Alltag weit entfernte Klangwelten auf tun.

Der erste Takt (eine aufsteigende Terz, im Gegensatz zur absteigenden Terz in der Melodie) leitet das klagende, barkaroleartige Thema in fis-Moll ein. Es erscheint ganz natürlich, mit diesem Auftakt den Auftritt des „Sängers“ einzuleiten, und doch war dies ein nachträglicher Einfall Beethovens, der erst eingefügt wurde, als der erste Stich bereits im Gange war. Beethoven weist den Pianisten an, „mezza voce“ und mit dem linken Pedal zu spielen—doch darf man nicht vergessen, dass dies auf dem Hammerflügel ganz anders geklungen hätte als auf den heutigen Instrumenten. Seine Metronomangabe $\text{♩} = 92$ scheint insofern angemessen, als die Musik fließen muss: die Phrasen sind lang und brauchen Richtung. Es sollte möglich sein, sie in einem Atemzug zu singen. Man tut gut daran, sich vor Augen (und Ohren) zu halten, dass vor Beethoven Mozart ein erhabenes Adagio für sein Klavierkonzert Nr. 23 A-Dur, KV 488, schrieb, und zwar in derselben Tonart und mit dem gleichen schwungvollen ♩ -Rhythmus (auch dieser Satz wird oft zu langsam gespielt).

Ein sehr kurzer Lichtblick in der Dunkelheit kommt in den Takten 14–15 und 22–23, wo die Harmonie plötzlich nach G-Dur wechselt. Das ist ein wunderbarer Effekt, der zusammen mit der emporschwebenden Melodie das Herz

erhebt. Dann kommt, ohne das linke Pedal, ein Abschnitt, in dem die rechte Hand eine stark verzierte „Arabeske“ spielt, die bei Chopin nicht fehl am Platz wäre. Die linke Hand gibt die Harmonien und den Takt vor, während die Mittelstimme mit Synkopen für Unruhe sorgt, die dann von der Melodie selbst übernommen werden. Es ist dies ein schöner, ausgeglichener Augenblick, der nicht in zu viel Pedal ertränkt werden sollte, denn sonst verpasst man die Pausen in der linken Hand, die Beethoven so sorgfältig notiert hat.

Dies führt zu einem weiteren Thema in D-Dur, welches aus sehr wenigen Tönen besteht (lediglich dem D-Dur-Dreiklang), jedoch in verschiedenen Lagen erklingt. Über einer raunenden Begleitung beginnt es ganz unten auf der Tastatur des Komponisten und wird dann in einer Art Echo am oberen Ende wiederholt. Es bietet einen Moment des Stillstands, bevor sich die Musik wieder nach oben bewegt, nur um dann wieder in die Verzweiflung zurückzufallen.

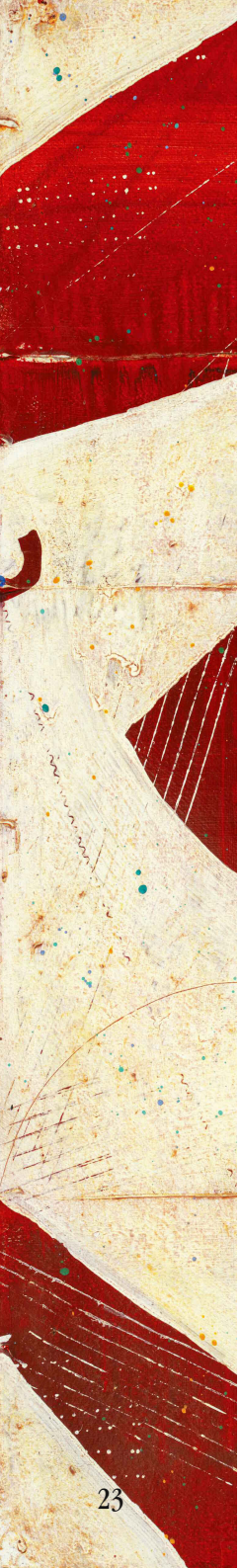
Darin besteht die Schwierigkeit dieses Satzes: Beethoven überschreitet die Lebenserfahrungen der meisten Menschen deutlich, und reicht trotzdem noch immer weiter hinaus. Wenn das Thema in einer Variation vorgestellt wird, in der eine andere Art der Arabeske in der rechten Hand erklingt, steigert sich die Intensität, wodurch die beiden Takte in G-Dur unerträglich ergreifend wirken. Die Rückkehr der Chopin'schen Passage in D-Dur zeigt an, dass wir seit Beginn des Satzes neue Höhen erreicht haben. Man sollte ebenfalls nicht vergessen, dass der Klang in der oberen Lage zu Beethovens Zeiten weit weniger resonant war als heute, was dieses Ausreizen der Grenzen noch stärker hervorhob. Darauf folgt wieder das statische Thema—diesmal in der „himmlischen“ Tonart Fis-Dur. Bevor dieser Satz endet, erscheint das Thema noch einmal in G-Dur, worauf ein Moment der Krise mit einer verminderten Septime erfolgt. Nach einem Doppelstrich kehrt das klagende Thema zurück, inzwischen aber

erschöpft von der Suche. Sogar jene zwei Takte in G-Dur scheinen nur noch eine Erinnerung ohne viel Hoffnung zu sein. Dennoch beendet Beethoven diesen glorreichen Satz in Dur und akzeptiert damit die Tragödie des Lebens.

Nach einem solchen Satz war eine Überleitung vor der Fuge vonnöten—obwohl es beinahe unvorstellbar ist, dass es Beethoven, wie er seinem Schüler Ferdinand Ries (verantwortlich für die Londoner Veröffentlichung von op. 106) schrieb, so dringlich war, die Sonate zu veröffentlichen, dass er unter anderem vorschlug, nur drei Sätze herauszugeben und die Abfolge von Scherzo und Adagio zu vertauschen. Das Werk wurde tatsächlich in dieser Form und mit dem Titel „Große Sonate“ veröffentlicht, und der letzte Satz erschien separat.

Ausgehend vom Fis-Dur-Akkord, der das Adagio beendet, fällt Beethoven um einen Halbton abwärts auf ein F, mit dem er diese leise, improvisatorische Passage beginnt. Dann steigt er weiter abwärts und verwendet dabei das Terzintervall, welches in diesem Werk eine so wichtige Rolle spielt. Dazwischen erklingen Figurationen, die an Bachs *Wohltemperiertes Klavier* erinnern und verträumt die Harmonien verzieren. Wenn die Musik jedoch in gis-Moll landet, erklingt ein geschäftiges Allegro, das eindeutig an das Präludium in derselben Tonart aus Bachs Teil 2 erinnert. Wiederum in Terzen absteigend erreicht er einen Orgelpunkt (A), worüber er eine Art Kadenz setzt. Darauf folgt ein prozessionsartiger Rhythmus, der sich ebenfalls in Terzen abwärts bewegt und sich schließlich zur Raserei steigert. Mit einem letzten Abstieg zu einem F beruhigt sich das Geschehen und es erklingt eine fanfarenartige Figur, bevor die Musik dezidiert zur Tonika B-Dur zurückkehrt.

Das eigentliche Thema dieser dreistimmigen Fuge beginnt nicht in der Oberstimme, sondern in der Mittelstimme—die dennoch mit, wie Beethoven schreibt, „alcune licenze“ („einigen Freiheiten“) gesetzt ist. Sie beginnt leise (eine oft



übersehene Anweisung) und fährt 11 Takte lang fort, bevor der Sopran einsetzt. Sie zeichnet sich durch eine stets gegenwärtige abfallende Terz aus, sowie durch zahlreiche eilende Verzierungen, die vielen Spielern im Laufe des Stücks zum Verhängnis werden! Ganz zu schweigen von den Trillern. Tatsächlich erfordert dieser Satz beim Lernen genauso viel Disziplin wie eine Bach-Fuge. Absolute Durchsichtigkeit zu erreichen ist zwar furchtbar schwierig, aber dank der heutigen technischen Standards nicht unmöglich. Die Musik sollte nicht wie ein Unfall mit mehreren Autos klingen, wie es manchmal der Fall ist. Das Adjektiv „risoluto“, das dem Allegro beigefügt ist, ist sicherlich von Bedeutung.

Hier ist nicht der rechte Ort für eine gründliche Analyse dieser Fuge (eine solche kann z.B. bei Donald Tovey nachgelesen werden). Ich ziehe es vor, über die Erfahrung zu schreiben, die ich beim Spielen dieser Fuge gemacht habe. Sicherlich gestaltet sich das Erlernen der Fuge mit über sechzig Jahren anders als im Alter von etwa zwanzig Jahren. Möglicherweise ist das allerdings insofern günstig, als dass man sich durch den längeren Lernprozess all der Elemente bewusster wird. Man ist sich auch des Vorteils bewusster, wenn man weiß, wie man Energie spart und nicht zu früh zu viel gibt. Das ist bei einer Fuge dieser Länge und dieses Schwierigkeitsgrads besonders wichtig. Es gibt Passagen wie jenes gewaltige Erdbeben in b-Moll, das mit dem Ausbruch von Trillern in allen Stimmen alles erschüttert; doch wie herrlich ist dann die lyrische Überleitung nach As-Dur, die danach erklingt! Ein entscheidender Wendepunkt in dem Drama kommt, wenn Beethoven das krebsgängige Thema in h-Moll einführt, und hier wieder mit der B-H-Kollision spielt. Die Stimmung ändert sich hier ebenfalls, die Musik wird viel kantabler, was durch die Einführung eines lyrischen zweiten Themas unterstützt wird. Eine weitere allmähliche Steigerung führt nach Es-Dur—eine „standhafte“ Tonart in der Musik,



deren drei Bs, zumindest für Bach, die Dreifaltigkeit symbolisieren. Man muss einfach jeden Ton dieser Läufe und den Kontrapunkt, den sie erzeugen, hören. Nach einer völlig verrückten Passage mit springenden Trillern kommt die Musik zu einem Halt in A-Dur.

Nun folgt eine geniale Stelle: mit einem dritten Thema, das mit „cantabile“ und „sempre dolce“ bezeichnet ist und bei dem das linke Pedal verwendet wird, erklingt eine gebetsartige, fugierte Meditation in D-Dur, die eine dringend benötigte Atempause bietet. Es ist ein friedlicher, kurzer Moment von großer Schönheit. Die Fuge wird dann mit diesem dritten Thema fortgesetzt, das die Rückkehr des ersten begleitet und sich durch die Textur schlängelt, um dann in einen dröhnenden Bass überzugehen. Von diesem Moment an beginnt eine außergewöhnliche Steigerung, wobei die Musik mächtiger klingt, als man es von einer dreistimmigen Fuge erwarten würde. Ein kraftvoller verminderter Septakkord, der von Trillern getragen wird, sorgt für einen Moment reiner Freude, der sich im oberen Teil der Tastatur vollzieht. Beethoven wusste sehr wohl, dass Sprünge in der Barockmusik Freude ausdrückten, und die Oktavsprünge und Handkreuzungen, die das Thema begleiten, wirken wahrhaft befreiend. Ein letztes zitterndes Erdbeben erscheint, bevor eine recht gespenstische Passage erklingt, die mit einigen fragenden Trillern endet. Mit dem abschließenden Tempo I, liefert Beethoven die Antwort darauf und beendet diese „Große Sonate“ in wahrhaft triumphaler Weise.

Charles Schulz hatte Recht, als er 1952–53 mehrere *Peanuts*-Cartoons veröffentlichte, die die physische Herausforderung beim Spiel von Beethovens „Hammerklavier-sonate“ illustrieren. Ich liebe den, in dem Schroeder Liegestütze macht, hüpf, Hanteln hebt, sich dehnt, boxt, rennt, eine große Schüssel Müsli isst und dann zum Klavier geht und den Anfang von op. 106 beginnt, während ihm der Schweiß herunterrinnt. Brilliant! Man braucht



eine unglaubliche Ausdauer und Kraft, um dieses Stück zu spielen. Es ist nicht verwunderlich, dass Beethoven, nachdem er es vollendet hatte, nie wieder etwas Vergleichbares komponierte.

Es scheint passend, dass ich meinen Beethoven-Sonaten-Zyklus für Hyperion mit seinem letzten Werk in diesem Genre beende. Als ich als junge Pianistin das Repertoire kennenlernte, hörte ich die **Sonate c-Moll, op. 111**, bei internationalen Klavierwettbewerben oft in einer Weise gespielt, die mich davon abschreckte, sie zu lernen. Erst 2018, im Alter von sechzig Jahren, stellte ich mich dieser Aufgabe. Heute halte ich sie für eine der erhabensten Kompositionen, die man als Pianist spielen kann. Außerdem ist sie ein Werk, das ich nicht allzu oft aufführen, sondern für ganz besondere Erlebnisse reservieren möchte. Im Sommer 2019 habe ich sie in der Basilika San Pietro in Perugia im Rahmen des Trasimeno Musikfestivals gespielt, und dieser atemberaubende Ort mit seiner himmlischen Akustik bot einen eben solchen Anlass.

Die erste Seite ist mit „Maestoso“ („majestätisch“) überschrieben und hat etwas Barockes an sich: das musikalische Material ist mehr auf Harmonie als Melodie ausgerichtet und die Rhythmen sind zugespitzt und punktiert. Nirgends kommt es zu einem c-Moll-Akkord. Das Tempo ist nicht sonderlich langsam—man tut gut daran, es von den „trommelnden“ Achteln abzuleiten, die in Takt 11 beginnen, wo das Melodiefragment in der rechten Hand in einem Atemzug gesungen werden muss. Ein Grollen im Bass führt direkt und ohne Pause in das Allegro con brio ed appassionato. Mit einem Energieschub landen beide Hände endlich dezidiert auf einem C.

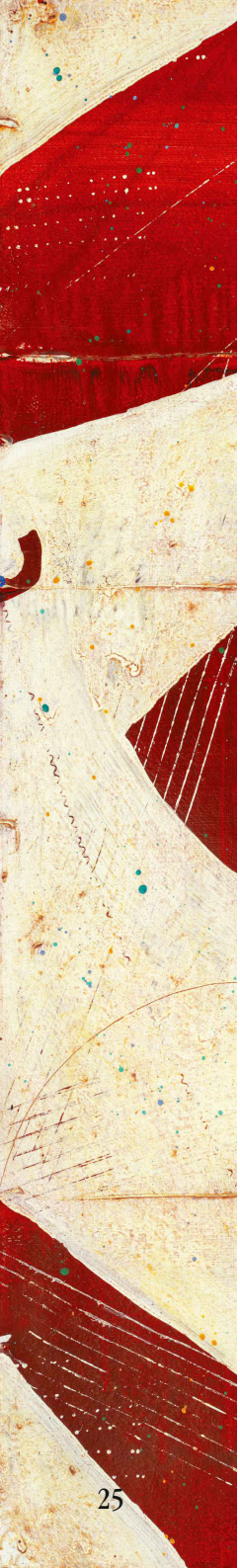
Dann beginnt eine Passage, die sich als Fuge ankündigt, obwohl der Satz eigentlich in Sonatenform steht. Der Keim des Themas beginnt in den wenigen Tönen vor dem Doppelstrich mit einem Aufwärtsschwung von G nach C.

Dann geht es noch etwas weiter, und landet mit Nachdruck auf einem H. Schließlich erklingt das Ganze, obwohl die Wiederholung des Schlussteils leiser und mit einem *Rallentando* gespielt wird. An dieser Stelle heben wir wirklich ab und das wirbelnde Motiv kommt voll zum Ausdruck. Für mich sind es der Charakter und die Form der Sechzehntelgruppen, die bei der Interpretation dieses Stücks entscheidend sind. Wenn sie einfach nur schnell oder wie Fingerübungen gespielt werden, muss ich mich sofort abwenden. Wie aufregend können sie allerdings mit etwas Sorgfalt klingen!

Das zweite Thema (in Takt 34) ist völlig gegensätzlich, jedoch kurz. Einen kurzen Moment lang befindet sich die rechte Hand ganz oben auf Beethovens Klaviatur und sehnt sich nach einer besseren Welt. Aber dann heben Tumult und Trauerspiel wieder an. Es bleibt kaum Zeit zum Durchatmen.

Die Durchführung beginnt fugenartig und stellt ein neues Thema in Halben vor. Im Gegensatz zu Beethovens Sonate op. 106 ist das hier verarbeitete Material kurz und bündig, und die Proportionen sind ganz anders angelegt. Und doch ist es ebenso wirkungsvoll, wenn nicht sogar noch wirkungsvoller. Wenn die Reprise erreicht ist (in Takt 76), wird das Thema in beiden Händen in Oktaven herausgehämmert. Das zweite Thema kommt dieses Mal als noch größere Erleichterung und erklingt in C-Dur, bevor der Bass es eindringlich in f-Moll fortführt. Anstatt diesen stürmischen Satz laut zu schließen, wählt Beethoven eine leise, eher gespenstische Coda, in der die Hände an entgegengesetzten Enden der Tastatur und in Dur enden.

Stellen wir uns einen Moment lang vor, dass wir diese Sonate noch nie gehört haben und dass wir uns im Jahr 1821 befinden, als Beethoven an dem Werk arbeitete. Es gibt einen wunderbaren zeitgenössischen Bericht eines jungen schottischen Anwalts, John Russell, der Beethoven in jenem Jahr besuchte:



Obwohl er kein alter Mann ist, ist er aufgrund seiner extremen Taubheit, die ihn fast unsozial gemacht hat, für die Gesellschaft verloren. Die Vernachlässigung seines Äußeren, die er an den Tag legt, gibt ihm ein etwas wildes Aussehen. Seine Züge sind stark und markant, seine Augen voll roher Energie, sein Haar, das seit Jahren mit weder Kamm noch Schere in Berührung gekommen zu sein scheint, überschattet seine breite Stirn in zerzauster Fülle, der nur die Schlangen um den Kopf einer Gorgone eine Parallele bieten. Sein allgemeines Benehmen entspricht durchaus der wenig verheißungsvollen äußeren Erscheinung. Wenn er sich nicht gerade unter seinen ausgewählten Freunden befindet, zeichnet er sich nicht durch Freundlichkeit oder Umgänglichkeit aus. Der völlige Verlust des Gehörs hat ihn aller Freuden beraubt, die ihm die Gesellschaft bieten kann, und vielleicht auch sein Gemüt verdorben.

Er fährt fort:

Sobald er am Klavier sitzt, vergisst er offensichtlich alles andere um sich herum, und wenn man bedenkt, wie taub er ist, scheint es unmöglich, dass er alles hört, was er spielt. Wenn er sehr leise spielt, bringt er daher oft nicht einen einzigen Ton hervor. Er hört die Musik in seinem „geistigen Ohr“. Während seine Augen und die fast unmerkliche Bewegung seiner Finger anzeigen, dass er den Anspannungen seiner Seele durch all ihre absterbenden Abstufungen folgt, bleibt das Instrument stumm, ebenso wie der Musiker taub ist.

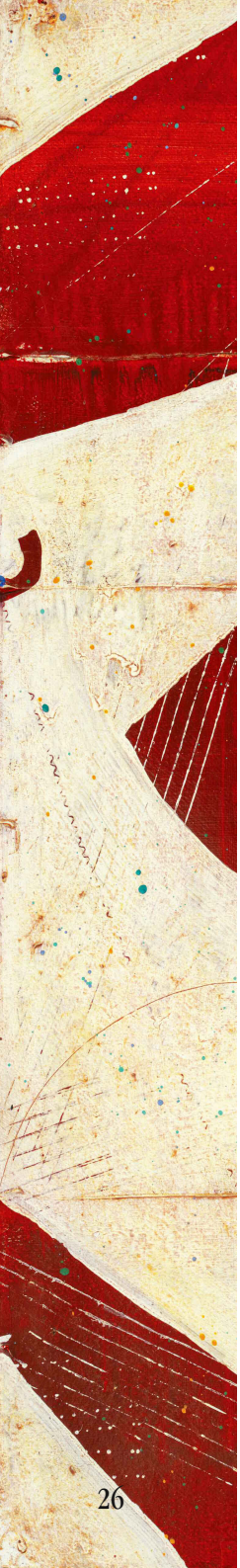
Hören Sie nun den Anfang des zweiten—und letzten—Satzes von op. 111, die Arietta. Das Thema der folgenden Variationen ist, wie Beethoven schreibt, von äußerster Einfachheit („molto semplice“) und sanglich („cantabile“). Manche Pianisten spielen es so, als ob das Wort „molto“ der Tempobezeichnung Adagio hinzugefügt sei. Das ist aber nicht der Fall. Ein Gefühl des Friedens—allerdings



ein Frieden auf allerhöchster Ebene—muss hier vermittelt werden. Beethoven hatte offensichtlich sehr daran gearbeitet, dies zu erreichen, denn er verwarf mehrere frühere Versionen seines Themas. Perfektion lässt sich nicht ohne Anstrengung erreichen.

Die erste Variation, die mit „dolce“ („sanft“) markiert ist, übernimmt den Rhythmus der ersten beiden Töne des Themas, während eine schaukelnde linke Hand für Begleitung sorgt und dabei den Harmonien etwas mehr Würze verleiht. Die zweite Variation beschleunigt diesen Rhythmus weiter und der Kontrapunkt wird noch komplexer. Die dritte Variation ist diejenige, die gerne als „Boogie-Woogie“ bezeichnet und leider auch oft entsprechend gespielt wird. (Das war der Hauptgrund, weshalb ich die Sonate in meiner Jugend nicht gelernt habe.) Wenn man weiß, wie punktierte Rhythmen im Barock eingesetzt wurden (was Beethoven sicherlich tat) und dass sie Charakter, Grandezza und Begeisterung hinzufügten (man höre etwa den Contrapunctus 2 aus der *Kunst der Fuge*), dann kann diese Variation als großer Ausbruch der Freude und Begeisterung, jedoch trotzdem mit einem spirituellen Element versehen, aufgefasst werden. Dann ändert sich die Lage: in der 4. Variation wird die Musik fragmentiert, zunächst lediglich durch Akkorde auf unbetonter Zählzeit in der rechten Hand, die die Harmonien des Themas über einem raunenden Bass nachzeichnen. In der Wiederholung geht Beethoven an das andere Ende der Tastatur und präsentiert eine Art jenseitige Musik, die in ihrer Zartheit geradezu ätherisch ist. Die Tonrepetitionen in der linken Hand—die an den barocken Effekt der „Bebung“ erinnern—symbolisieren möglicherweise den Aufstieg der Seele in den Himmel. Welche Bedeutung auch beabsichtigt sein mag, die Wirkung ist wundersam.

Die vierte Variation geht in eine ausgedehnte Coda über, die den Rest des Satzes bildet. Beethoven hätte hier



enden können, doch bewegt er sich stattdessen in noch erhabeneren Gefilde. Wenn er nach jenen Trillern in Es-Dur ankommt, muss der Pianist mit über die Tastatur ausgestreckten Armen diese Geste des Greifens nach dem Unerreichbaren körperlich spüren, nur um dann wieder zurückzuweichen. Dann erscheint das Thema der Arietta wieder, nun als wunderschönes Lied eines dankbaren Herzens. Dass Beethoven, der so viel gelitten hat, dies so offen ausdrücken konnte, ist ein Wunder und ein Geschenk an uns alle.



Aber es gibt noch eine letzte Seite, und hier kehrt er an das obere Ende seiner Klaviatur zurück (und schreibt für den silbrigen Klang des Hammerflügels). Begleitet von Trillern, die nicht wie Triller klingen dürfen, wird das Thema ein letztes Mal vorgetragen. Wir haben alle Zeit der Welt. Es geht nirgendwo mehr hin. Die Zeit ist stehen geblieben. Mit einem letzten Dankeschön beendet Beethoven diesen erhabenen Satz in äußerster Schlichtheit und in der Tonart, C-Dur, mit der alles beginnt und endet.

ANGELA HEWITT © 2022
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

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

