

BEETHOVEN PIANO SONATAS

Op 2 No 2 ~ Op 10 No 1 ~ Op 78 ~ Op 110

ANGELA HEWITT



hyperion

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Piano Sonata in A major Op 2 No 2

[25'10]

- | | | |
|---|---------------------|--------|
| 1 | Allegro vivace | [7'23] |
| 2 | Largo appassionato | [6'51] |
| 3 | Scherzo: Allegretto | [3'58] |
| 4 | Rondo: Grazioso | [6'55] |

Piano Sonata in C minor Op 10 No 1

[19'25]

- | | | |
|---|--------------------------|--------|
| 5 | Allegro molto e con brio | [5'45] |
| 6 | Adagio molto | [8'51] |
| 7 | Prestissimo | [4'48] |

Piano Sonata in F sharp major Op 78

[11'29]

- | | | |
|---|--|--------|
| 8 | Adagio cantabile — Allegro ma non troppo | [8'03] |
| 9 | Allegro vivace | [3'26] |

Piano Sonata in A flat major Op 110

[20'03]

- | | | |
|----|--|---------|
| 10 | Moderato cantabile molto espressivo | [6'50] |
| 11 | Allegro molto | [2'22] |
| 12 | Adagio ma non troppo — Fuga: Allegro ma non troppo | [10'49] |

ANGELA HEWITT piano



© Bernd Eberle



CONTENTS

ENGLISH	<i>page 5</i>
FRANÇAIS	<i>page 10</i>
DEUTSCH	<i>Seite 14</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**



IN THE SALONS OF VIENNESE SOCIETY, where Beethoven had to make his mark, piano virtuosos were expected to improvise to prove their worth. Gelinek, Wölffl and Steibelt (whose wife accompanied him on the tambourine) were among those who impressed with their runs, tremolos and trills, leading Beethoven to ask one of them naughtily: ‘Yes, but when are you going to begin?’

Beethoven himself never had such a problem. His beginnings are always terrific. The **Piano Sonata in A major, Op 2 No 2**, is a case in point. He wrote it in 1795 when he had just finished his counterpoint studies with Albrechtsberger (a famous music theorist and at the time Kapellmeister at St Stephen’s Cathedral in Vienna). Although the *Allegro vivace* opens *piano* and in unison octaves, it is lively and alert, and some beautiful counterpoint ensues beginning in the ninth bar. In spirit it may be Haydnesque (the sonata was dedicated to Beethoven’s former teacher), but even though this is an early work it couldn’t be written by anyone else. Strong dynamic contrasts, a lyrical second subject, virtuoso passages bristling with energy (and some original Beethoven fingering that shows he must have had huge hands!), dramatic changes of key—all the traits of the young Beethoven are here in abundance. I am not the only pianist not to observe the second repeat; I have tried, but it never seemed to make any sense.

The second movement, *Largo appassionato*, is simply beautiful. Czerny speaks of its ‘religious character’, and the ‘choral-like swelling of the harmony’. The trick is to make the chords as legato as possible with the fingers, avoiding the pedal in order to keep the bass pizzicato, while keeping the long musical line. Even here it is important to follow carefully the contrapuntal lines in the passages between the statements of the theme. When the key suddenly turns to D minor instead of major, a truly orchestral sound is needed.

Beethoven’s early sonatas more often than not had four movements—already a departure from the norm. A

scherzo follows, marked *Allegretto*, which can seem quite frivolous, but it is not easy to get every note in the opening gesture to sparkle as it should, especially when presented by the left hand. The ensuing trio in the minor key is much more dramatic with its sudden *fortissimos*. I feel that the repeats should be observed in the da capo—especially in the first section, which would otherwise be far too short.

A good dose of Viennese charm helps the interpretation of the final movement of this beautiful sonata. The tempo marking is *Grazioso*, which of course isn’t a tempo at all. Nothing would be worse, though, than to rattle it off too quickly; one can save any rattling for the middle section, in which Beethoven releases a ‘hail-storm’ (to quote Tovey) of triplets. With each reappearance of the rondo theme the ornamentation becomes more elaborate, with a particularly affecting version at the end before the sonata’s gentle close. Perhaps the quiet ending is one reason this sonata isn’t performed as often as it should be.

According to Beethoven’s sketches the **Piano Sonata in C minor, Op 10 No 1**, was originally to have had four movements, but then the composer did away with ideas for a scherzo or minuet. The first two movements appear to have been written before his concert tour to Prague, Dresden and Berlin in early 1796. The whole sonata was published in 1798, along with the other two in the opus.

The first movement’s marking *Allegro molto e con brio* certainly indicates something fiery, as does the key. And yet, as Tovey rightly says: ‘The tempo is fast enough to make it inconvenient to count three, but it is not the one-in-a-bar of a scherzo.’ Wise words. A Mannheim rocket (upwards arpeggio) gets things going after the full chord on the down beat. This is followed by a sighing figure in total contrast. The second theme, in A flat major, is very expressive and lyrical. Another theme, over an ‘Alberti’ bass, has the same contours as the opening of the piano sonata Op 110. This movement, indeed the whole sonata, is not hard to read



through but very hard to play well, paying attention to every detail.

Now we come to one of Beethoven's most glorious slow movements. The qualities that apparently made Beethoven's slow playing so special—the deep expression, a perfect legato, his singing style—all are present here, enveloped in huge tenderness. The 'molto' of the *Adagio molto* tempo marking is to be observed. When the hemidemisemiquavers enter in the right hand there can be some slight rubato, but no big rallentando. The gentle pulsating accompaniment must not be disturbed. A great sense of stillness needs to be communicated to the listener, which, it goes without saying, must first be felt by the interpreter.

So many pieces of Mozart and Beethoven written in C minor begin in unison octaves: Mozart's piano sonata K457 and piano concerto K491, and Beethoven's fifth symphony and third piano concerto, to name but a few. The same is true of the finale of this sonata. Tovey is also right about the tempo of this movement. The alla breve time signature refers to the music's accents (two in a bar—four wouldn't work at all), whereas the *Prestissimo* tempo marking only works if the music is considered in four, otherwise everything would be a jumble. And while Czerny also talks about this movement's rapid tempo, he rightly says that only an impeccable execution can bring out its 'fantastical humour'. Both bravura and character are needed for a successful performance—especially if you are to get any applause at all after its unexpected, quiet ending!

Beethoven's famous 'Appassionata' Piano Sonata, Op 57, was composed in 1805. His next essay in the genre—the **Piano Sonata in F sharp major, Op 78**—came only four years later. During those years appeared one masterpiece after another: the fourth, fifth and sixth symphonies; the fourth and fifth piano concertos; the violin concerto; the Razumovsky string quartets; and the triple concerto. His deafness was increasing, and his emotional state was no

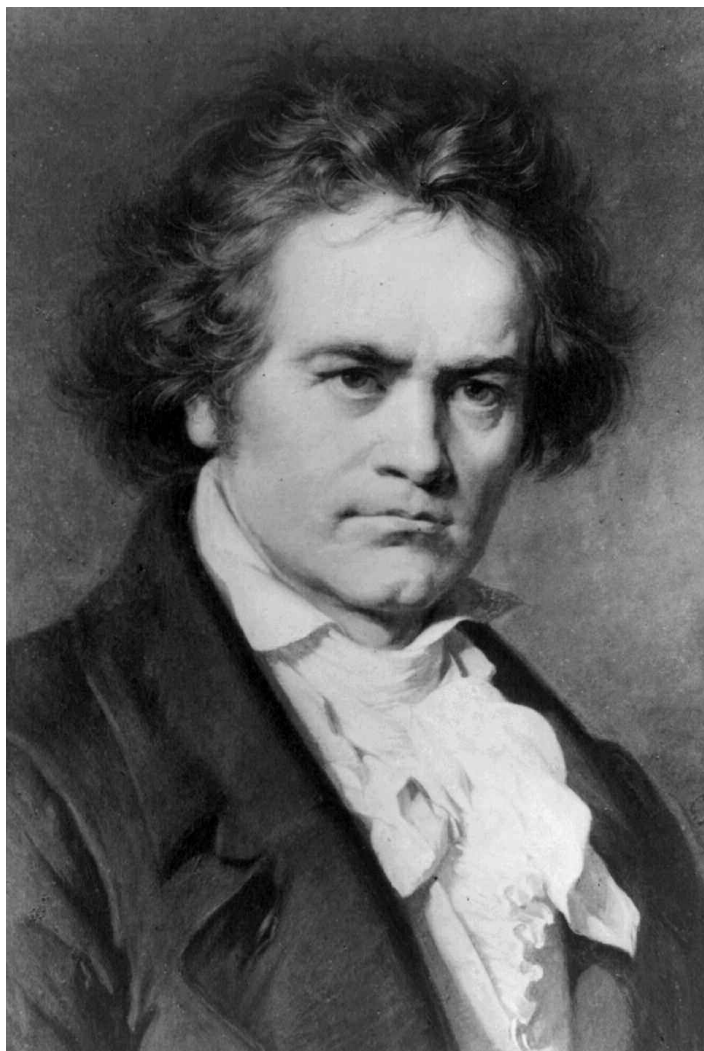
better. Vienna was invaded and occupied by the French in 1809. A lot happened in those intervening years.

It is no wonder that the F sharp major sonata, Op 78, is totally different from the 'Appassionata'. It is concise, unpretentious and to the point. And yet the opening four-bar introduction is as beautiful as anything he wrote. This is the only piece Beethoven composed in this unusual key—so unusual for him that he sometimes put the wrong number of sharps in the key signature. After this brief slow introduction, the tempo marking is *Allegro ma non troppo*, and it must not be hurried. Every note has to speak, especially the semiquavers. Even the rests are hugely expressive. The writing already foreshadows Beethoven's late style, and is not as innocent as it looks.

The second and final movement is as brief as it is difficult to bring off. The opening theme contains a quote from Thomas Arne's 'Rule, Britannia', on which Beethoven had already written a set of variations in 1803. It scampers about, with several *piano* passages at the top end of the keyboard. The two-note figures have to remain distinct, with a slight separation between them. Beethoven hadn't lost his sense of humour.

The sonata is dedicated to Countess Therese von Brunswick (which is why it is known as the Sonata 'à Thérèse')—once thought to be a candidate for Beethoven's 'Immortal Beloved'. It was one of the composer's favourite sonatas, and seems to have had some special significance for him.

Con amabilità writes Beethoven at the beginning of his **Piano Sonata in A flat major, Op 110**, written in 1821. The translation 'with amiability' sounds a trifle too formal. He not only adds (in parentheses) the German word *sanft* ('gently') to this instruction, but also adds the phrase *cantabile molto espressivo* to the tempo marking of *Moderato*. Combine all these indications with the key of A flat major, so often chosen by Beethoven for movements



LUDWIG VAN BEETHOVEN

of heightened eloquence, and you have music of great tenderness and confidentiality.

A pause with a trill in the fourth bar leads to a melody full of rapturous longing, soaring high on Beethoven's keyboard. Then garlands of 'star-dust' (as Tovey so aptly calls them) produce a shimmering effect, gradually intensifying

into broken chords. The subsequent sighing theme leads us to a more passionate outburst over insistent left-hand chords. Again the rests are almost more expressive than the notes.

The development is brief and presents the opening two bars in different keys, as if searching for a point of landing. The music finally settles beautifully into the tonic, but it doesn't stay there for long. A particularly poignant moment sees a shift to that soaring theme, now in D flat major, which, via an enharmonic change, presents the shimmering star-dust this time in E major. A half-tone drop eight bars later results in the switch from sharps to flats, and a more traditional recapitulation. In a final moment of intense expression, Beethoven takes us once more to the top of his keyboard, only to fall back, almost in exhaustion. The F flat in the penultimate bar marks the final sigh.

The ensuing *Allegro molto* is again brief in its duration. In $\frac{2}{4}$ time, antiphonal entries—the first in F minor, *piano*; its answer in C major, *forte*—set a rather stern mood. Beethoven nevertheless uses fragments of two popular Viennese songs, *Unsa Kätz häd Katzln ghabt* ('Our cat has had kittens') and *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich* ('I'm dissolute, you're dissolute'), which would have been known to audiences of the day, thus providing some comic relief. The middle section of this scherzo-like movement is treacherous to play. Two-part counterpoint, with the hands crossing over each other and engaging in some imitative leaps, provides some rather masochistic fun. The movement ends with an F major chord hanging in the air.

The last movement of this most intimate of sonatas has nothing to do with sonata form at all. The final chord of the scherzo resolves into the B flat minor opening of the *Adagio ma non troppo*—a beautiful recitative passage full of mystery and longing. Then an *Arioso dolente* ('sorrowful song') enters in A flat minor, a moment of great poignancy. Out of this emerges a fugue subject, calmly rising in fourths



in the left hand (those ascending fourths have already appeared in the opening bars of the first movement). What follows is one of Beethoven's most disciplined fugues, written in three parts. When the subject is doubled in octaves in the bass, it is brought to a climax on a dominant-seventh chord. From there the music drops a semitone in the bass, bringing us into the key of G minor and a moving return of the *Arioso dolente*.

A diminuendo on a rising arpeggio brings us to the final section of this sonata. The fugue subject is now inverted, in G major, and muted by the soft pedal. It starts in the same tempo as the first fugue, but Beethoven adds the instruction, *poi a poi di nuovo vivente* ('reviving bit by bit'). The inversion causes the end of the subject to rise, perhaps giving us hope. Now Beethoven uses many other fugal tricks: he first diminishes the subject (making its note values shorter) under its augmented form in the top voice. He uses stretto, with the entries piling on top of each other. He uses

parallel entries. He isolates parts of the subject. Then he cleverly takes off the soft pedal bit by bit, slows down the tempo, but speeds up the subject's note values once again, giving the impression of a faster speed. With the bass entrance of the subject in its original key of A flat major, strongly accented, the counterpoint vanishes and gives way to a song of thanksgiving. Great inner force is needed to summon enough strength for these closing pages. The conclusion is quickly reached at the end of an upwards arpeggio, divided between the hands. The last chord is brief but triumphant.

Beethoven had the intention of dedicating this sonata to Antonie Brentano, considered by Maynard Solomon to be the composer's 'Immortal Beloved'. But his letter to the publisher arrived too late. He hadn't seen Brentano for ten years, though they had remained in touch, and she helped him in the sad affair with his nephew Karl. In the end, the sonata remained without a dedication.

ANGELA HEWITT © 2015

Recorded in Jesus-Christus-Kirche, Berlin, on 23–26 January 2014

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXV

Front illustration: Pietrasanta C10.42 (2010) by Caio Fonseca (b1959)

Reproduced by kind permission of the artist

www.caiofonseca.com

ANGELA *Hewitt*

One of the world's leading pianists, Angela Hewitt appears in recital and with major orchestras throughout Europe, the Americas and Asia. Her career has been established at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. 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'. Her large discography also includes solo recordings of Couperin, Rameau, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Chabrier, Granados, Fauré, Debussy, Ravel and Messiaen, as well as concertos by Mozart and Schumann.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music and later studied at the University of Ottawa with French pianist Jean-Paul Sévilla. 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 Carnegie Hall in New

York to the Sydney Opera House. Her festival appearances include Lucerne, Verbier, Osaka, Prague, 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. Communication with her audience is important to her, and has resulted in a huge fan base throughout the world. Her masterclasses, writings on music and booklet notes for her recordings are all hugely popular.

In 2003 Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners' Award (Royal Philharmonic Society Awards). She was made an Officer of the Order of Canada in 2000, and awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006. In the same year she was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'. Her 2007–2008 Bach World Tour was devoted to performances of the complete *Well-Tempered Clavier* in major cities on six continents. A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001).

Angela Hewitt plays Beethoven on Hyperion

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Volume 1 Op 10 No 3, Op 7, Op 57 'Appassionata' — CDA67518

Volume 2 Op 28 'Pastoral', Op 13 'Pathétique', Op 2 No 3 — CDA67605

Volume 3 Op 26, Op 10 No 2, Op 90, Op 27 No 2 'Moonlight' — CDA67797

Volume 4 Op 22, Op 31 No 3, Op 101 — CDA67974

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

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



BEETHOVEN *Sonates pour piano, Volume 5*

DANS LES SALONS DE LA SOCIÉTÉ VIENNOISE, où Beethoven devait faire ses preuves, on attendait des virtuoses du piano qu'ils prouvent leur valeur en improvisant. Gelinek, Wölfl et Steibelt (que son épouse accompagnait au tambour de basque) comptent parmi ceux qui impressionnaient le plus avec leurs traits, leurs tremolos et leurs trilles, ce qui incita Beethoven à demander avec malice à l'un d'entre eux : « Oui, mais quand allez-vous commencer ? »

Beethoven lui-même ne connut jamais un tel problème. Ses œuvres commencent toujours merveilleusement bien. La **Sonate pour piano en la majeur, op.2 n° 2**, en est un exemple typique. Il la composa en 1795, date à laquelle il venait de terminer ses études de contrepoint avec Albrechtsberger (célèbre théoricien de la musique, alors Kapellmeister à la Cathédrale Saint-Étienne de Vienne). Même si l'*Allegro vivace* commence *piano* et en octaves à l'unisson, il est alerte et plein d'entrain ; un magnifique contrepoint vient ensuite à partir de la neuvième mesure. L'esprit peut faire penser à Haydn (cette sonate est dédiée à l'ancien professeur de Beethoven), mais même s'il s'agit d'une œuvre de jeunesse, elle est signée sans la moindre ambiguïté. De forts contrastes dynamiques, un second sujet lyrique, des passages virtuoses débordant d'énergie (et quelques doigtés originaux de Beethoven qui montrent qu'il devait avoir des mains énormes !), des changements spectaculaires de tonalité—on trouve ici à profusion tous les éléments caractéristiques du jeune Beethoven. Je ne suis pas la seule pianiste à ne pas observer la seconde reprise ; j'ai essayé, mais elle n'a jamais semblé avoir le moindre sens.

Le deuxième mouvement, *Largo appassionato*, est absolument magnifique. Czerny parle de son « caractère religieux » et du « gonflement de l'harmonie comme dans un choral ». L'astuce consiste à jouer les accords aussi legato

que possible avec les doigts, en évitant la pédale afin de conserver la basse pizzicato, tout en gardant la longue ligne musicale. Même ici, il est important de suivre soigneusement les lignes contrapuntiques dans les passages entre les expositions du thème. Lorsque la tonalité passe soudain de ré majeur à ré mineur, il faut une sonorité vraiment orchestrale.

Le plus souvent, les premières sonates de Beethoven sont en quatre mouvements—déjà un écart par rapport à la norme. Un scherzo suit, marqué *Allegretto*, qui peut paraître assez frivole, mais il n'est pas facile de faire étinceler chaque note du geste initial comme il le faut, surtout lorsqu'elles se présentent à la main gauche. Le trio suivant, en mineur, est beaucoup plus dramatique avec ses *fortissimos* soudains. Je pense que les reprises doivent être observées au da capo—surtout dans la première section qui, sinon, serait trop courte.

Une bonne dose de charme viennois contribue à l'interprétation du mouvement final de cette magnifique sonate. Le tempo indiqué est *Grazioso*, ce qui bien sûr n'est pas du tout un tempo. Mais rien ne pourrait être pire que de le débiter à toute vitesse, trop vite ; on peut réserver une allure vive pour la section centrale où Beethoven lâche « une averse de grêle » de triolets (selon Tovey). À chaque réapparition du thème du rondo, l'ornementation devient plus élaborée, avec une version particulièrement émouvante à la fin avant la conclusion en douceur de la sonate. Cette fin calme explique peut-être pourquoi cette sonate n'est pas jouée aussi souvent qu'elle le devrait.

Selon les esquisses de Beethoven, la **Sonate pour piano en ut mineur, op.10 n° 1**, devait à l'origine être dotée de quatre mouvements, mais par la suite le compositeur supprima toute idée de scherzo ou de menuet. Il semble avoir écrit les deux premiers mouvements avant sa tournée de concerts à Prague, Dresde et Berlin au début de l'année



1796. L'ensemble de cette sonate fut publié en 1798, avec les deux autres du même opus.

L'indication *Allegro molto e con brio* du premier mouvement dénote sûrement quelque chose de passionné, tout comme la tonalité. Pourtant, comme le dit Tovey à juste titre : « Le tempo est assez rapide pour qu'il soit difficile à compter à trois, mais ce n'est pas un scherzo à un temps. » Propos pertinents. Une fusée de Mannheim (arpège ascendant) sert de lanceur après l'accord complet sur le premier temps de la mesure. Vient ensuite une figure gémissante en total contraste. Le deuxième thème, en la bémol majeur, est très expressif et lyrique. Un autre thème, sur une basse d'« Alberti », a les mêmes contours que le début de la sonate pour piano, op.110. Ce mouvement, en fait toute cette sonate, n'est pas difficile à déchiffrer mais très dur à bien jouer, en faisant attention à chaque détail.

On arrive maintenant à l'un des mouvements lents les plus merveilleux de Beethoven. Les qualités qui faisaient, semble-t-il, la spécialité du jeu lent de Beethoven—expression profonde, legato parfait, style de chant—sont toutes présentes ici, enveloppées dans une immense tendresse. Le « molto » de l'indication de tempo *Adagio molto* doit être observé. Lorsque les quadruples croches apparaissent à la main droite, on peut faire un léger rubato, mais sans trop ralentir. Le doux accompagnement qui nous entraîne ne doit pas être perturbé. Il faut communiquer à l'auditeur une grande impression de calme qui, cela va sans dire, doit tout d'abord être ressenti par l'interprète.

Un nombre considérable d'œuvres de Mozart et de Beethoven écrites en ut mineur commencent en octaves à l'unisson : la sonate pour piano, K 457, et le concerto pour piano, K 491, de Mozart, ainsi que la cinquième symphonie et le concerto pour piano n° 3 de Beethoven, pour n'en citer que quelques-uns. Il en va de même du finale de cette sonate. Tovey a également raison à propos du tempo de ce

mouvement. Le chiffrage des mesures alla breve se réfère aux accents de la musique (deux par mesure—quatre ne fonctionneraient pas du tout), alors que l'indication de tempo *Prestissimo* ne convient que si la musique est pensée à quatre, autrement tout serait confus. Et si Czerny parle aussi du tempo rapide de ce mouvement, il dit à juste titre que seule une exécution impeccable peut faire ressortir son « humour fabuleux ». Une bonne exécution requiert de la bravoure ainsi que du caractère—surtout si l'on souhaite obtenir le moindre applaudissement après le calme inattendu de sa conclusion.

Beethoven composa sa célèbre Sonate pour piano « Appassionata », op.57, en 1805. Son essai suivant dans le genre—la **Sonate pour piano en fa dièse majeur, op.78**—ne vit le jour que quatre ans plus tard. Une succession de chefs-d'œuvre virent le jour au fil de ces années : les quatrième, cinquième et sixième symphonies ; le quatrième et le cinquième concerto pour piano ; le concerto pour violon ; les quatuors à cordes Razoumovski et le triple concerto. Sa surdité augmentait et son état émotionnel n'allait guère mieux. Vienne fut envahie et occupée par les Français en 1809. Beaucoup de choses survinrent au cours de ces années-là.

Il n'est pas étonnant que la sonate en fa dièse majeur, op.78, soit totalement différente de l'« Appassionata ». Elle est concise, sans prétention et pertinente. Toutefois, l'introduction de quatre mesures est aussi magnifique que tout le reste de son œuvre. C'est la seule que Beethoven ait composée dans cette tonalité inhabituelle—tellement inhabituelle pour lui qu'il mit parfois un nombre de dièses erroné à la clef. Après cette courte introduction lente, le tempo indiqué est *Allegro ma non troppo* et il ne doit pas être précipité. Chaque note doit parler, surtout les doubles croches. Même les silences sont très expressifs. L'écriture annonce déjà le style tardif de Beethoven et n'est pas aussi innocent qu'il y paraît.



Le second et dernier mouvement est aussi court que difficile à réussir. Le thème initial contient une citation du « Rule, Britannia » de Thomas Arne, sur lequel Beethoven avait déjà écrit des variations en 1803. Il sort en gambadant, avec plusieurs passages *piano* dans l'aigu du clavier. Les figures de deux notes doivent rester distinctes, avec une légère séparation entre elles. Beethoven n'avait pas perdu son sens de l'humour.

Cette sonate est dédiée à la Comtesse Therese von Brunswick (raison pour laquelle on l'appelle la Sonate « à Thérèse »)—qu'on considéra à un moment donné comme l'une des candidates plausibles au rôle de « l'immortelle bien-aimée » de Beethoven. C'était l'une des sonates préférées du compositeur et elle semble avoir eu pour lui une importance particulière.

Con amabilità écrit Beethoven au début de sa **Sonate pour piano en la bémol majeur, op.110**, composée en 1821. La traduction « avec amabilité » semble un peu trop formelle. Il ajoute non seulement (entre parenthèses) le mot allemand *Sanft* (« gentiment ») à cette indication, mais également la phrase *cantabile molto espressivo* à l'indication de tempo *Moderato*. Si l'on combine tous ces éléments avec la tonalité de la bémol majeur, si souvent choisie par Beethoven pour des mouvements de grande éloquence, on a une musique d'une grande tendresse et confidentialité.

Une pause avec un trille à la quatrième mesure mène à une mélodie pleine d'une nostalgie enthousiaste, qui monte en flèche sur le clavier de Beethoven. Ensuite, des guirlandes de « poussière d'étoile » (comme les appelle si justement Tovey) produisent un effet scintillant, s'intensifiant peu à peu dans des accords brisés. Le thème soupirant qui suit nous mène à un éclat plus passionné sur des accords insistants de la main gauche. Une fois encore, les silences sont presque aussi expressifs que les notes.

Le développement est bref et présente les deux mesures initiales dans des tonalités différentes, comme si elles cherchaient un point d'atterrissage. La musique s'installe finalement d'une façon magnifique à la tonique, mais n'y reste pas longtemps. Un moment particulièrement poignant voit un glissement vers ce thème jaillissant maintenant en ré bémol majeur qui, au travers d'un changement enharmonique, présente la « poussière d'étoile » scintillante cette fois en mi majeur. Un abaissement d'un demi-ton huit mesures plus loin permet le passage des dièses aux bémols, et une réexposition plus traditionnelle. Dans un dernier moment d'expression intense, Beethoven nous emmène une fois encore dans l'aigu de son clavier, pour en redescendre à la limite de l'épuisement. Le fa bémol à l'avant-dernière mesure marque le soupir final.

L'*Allegro molto* qui suit est une fois encore de courte durée. À intervalle régulier, des entrées antiphonales—la première en fa mineur, *piano* ; sa réponse en ut majeur, *forte*—créent une atmosphère assez grave. Beethoven utilise néanmoins des fragments de deux chansons populaires viennoises, *Unsa Kätz bäd Katzln ghabt* (« Notre chatte a eu des chatons ») et *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich* (« Je suis débauché, tu es débauché »), que devaient connaître les auditeurs de l'époque, ce qui apporte ainsi un soulagement comique. La section centrale de ce mouvement en forme de scherzo est dangereuse à jouer. Un contrepoint à deux voix, avec les mains qui se croisent l'une sur l'autre et s'engagent dans quelques sauts imitatifs, créent un divertissement assez masochiste. Le mouvement s'achève sur un accord de fa majeur suspendu en l'air.

Le dernier mouvement de cette sonate très intime n'a absolument rien à voir avec la forme sonate. L'accord final du scherzo se résout dans le début en si bémol mineur de l'*Adagio ma non troppo*—un magnifique passage de récitatif plein de mystère et de nostalgie. Vient ensuite un *Arioso dolente* (« chant triste ») en la bémol mineur,



un moment très émouvant. Il en sort un sujet de fugue, qui monte calmement en quarts à la main gauche (ces quarts ascendantes avaient déjà fait une apparition dans les mesures initiales du premier mouvement). C'est alors qu'arrive l'une des fugues les plus disciplinées de Beethoven, écrite à trois voix. Lorsque le sujet est doublé en octaves à la basse, il converge vers un sommet sur un accord de septième de dominante. De là, il descend d'un demi-ton à la basse, nous amenant dans la tonalité de sol mineur et à un émouvant retour de l'*Arioso dolente*.

Un diminuendo sur un arpège ascendant nous conduit à la section finale de cette sonate. Le sujet de la fugue est maintenant inversé, en sol majeur, et étouffé par la sourdine. Elle commence dans le même tempo que la première fugue, mais Beethoven ajoute l'indication *poi a poi di nuovo vivente* (« en ranimant peu à peu »). Le renversement fait monter la fin du sujet, nous donnant peut-être de l'espoir. Maintenant, Beethoven utilise de nombreuses autres astuces fuguées : il commence par diminuer le sujet (en raccourcissant la valeur des notes) sous sa forme augmentée à la voix supérieure. Il utilise la

strette, avec les entrées qui s'accumulent les unes sur les autres. Il utilise aussi des entrées parallèles. Il isole des parties du sujet. Ensuite, d'une façon ingénieuse, il réduit peu à peu la sourdine, ralentit le tempo, mais accélère une fois encore les valeurs de note du sujet, donnant l'impression d'une plus grande vitesse. Avec l'entrée du sujet à la basse dans sa tonalité d'origine, la bémol majeur, fortement accentuée, le contrepoint disparaît et fait place à un chant d'action de grâces. Il faut une grande force intérieure pour trouver assez de force lorsqu'arrivent ces dernières pages. La conclusion est vite atteinte à la fin d'un arpège ascendant, divisé entre les mains. Le dernier accord est bref mais triomphal.

Beethoven avait l'intention de dédier cette sonate à Antonie Brentano, considérée par Maynard Solomon comme « l'Immortelle Bien-Aimée » du compositeur. Mais sa lettre à l'éditeur arriva trop tard. Il n'avait pas vu Brentano depuis dix ans, même s'ils étaient restés en contact et qu'elle l'aida dans la triste affaire de son neveu Karl. Et cette sonate resta finalement sans dédicace.

ANGELA HEWITT © 2015

Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

BEETHOVEN *Klaviersonaten*—5

IN DEN SALONS DER WIENER GESELLSCHAFT, in denen Beethoven sich behaupten musste, wurde von Klavier-virtuosen erwartet, dass sie mit Improvisationen Eindruck machen konnten. Gelinek, Wölfl und Steibelt (der von seiner Frau mit dem Tamburin begleitet wurde) zählten zu denjenigen, die mit ihren Läufen, Tremoli und Trillern glänzten, was Beethoven dazu verleitete, einen von ihnen schelmisch zu fragen, wann er denn zu beginnen gedenke.

Beethoven selbst war nie von derartigen Problemen geplagt. Seine Anfänge sind immer hervorragend. Die **Klaviersonate in A-Dur, op. 2 Nr. 2**, ist ein typisches Beispiel dafür. Sie entstand 1795, als Beethoven gerade sein Kontrapunkt-Studium bei Albrechtsberger (der nicht nur ein berühmter Musiktheoretiker, sondern zu jener Zeit auch Kapellmeister am Wiener Stephansdom war) abgeschlossen hatte. Obwohl das *Allegro vivace* im Piano und mit Unisono-Oktaven beginnt, ist es doch munter und lebhaft, und ab dem neunten Takt entwickelt sich ein wunderschöner Kontrapunkt. Im Geiste mag die Sonate an Haydn erinnern (Beethoven hatte sie seinem ehemaligen Lehrer gewidmet), doch obwohl sie ein Frühwerk ist, könnte sie aus keiner anderen Feder stammen. Starke dynamische Kontraste, ein lyrisches zweites Thema, vor Energie geradezu sprühende virtuose Passagen (und einige original Beethoven-Fingersätze, die zeigen, dass er riesige Hände gehabt haben muss!), dramatische Tonartenwechsel—all die Charakteristika des jungen Beethoven sind hier in Hülle und Fülle vorhanden. Ich schließe mich den Pianisten an, die die zweite Wiederholung hier nicht beachten—ich habe beide Varianten ausprobiert, doch ist diese Wiederholung hier nicht überzeugend.

Der zweite Satz, *Largo appassionato*, ist einfach wunderschön. Czerny spricht von seinem „religiösen“ Charakter, der durch ein „choralmäßiges Anschwellen der Harmonie herauszuheben“ sei. Man muss hier die Akkorde

am besten mit den Fingern so legato wie möglich spielen und das Pedal tunlichst vermeiden, damit das Pizzicato im Bass deutlich wird, während der lange musikalische Bogen erhalten bleibt. Selbst hier ist es wichtig, die Kontrapunktlinien in den Passagen zu verfolgen, in denen das Thema nicht erklingt. Wenn die Tonart plötzlich nach d-Moll (anstelle von Dur) wechselt, ist ein voller Orchesterklang vonnöten.

Die meisten frühen Sonaten Beethovens sind viersätzig angelegt—was bereits ein Abweichen von der Norm war. Es folgt ein Scherzo, welches mit *Allegretto* überschrieben ist und recht frivol wirken kann—doch ist es durchaus nicht leicht, alle Töne der Eröffnungsgeste so glänzen zu lassen, wie sie sollten, besonders in der linken Hand. Das darauffolgende Trio in der Molltonart ist mit seinen plötzlichen Fortissimo-Stellen deutlich dramatischer. Meiner Ansicht nach sollten die Da-capo-Wiederholungen beachtet werden, insbesondere im ersten Abschnitt, der sonst viel zu kurz wäre.

Ein gesundes Maß an Wiener Charme hilft bei der Interpretation des letzten Satzes dieser wunderschönen Sonate. Die Tempobezeichnung lautet *Grazioso*, was natürlich überhaupt kein Tempo ist. Nichts wäre jedoch schlimmer als den Satz zu schnell herunterzurasseln—jegliches Rasseln kann man sich für den Mittelteil aufsparen, wo Beethoven einen „Hagelsturm“ (um Tovey zu zitieren) in Triolen lostritt. Mit jedem Wiedererscheinen des Rondo-Themas wird die Ornamentation elaborierter, wobei gegen Ende, kurz vor dem sanften Schluss der Sonate, eine besonders bewegende Version erklingt. Vielleicht ist das leise Ende einer der Gründe dafür, dass diese Sonate nicht so oft aufgeführt wird wie sie es verdient hätte.

Beethovens Skizzen zu seiner **Klaviersonate in c-Moll, op. 10 Nr. 1**, zufolge war hier zunächst eine viersätzig Anlage vorgesehen, doch strich der Komponist dann die



Ideen für ein Scherzo oder Menuett. Die ersten beiden Sätze entstanden offenbar vor seiner Konzertreise nach Prag, Dresden und Berlin zu Beginn des Jahres 1796. Als Ganzes wurde die Sonate 1798 zusammen mit den beiden anderen dieser Opuszahl herausgegeben.

Die Bezeichnung des ersten Satzes *Allegro molto e con brio* lässt Feueriges vermuten—so auch die Tonart. Und doch merkt Tovey zu Recht an: „Das Tempo ist so rasch, dass man den Dreiertakt kaum mitzählen kann, aber es entspricht auch nicht dem schnellen Tempo eines Scherzos.“ Weise Worte. Eine Mannheimer Rakete (ein aufwärts gerichtetes Arpeggio) eröffnet den Satz nach dem vollen Akkord auf dem ersten Schlag. Dem gegenübergestellt ist die darauffolgende Seufzerfigur. Das zweite Thema steht in As-Dur und ist äußerst expressiv und lyrisch. Ein weiteres Thema, welches über einem Alberti-Bass erklingt, besitzt dieselben Konturen wie der Beginn der Klaviersonate op. 110. Dieser Satz, und sogar die gesamte Sonate, stellt für Pianisten kein größeres Leseproblem dar, doch ist es alles andere als einfach, sie gut zu spielen und dabei alle Details zu beachten.

Nun kommen wir zu einem der herrlichsten langsamen Sätze Beethovens. Die Eigenschaften, die Beethovens langsamem Spiel offenbar eine ganz besondere Note verliehen—der tiefe Ausdruck, ein perfektes Legato, sein kantabler Stil—sind hier alle vertreten und in äußerste Zärtlichkeit eingehüllt. Das „molto“ der Bezeichnung *Adagio molto* ist zu beachten. Wenn die 64stel in der rechten Hand einsetzen, kann ein kleines Rubato erfolgen, allerdings kein großes Rallentando. Die sanft pulsierende Begleitung darf nicht gestört werden. Dem Hörer ist eine große Stille zu vermitteln, die natürlich zunächst vom Interpreten empfunden werden muss.

Viele c-Moll-Werke Mozarts und Beethovens beginnen in Unisono-Oktaven: Mozarts Klaviersonate KV 457 und das Klavierkonzert KV 491 und Beethovens Fünfte Symphonie

sowie sein Drittes Klavierkonzert, um nur eine Handvoll zu nennen. Genauso verhält es sich mit dem Finale dieser Sonate. Toveys Einschätzung bezüglich des Tempos trifft auch in diesem Falle zu. Die Alla-breve-Vorzeichnung bezieht sich auf die Betonungen in der Musik (zwei pro Takt—vier würden nicht glücken), während die *Prestissimo*-Anweisung nur dann funktioniert, wenn die Musik im Vierertakt aufgefasst wird, da sonst ein riesiges Durcheinander entstehen würde. Und obwohl Czerny ebenfalls über das rasche Tempo dieses Satzes schreibt, weist er zu Recht darauf hin, dass nur eine makellose Ausführung den phantastischen Humor des Satzes zum Ausdruck bringen kann. Um dieses Stück erfolgreich darzubieten, muss man sowohl mit Bravour als auch Charakter aufwarten—besonders, wenn man sich nach dem unerwarteten, leisen Ende Applaus erhofft!

Beethovens berühmte „Appassionata“, op. 57, entstand 1805. Sein nächstes Werk in dem Genre—die **Klaviersonate in Fis-Dur, op. 78**—folgte vier Jahre später. In diesen Jahren erschien ein Meisterwerk nach dem anderen: die Symphonien Nr. 4, 5 und 6, das vierte und fünfte Klavierkonzert, das Violinkonzert, die Rasumowsky-Streichquartette und das Tripelkonzert. Seine Gehörlosigkeit verschlimmerte sich und um seine Psyche stand es nicht besser. 1809 wurde Wien von französischen Truppen besetzt. Die zwischen diesen beiden Sonaten liegende Zeit war also äußerst bewegt.

Es ist kein Wunder, dass die Sonate Fis-Dur op. 78 sich völlig von der „Appassionata“ unterscheidet. Sie ist präzise, schlicht und sachlich gehalten. Und doch ist die viertaktige Einleitung zu Beginn eine seiner schönsten Passagen überhaupt. Es ist dies das einzige Werk, welches Beethoven in dieser ungewöhnlichen Tonart schrieb—sie war derart ungewohnt für ihn, dass er zuweilen die Vorzeichen falsch angab. Nach dieser kurzen, langsamen Einleitung lautet die Tempobezeichnung *Allegro ma non troppo* und es sollte



nicht gehetzt werden. Jeder Ton muss sprechen, insbesondere die Sechzehntel. Selbst die Pausen sind ungeheuer ausdrucksvoll. Der Kompositionsstil nimmt bereits Beethovens Spätstil vorweg und ist nicht so unschuldig, wie er scheint.

Der zweite und letzte Satz ist sowohl kurz als auch knifflig zu spielen. Das Anfangsthema enthält ein Zitat aus „Rule, Britannia“ von Thomas Arne, worüber Beethoven bereits 1803 einen Variationenzyklus geschrieben hatte. Es flitzt herum und mehrere Piano-Passagen erklingen im oberen Register des Klaviers. Die Zweiton-Figuren müssen deutlich und voneinander jeweils leicht abgesetzt bleiben. Beethoven hatte seinen Sinn für Humor nicht verloren.

Die Sonate ist der Gräfin Therese von Brunsvik gewidmet (weshalb sie auch als Sonate „à Thérèse“ bekannt ist), die einst als Kandidatin der „Unsterblichen Geliebten“ Beethovens gehandelt wurde. Das Werk war ein Lieblingsstück des Komponisten und scheint für ihn von besonderer Bedeutung gewesen zu sein.

Con amabilità schreibt Beethoven zu Beginn seiner **Klaviersonate in As-Dur, op. 110**, die 1821 entstand. Auf Deutsch fügt er lediglich „sanft“ in Klammern hinzu und ergänzt die Tempobezeichnung *Moderato* mit den Worten *cantabile molto espressivo*. Alle diese Anweisungen sowie die Tonart As-Dur, die Beethoven oft für besonders eloquente Sätze wählte, ergeben hier eine Musik von äußerster Zärtlichkeit und Vertraulichkeit.

Eine Pause mit einem Triller im vierten Takt leitet in eine sehnsüchtig verzückte Melodie hinein, die ins hohe Register von Beethovens Klavier emporsteigt. Daraufhin sorgen Girlanden von „Sternenstaub“ (so Toveys treffende Bezeichnung) für einen schimmernden Effekt, was allmählich zu arpeggierten Akkorden gesteigert wird. Das darauffolgende Seufzerthema führt zu einer noch leidenschaftlicheren Aufwallung über insistierenden Akkorden in der Linken. Auch hier sind die Pausen fast noch expressiver als die Töne.

Die Durchführung ist kurz und präsentiert die beiden Anfangstakte in unterschiedlichen Tonarten, als ob hier ein Landeplatz ausgespäht würde. Schließlich erreicht die Musik sehr schön die Tonika, verweilt dort allerdings nicht lange. In einer besonders ergreifenden Passage führt sie zu dem emporsteigenden Thema zurück, welches nun in Des-Dur erklingt und dann über einen enharmonischen Wechsel das schimmernde Sternenstaub-Thema in E-Dur erklingen lässt. Acht Takte später bringt ein Abstieg um einen Halbton einen Wechsel von Kreuzen zu Bs mit sich und leitet in eine traditionellere Reprise hinein. In einem letzten Augenblick intensiven Ausdrucks kehrt Beethoven noch einmal in das hohe Register zurück, nur um dann wieder, fast erschöpft, zurückzufallen. Das Fes im vorletzten Takt markiert den letzten Seufzer.

Das sich anschließende *Allegro molto* ist ebenfalls von nur kurzer Dauer. Es steht im $\frac{2}{4}$ -Takt und die antiphonischen Einsätze—der erste in f-Moll und im Piano, die Antwort in C-Dur und im Forte—legen eine recht strenge Stimmung fest. Trotzdem verwendet Beethoven Fragmente von zwei populären Wiener Liedern, *Unsa Kätz bäd Katzln ghabt* und *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich*, die unter seinem Publikum bekannt waren und damit wohl für eine gewisse komische Auflockerung sorgten. Der Mittelteil dieses scherzartigen Satzes offenbart beim Spielen seine Tücken. Ein zweistimmiger Kontrapunkt, bei dem die Hände sich überkreuzen und imitative Sprünge zu meistern haben, sorgt für Unterhaltung—wenngleich leicht masochistischer Art. Der Satz endet mit einem in der Schwebe hängenden F-Dur-Akkord.

Der letzte Satz dieser äußerst intimen Sonate hat überhaupt nichts mit der Sonatenhauptsatzform zu tun. Der letzte Akkord des Scherzos löst sich in den b-Moll-Beginn des *Adagio ma non troppo* auf—eine wundervolle rezitativartige Passage, voller Sehnsucht und Unergründbarkeit. Dann setzt in einem schmerz erfüllten Moment ein



Arioso dolente („bekümmertes Lied“) in as-Moll ein. Aus diesem tritt ein Fugenthema hervor, das ruhig in Quartan in der linken Hand aufsteigt (diese aufsteigenden Quartan waren bereits in den Anfangstakten des ersten Satzes erschienen). Es folgt eine der diszipliniertesten Fugen Beethovens, welche dreistimmig angelegt ist. Wenn das Thema in Oktavdopplungen im Bass erklingt, wird es zu einem Höhepunkt auf einem Dominantseptakkord geführt. Dann steigt Beethoven im Bass um einen Halbton nach unten und führt die Musik nach g-Moll, womit das *Arioso dolente* in ergreifender Weise wiederkehrt.

Ein Diminuendo auf einem aufsteigenden Arpeggio leitet den Schlussteil der Sonate ein. Das Fugenthema erklingt nun in G-Dur, umgekehrt, und mit dem Dämpferpedal zurückgehalten. Es beginnt im selben Tempo wie die erste Fuge, doch Beethoven fügt die Anweisung *poi a poi di nuovo vivente* („nach und nach neu auflebend“) hinzu. Aufgrund der Umkehrung ist das Ende des Themas aufwärts gerichtet und spendet möglicherweise Hoffnung. Nun bringt Beethoven viele weitere Fugen-Tricks zum Einsatz: zunächst erklingt das Thema in Diminution (wobei die Notenwerte verkürzt werden) unterhalb einer augmentierten Version in der Oberstimme. Er macht Gebrauch von Engführungen,

wobei sich die Themeneinsätze überstürzen. Er verwendet Paralleleinsätze. Er isoliert Teile des Themas. Dann lässt er das Dämpferpedal in raffinierter Weise nach und nach los, verlangsamt das Tempo, während er jedoch die Notenwerte des Themas nochmals verkleinert, was den Eindruck eines schnelleren Tempos vermittelt. Der Themeneinsatz im Bass in der Originaltonart As-Dur erklingt stark akzentuiert, der Kontrapunkt verschwindet und weicht einer kantablen Danksagung. Als Pianist benötigt man große innere Stärke, um diese letzten Seiten der Sonate bewältigen zu können. Das Ende ist nach einem aufwärts gerichteten und auf beide Hände verteilten Arpeggio schnell erreicht und der Schlussakkord ist kurz, aber triumphierend.

Beethoven wollte diese Sonate Antonie Brentano widmen, die von Maynard Solomon als „Unsterbliche Geliebte“ des Komponisten erachtet wird. Doch sein Brief an den Verleger kam zu spät an. Zwar hatte er Antonie Brentano zehn Jahre lang nicht gesehen, doch waren sie in Kontakt geblieben und sie hatte ihm in der traurigen Angelegenheit mit seinem Neffen Karl Beistand geleistet. Letztendlich verblieb die Sonate ohne Widmung.

ANGELA HEWITT © 2015
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

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

