



LANG LANG

BEETHOVEN SONATAS

NOS. 3 & 23 "APPASSIONATA"

LANG
LANG

BEETHOVEN SONATAS

NOS. 3 & 23 "APPASSIONATA"

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

PIANO SONATA NO. 3 IN C MAJOR, OP. 2 NO. 3

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro con brio | 10:52 |
| 2 | II. Adagio | 9:00 |
| 3 | III. Scherzo. Allegro – Trio | 3:09 |
| 4 | IV. Allegro assai | 5:52 |

PIANO SONATA NO. 23 IN F MINOR, OP. 57 “APPASSIONATA”

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| 5 | I. Allegro assai – Più Allegro | 10:49 |
| 6 | II. Andante con moto – attacca | 7:18 |
| 7 | III. Allegro ma non troppo – Presto | 8:25 |

PIANO SONATA NO. 17 IN D MINOR, OP. 31 NO. 2 “TEMPEST”

- | | | |
|--|-----------------|------|
| | III. Allegretto | 7:36 |
|--|-----------------|------|

LANG LANG *piano*

Recordings: Vienna, Musikverein, Golden Hall, February 27 – March 1, 2010 (live) [1–7];

New York City, Avatar Studios, July 17, 2010 [8]

Producers: Christopher Alder [1–7]; Shinpei Yamaguchi [8]

Recording Engineers: Stephan Flock [1–7]; Robert Smith [8]

© 2010 Sony Music Entertainment [1–7]

© 2010 Sony Computer Entertainment under exclusive license to Sony Classical International [8]

Photos: Robert Ascroft © Sony Music Entertainment

Design: Katrin Bahrmann

Editorial: texthouse

“THEN HE RAGED FOR A FULL HOUR”

Piano sonatas by Ludwig van Beethoven

Whenever the proud young Beethoven deigned to play the piano in the noble circle of his patrons and benefactors, his aristocratic listeners quickly lost their composure. They were moved, nay, convulsed, by his incomparable art. Some are even said to have collapsed in tears and unseemly sobs. Beethoven stopped playing, laughed at his mawkish listeners and accused them all of being fools and spoilt children. Only reluctantly did he agree to enter duels with leading keyboard virtuosos, a favourite pastime in Vienna's salons. Being a protégé of Prince Lichnowsky, he once had to square off against Count Kinsky's pianist-in-residence, Joseph Gelinek. He won hands down. The defeated Gelinek freely admitted his abject rout: “That young man is in league with the Devil”, he exclaimed in awed trepidation. “I've never heard anyone play the piano like that. And he

improvised on a theme I gave him in a way I haven't heard even Mozart equal. Then he played his own compositions, which are marvellous and splendid to the utmost degree. He carries off difficulties and effects on the piano we've never so much as dreamt of.”

The compositions Gelinek referred to may well have been the Three Piano Sonatas, op. 2. Beethoven dedicated them to his teacher Haydn and played them in his presence at Lichnowsky's palace in September 1795. But they weren't heard only by aristocrats, for a few months later he had the *Trois Sonates* issued in print by Artaria. At that time Vienna alone had some 6,000 amateur pianists and more than 300 piano teachers, all of whom were keen to have new literature for their lessons and leisure hours. But even if those amateurs had considerable skills at their com-

mand, we can hardly imagine which of them wished or was meant to reenact Beethoven's performance of the C major Sonata, op. 2, no. 3. Unlike the two more disciplined companion pieces in this opus, Beethoven “let himself go” to his heart's delight in this sonata's four movements. In doing so he emulated a musical ideal of free-flowing imagination and unbridled originality that reached its zenith in the late 18th century. It was an ideal associated above all with the name of Carl Philipp Emanuel Bach, who died in 1788. As time passed, however, Beethoven felt called upon to distance himself from such early strokes of genius as the C major Sonata, asking if it wasn't “mad” to “cram enough material for 20 pieces into a single piece”.

Beethoven's piano pupil Ferdinand Ries once told the story of a walk with his master in which “we went

so far astray that it was not until nearly 8 o'clock that we got back to Döbling, where he lived. The whole time he hummed and sometimes howled to himself, up and down, without singing any definite notes. When I asked him what it was, he said, ‘I just thought of a theme for the last movement of my sonata’ (in F minor, op. 57). When we entered the room he ran to the pianoforte without taking off his hat. I took a seat in the corner and he soon forgot all about me. Then he raged for a full hour with the sonata's beautiful finale. When he finally got up, he was surprised still to see me and said, ‘I can't give you a lesson today, I have to do some more work.’”

The F minor Sonata was written in 1804–05; its nickname, “Sonata appassionata”, was bestowed upon it posthumously by the Hamburg publisher Cranz. It overwhelms the listener (in the most dazzling sense of the term) with its huge, unrelenting strength of will. Here Beethoven’s inmost feelings are magnified into the colossal and the pathetic, the sublime and the epochal, into an existential struggle between the individual and every inimical power and force. But even amidst the most violent turmoil of its eponymous passions Beethoven remains in control of events. He banishes all the spirits he summons forth, even flaunting his creative prowess by wresting the form from the material and fashioning a musical universe from the most elemental of motifs: theme, movement and sonata. Romain Rolland saw in the “Appassionata” the expression of an heroic age, the echoes of an era of wars and revolutions: “No one who has not felt this heroic rhythm in his own flesh will grasp more than half of this music of explosive events and triumphant forces.” Rolland even quoted

a famous witness, Prince Otto von Bismarck, who gratefully said of the “Appassionata”: “If I were to listen to this music often I would always be very brave” – a quip that once numbered among the treasured quotations of Germany’s educated middle classes (and evidently not only Germany’s). In later years of “ideology critique” this pronouncement understandably fell into disfavour. Nonetheless, we mustn’t forget that Beethoven’s art was deeply rooted in the ancient doctrine of music’s ethos, the power of music to affect the soul of the listener. Beethoven never abandoned his firm belief that he could, with his music, guide people to the path of goodness, to the courage to face life and, not least of all, to bravery. For all his pride and defiance, the artist did not stand above the bounds of morality. Not yet.

In 1802 Beethoven composed his three op. 31 piano sonatas for the “Répertoire des Clavecinistes”, issued by the Zurich publisher Hans Georg Nägeli. What his publisher expressly sought were “piano solos in the grand style, large in size, with

various and sundry departures from customary sonata form”. To be sure, his request was welcomed by Beethoven with wide-open arms. “The sole purpose in the world of art, as in all Creation”, he pronounced, “is the freedom to move forward.” It’s a creative credo that demands and justifies individuality in each and every work, rather than classicism and universality. Beethoven reinvented the sonata; each sonata is new, unique and unreduplicatable. But few are as radical as the D minor Sonata, the second piece of op. 31. None of its themes is fixed; no form is stated; everything is in flux. The music is completely free and constantly moving forward. Its sole purpose and *raison d’être* is creativity itself, discovery and invention, the magic and waywardness of art. The finale, its third movement, resembles nothing so much as a single arpeggio spanning infinite space and time. If we can trust the testimony of Carl Czerny, Beethoven lit on “the theme to this piece of music when he one day saw a horseman galloping past his window. Many of his finest works originated from similar co-

incidences. With him, every sound, every movement became music and rhythm.” And should we wish to believe Beethoven’s secretary Anton Schindler, the composer suggested reading Shakespeare’s *The Tempest* for a deeper understanding of this sonata. Hence its nickname – and an inexhaustible interpretative challenge for posterity.

Wolfgang Stähr
Translation: J. Bradford Robinson

»NUN TOBTE ER EINE STUNDE LANG«

Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven

Wenn sich der junge, stolze Ludwig van Beethoven erweichen ließ, im noblen Kreis der Förderer und Gönner das Klavier zu spielen, rangen seine hochadeligen Hörer alsbald um Fassung. Sie waren gerührt, nein, erschüttert von seiner unvergleichlichen Kunst; einige verfielen sogar, wie es heißt, in Weinkrämpfe und unziemliches Schluchzen. Beethoven brach seinen Vortrag ab, lachte sie aus, seine tränenseligen Hörer, und warf ihnen an den Kopf, dass sie allesamt Narren und verwöhnte Kinder seien. Widerwillig nur ließ er sich auf die in den Wiener Salons so beliebten Zweikämpfe zwischen namhaften Tastenvirtuosen ein. Als Protégé des Fürsten Lichnowsky musste er sich einmal mit Joseph Gelinek, dem Hauspianisten des Grafen Kinsky, duellieren. Der Sieg war sein – der Unterlegene gestand freimütig die vernichtende Niederlage ein. »In dem jungen Men-

schen steckt der Satan«, sprach Gelinek mit banger Bewunderung. »Nie hab' ich so spielen gehört! Er fantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie fantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Compositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effecte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen.«

»Compositionen« – wie die drei Klaviersonaten Opus 2, die Beethoven seinem Lehrer Joseph Haydn widmete und in dessen Gegenwart im September 1795 bei den Lichnowskys vorstellte. Doch blieben sie nicht exklusiv auf das Auditorium der Aristokraten beschränkt, da Beethoven die »Trois Sonates« wenige Monate später im Verlagshaus Artaria drucken ließ. Allein in Wien lebten damals um die sechstau-

send Amateurpianisten und mehr als dreihundert Klavierlehrer, die für ihre Lektionen und Mußstunden auf neue Literatur erpicht waren. Aber selbst wenn diese Liebhaber über beträchtliche Fingerfertigkeiten verfügten: Bei der C-Dur-Sonate op. 2 Nr. 3 mag man sich kaum vorstellen, wer unter ihnen sie Beethoven nachspielen wollte oder sollte. Anders als in den beiden disziplinierten »Schwesterwerken«, mit denen sie die Opuszahl teilt, hat sich Beethoven in den vier Sätzen dieser Sonate nach Herzenslust »gehen lassen« und damit einem musikalischen Ideal frei schweifender Phantasie und ungebundener Originalität nachgeeifert, das im ausklingenden 18. Jahrhundert durchaus seine Konjunktoren feierte und allen voran mit dem Namen des 1788 verstorbenen Carl Philipp Emanuel Bach identifiziert wurde. Im Abstand der Jahre allerdings glaubte sich Beethoven

von frühen Geniestreichen wie der C-Dur-Sonate distanzieren zu müssen. Er fragte sich, ob er nicht »toll« gewesen sei, »in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componiren«.

Beethovens Klavierschüler Ferdinand Ries erzählte einmal von einem gemeinsamen Spaziergang mit dem Meister, »auf dem wir uns so verirrt, daß wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen«. Beethoven habe »den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er, ›da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen« (in F moll Opus 57). Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Clavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte

mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen, und sagte: »Heute kann ich Ihnen keine Lection geben, ich muß noch arbeiten.«

Die in den Jahren 1804/05 komponierte f-Moll-Sonate (die der Hamburger Verleger Cranz nach Beethovens Tod »Sonata appassionata« taufte) überwältigt den Hörer in des Wortes schillerndster Bedeutung durch ihre enorme, unbeugsame Willenskraft: Beethovens innerste Gefühlswelt wird ins Kolossale, Pathetische, Erhabene und Epochale gesteigert, zum Existenzkampf des Individuums mit allen lebensfeindlichen Mächten und Gewalten überhöht. Aber noch im heftigsten Aufruhr der namensgebenden Leidenschaften bleibt Beethoven der Herr des Verfahrens, er bannt die Geister, die er rief, ja er bietet geradezu eine schöpferische Machtdemonstration, wenn er dem Stoff die Form abtrotzt und aus den elementarsten Motiven eine musi-

kalische Welt erbaut, Thema, Satz und Sonate. Romain Rolland erkannte in der »Appassionata« den Ausdruck einer heroischen Zeit, den Widerhall einer Epoche der Kriege und Revolutionen: »Und wer nicht diesen Heldenrhythmus am eigenen Leibe empfindet, wird die Musik der berstenden Ereignisse und triumphierenden Kräfte nur halb verstehen.« Rolland berief sich auf einen berühmten Kronzeugen, den Fürsten Otto von Bismarck, der über die »Appassionata« dankbar geäußert hatte: »Wenn ich diese Musik oft hörte, würde ich immer sehr tapfer sein«, ein Satz, der einst zum Zitatenschatz des deutschen (und offenbar nicht nur des deutschen) Bildungsbürgertums gehörte. Bei späteren, »ideologiekritischen« Jahrgängen stieß diese Bekundung begreiflicherweise auf Missfallen. Gleichwohl sollten wir nicht vergessen, dass Beethovens Kunst tief verwurzelt war in der antiken Lehre vom Ethos der Musik, von der Wirkungsmacht der Musik auf die Seele des Hörers. Niemals rückte Beethoven von der Überzeugung ab, dass er mit seinen Kompositionen

die Menschen zum Guten geleiten könne, zu Lebensmut, zur Freiheit, zur Tugend, nicht zuletzt auch zur Tapferkeit. Der Künstler stand, bei allem Stolz und Trotz, nicht über den Schranken der Moral. Noch nicht.

1802 komponierte Beethoven die drei Klaviersonaten Opus 31 für das »Répertoire des Clavecinistes« des Züricher Verlegers Hans Georg Nägeli, und der wünschte sich ausdrücklich »Clavier-Solos in grossem Styl, von grossem Umfang, in mannichfaltigen Abweichungen von der gewöhnlichen Sonaten-Form«. Mit diesem Ansinnen freilich rannte er bei Beethoven sperrangelweit offene Türen ein. »Allein Freyheit, weitergehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck«, verkündete Beethoven: ein kreatives Credo, das gerade die Individualität des Werkes verlangt und verteidigt, nicht seine Klassizität und Allgemeingültigkeit. Beethoven erfand die Sonate – jede Sonate – neu, einzigartig, unwiederholbar, kaum aber je so radikal wie in der d-Moll-Sonate, der zweiten aus Opus 31, in der kein

Thema fixiert, keine Form ausgeprägt wird. Alles ist Bewegung, die Musik ist vollkommen frei, geht immer weiter – die Schöpfung selbst, das Finden und Erfinden, der Zauber und der Eigensinn der Kunst sind ihr einziger, eigenster Zweck. Das Finale, der dritte Satz, gleicht ohnehin einem endlosen, Raum und Zeit durchmessenden Arpeggio. Wenn wir Carl Czernys Zeugnis trauen dürfen, kam Beethoven »das Thema zu diesem Tonstücke« in den Sinn, »als er einst einen Reiter an seinem Fenster vorbeigaloppieren sah. Viele seiner schönsten Werke entstanden durch ähnliche Zufälle. Bei ihm wurde jeder Schall, jede Bewegung Musik und Rhythmus.« Und falls wir Beethovens Sekretär Anton Schindler glauben wollen, hatte der Komponist zum tieferen Verständnis dieser Sonate vorgeschlagen: »Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm.« Womit die Sonate ihren Beinamen erhielt – und die Nachwelt vor einer unerschöpflichen interpretatorischen Herausforderung stand.

Wolfgang Stähr



« IL SE DÉCHAÎNA PENDANT PLUS D'UNE HEURE »

Sonates pour piano de Ludwig van Beethoven

Lorsque, ravalant sa fierté, le jeune Ludwig van Beethoven accepta de se produire au piano devant les mécènes de l'aristocratie, ses nobles auditeurs n'en crurent pas leurs oreilles. Ils furent transportés par l'art incomparable du musicien, bouleversés au point de se laisser aller, dit-on, à des crises de larmes et des sanglots inconvenants. Quittant son piano, Beethoven se moqua alors d'un public aussi larmoyant et traita ces riches seigneurs de fous et d'enfants gâtés. À contrecœur, il se prêta aux joutes musicales entre virtuoses du clavier dont raffolaient les salons viennois. En tant que protégé du prince Lichnowsky, il dut se mesurer un jour à Joseph Gelinek, pianiste attitré du comte Kinsky. Beethoven remporta aisément la victoire, tandis que son adversaire ébahi reconnaissait honnêtement : « Ce jeune homme, c'est le diable en personne. Jamais je n'ai entendu pareil jeu ! Il a

tiré d'un thème que je lui avais donné des improvisations comme jamais je n'ai entendu Mozart lui-même improviser. Puis il a joué ses propres compositions, qui sont admirables et géniales au plus haut point, et il crée au piano des acrobaties et des effets dont nous n'aurions jamais eu la moindre idée. »

Ses « propres compositions » : par exemple, les trois sonates de l'opus 2 que Beethoven dédia à son maître Joseph Haydn et en présence duquel il les joua en septembre 1795 chez les Lichnowsky. Ces œuvres n'étaient toutefois pas réservées à l'aristocratie, puisque Beethoven les fit imprimer quelques mois plus tard chez l'éditeur Artaria sous le titre « Trois Sonates ». À cette époque, la ville de Vienne abritait à elle seule environ 6 000 pianistes amateurs et plus de 300 professeurs de piano à l'affût de nouvelles parutions pour

alimenter leurs leçons et pratique quotidienne. Mais, si ce vaste vivier d'amateurs comportait certainement d'excellents instrumentistes, on se demande bien qui aurait voulu affronter la Sonate en *ut* majeur, op. 2 n° 3. Dans les quatre mouvements de cette sonate, contrairement à ses deux consœurs plus disciplinées du même opus, Beethoven a laissé libre cours à son imagination, selon un idéal de fantaisie et d'originalité qui battait son plein en cette fin de XVIII^e siècle et auquel on rattache surtout le nom de Carl Philipp Emanuel Bach, mort en 1788. Rétrospectivement, Beethoven crut devoir prendre du recul par rapport à ses géniales intuitions de jeunesse ; dans le cas de la Sonate en *ut* majeur, il se demanda s'il n'était pas allé trop loin en « mettant dans un seul morceau ce qui aurait suffi à en composer une vingtaine ».

Ferdinand Ries, un élève de Beethoven, relate une promenade en compagnie du maître, « au cours de laquelle nous nous étions tant écartés du chemin que nous ne rentrâmes à Döbling, où logeait Beethoven, que vers huit heures du soir. Tout au long de la route, il avait fredonné, pour lui seul, et émis des grognements qui tantôt montaient et tantôt descendaient, sans être vraiment des notes chantées. Comme je lui demandais ce que c'était là, il me dit : "C'est un thème qui m'est venu à l'esprit pour l'allegro final de la sonate" (en *fa* mineur, opus 57). Sitôt rentré, sans même ôter son chapeau, il courut au piano. Je m'assis dans un coin où il m'eut vite oublié. Il se déchaîna pendant plus d'une heure sur le finale si beau de cette sonate qui naissait devant moi. Enfin il se leva, s'étonna de ma présence et dit : "Je ne peux pas vous donner de leçon aujourd'hui, j'ai du travail." »

Écrite dans les années 1804/05, la Sonate en *fa* mineur (baptisée, après la mort de Beethoven, « Sonata appassionata » par l'éditeur hambourgeois Crazz) est habitée d'une force de volonté si inflexible qu'elle terrasse véritablement son auditeur: l'univers intérieur de Beethoven s'y décuple, atteint au colossal, au pathétique, au sublime, pour exprimer le combat existentiel de l'individu contre les puissances hostiles. Mais jusqu'au plus intense de la passion, Beethoven reste maître du jeu et donne une leçon de puissance créatrice : il dompte les esprits qu'il conjure, impose au matériau sa forme, échafaude tout un monde (thème, mouvement, sonate) à partir des motifs les plus élémentaires. Romain Rolland voyait dans l'« Appassionata » l'expression de temps héroïques, l'écho d'une époque de guerres et de révolutions : « [...] et qui ne sent pas comme lui la fièvre de l'épopée, ne comprendra qu'à demi cette musique d'actions et de triomphes impériaux. » Rolland s'appuyait sur un bon mot du prince Otto von Bismarck, qui avait déclaré à propos de l'« Appassionata » : « Si

j'écoutais souvent cette musique, je serais toujours très vaillant. » Jadis volontiers citée par la bourgeoisie éclairée en Allemagne (et ailleurs), cette phrase tomba en discrédit auprès des générations ultérieures, plus critiques des idéologies. Il ne faut cependant pas oublier que l'art de Beethoven prenait racine dans la doctrine antique de l'*ethos* musical, selon laquelle la musique exerce une influence sur l'âme de celui qui l'écoute. Beethoven ne douta jamais que ses compositions puissent conduire les hommes sur la voie du Bien et leur inspirer le goût de vivre, d'être libres, vertueux, courageux. L'artiste, bien que fier et obstiné, ne se plaçait pas (encore) au-dessus de la morale.

En 1802, Beethoven composa les trois sonates de l'opus 31 pour le « Répertoire des Clavecinistes » de l'éditeur zurichois Hans Georg Nägeli, qui souhaitait expressément des « solos pour clavier dans le grand style, de vaste envergure, s'éloignant de multiples façons de la forme sonate traditionnelle ». Cette perspective ne pouvait que séduire

Beethoven, qui affirmait : « Dans le monde de l'art comme dans la grande création tout entière, la liberté et le progrès sont notre principal but » – un *credo* mettant l'accent sur l'individualité de l'œuvre plutôt que sur son classicisme et son universalité. Avec chaque nouvelle sonate, Beethoven recréait le genre ; chaque sonate était neuve, unique, irremplaçable, mais rarement de manière aussi radicale que la Sonate en *ré* mineur, op. 31 n° 2. Ici, aucun thème n'est fixé, aucune forme établie, tout est mouvement, perpétuel jaillissement de musique – pour le seul plaisir de créer, d'inventer, de laisser l'art florir librement. Le dernier mouvement consiste d'ailleurs en un simple arpège parcourant à l'infini l'espace et le temps. À en croire le témoignage de Carl Czerny, « le thème de ce morceau [vint à l'esprit de Beethoven] en voyant un cavalier passer au galop devant sa fenêtre. Beaucoup de ses plus belles œuvres sont nées de telles coïncidences. Chez lui, le moindre son, le moindre mouvement devenaient musique et rythme. » Et si nous prêtons foi au secrétaire de Beethoven,

Anton Schindler, le compositeur aurait suggéré pour mieux comprendre cette sonate : « Lisez *La Tempête* de Shakespeare. » Cette phrase a valu à l'œuvre son surnom – et ouvert à la postérité une source inépuisable d'interprétations.

Wolfgang Stähr

Traduction : Jean-Claude Poyet



G010004072835X