

THE COMPLETE
BEETHOVEN PIANO SONATAS
DAVID KOREVAAR



DAVID KOREVAAR
PLAYS
BEETHOVEN
COMPLETE PIANO SONATAS



Beethoven ca. 1801
Painting by Karl Traugott Riedel

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770–1827

VOLUME 1: THE EARLY SONATAS I

Sonata No. 1 in F Minor, Op. 2 No. 1

Sonate Nr. 1 für Klavier f-Moll

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I. Allegro | 5.44 |
| 2 | II. Adagio | 5.08 |
| 3 | III. Menuetto (Allegretto) | 3.09 |
| 4 | IV. Prestissimo | 7.42 |

Sonata No. 2 in A Major, Op. 2 No. 2

Sonate Nr. 2 für Klavier A-Dur

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 5 | I. Allegro vivace | 11.17 |
| 6 | II. Largo appassionato | 6.43 |
| 7 | III. Scherzo (Allegretto) | 3.17 |
| 8 | IV. Rondo (Grazioso) | 6.46 |

Sonata No. 3 in C Major, Op. 2 No. 3

Sonate Nr. 3 für Klavier C-Dur

- | | | |
|----|------------------------|-------|
| 9 | I. Allegro con brio | 10.49 |
| 10 | II. Adagio | 6.44 |
| 11 | III. Scherzo (Allegro) | 3.17 |
| 12 | IV. Allegro assai | 5.50 |

VOLUME 2: THE EARLY SONATAS II

Sonata No. 4 in E-flat Major, Op. 7

Sonate Nr. 4 für Klavier Es-Dur

13	I. Allegro molto e con brio	8.17
14	II. Largo, con gran espressione	8.57
15	III. Allegro	5.05
16	IV. Rondo (Poco allegretto e grazioso)	6.59

Sonata No. 19 in G Minor, Op. 49 No. 1

Sonate Nr. 19 für Klavier g-Moll

17	I. Andante	4.22
18	II. Rondo (Allegro)	3.35

Sonata No. 20 in G Major, Op. 49 No. 2

Sonate Nr. 20 für Klavier G-Dur

19	I. Allegro ma non troppo	4.58
20	II. Tempo di Menuetto	3.23

Sonata No. 5 in C Minor, Op. 10 No. 1

Sonate Nr. 5 für Klavier c-Moll

1	I. Allegro molto e con brio	6.15
2	II. Adagio molto	8.57
3	III. Finale (Prestissimo)	4.39

Sonata No. 6 in F Major, Op. 10 No. 2

Sonate Nr. 6 für Klavier F-Dur

4	I. Allegro	8.35
5	II. Allegretto	3.48
6	III. Presto	4.11

Sonata No. 7 in D Major, Op. 10 No. 3

Sonate Nr. 7 für Klavier D-Dur

7	I. Presto	7.14
8	II. Largo e mesto	9.49
9	III. Menuetto (Allegro)	2.39
10	IV. Rondo (Allegro)	4.12

Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13 "Pathétique"

Sonate Nr. 8 für Klavier c-Moll

- | | | |
|----|--|------|
| 11 | I. Grave – Allegro di molto e con brio | 8.35 |
| 12 | II. Adagio cantabile | 4.55 |
| 13 | III. Rondo (Allegro) | 4.43 |

Sonata No. 9 in E Major, Op. 14 No. 1

Sonate Nr. 9 für Klavier E-Dur

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 14 | I. Allegro | 6.51 |
| 15 | II. Allegretto | 3.37 |
| 16 | III. Rondo (Allegro comodo) | 3.33 |

Sonata No. 10 in G Major, Op. 14 No. 2

Sonate Nr. 10 für Klavier G-Dur

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 17 | I. Allegro | 6.49 |
| 18 | II. Andante | 5.13 |
| 19 | III. Scherzo (Allegro assai) | 3.33 |





VOLUME 3: THE MIDDLE SONATAS I

Sonata No. 11 in B-flat Major, Op. 22

Sonate Nr. 11 für Klavier B-Dur

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro con brio | 7.46 |
| 2 | II. Adagio con molta espressione | 7.52 |
| 3 | III. Minuetto | 3.22 |
| 4 | IV. Rondo. Allegretto | 6.08 |

Sonata No. 12 in A-flat Major, Op. 26

Sonate Nr. 12 für Klavier As-Dur

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. Andante con variazioni | 7.43 |
| 6 | II. Scherzo. Allegro molto | 2.57 |
| 7 | III. Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe | 5.59 |
| 8 | IV. Allegro | 3.07 |

VOLUME 4: THE MIDDLE SONATAS II

Sonata No. 13 in E-flat Major, Op. 27 No. 1

"Quasi una fantasia"

Sonate Nr. 13 für Klavier Es-Dur

9	I. Andante. Allegro. Tempo I	5.14
10	II. Allegro molto e vivace	2.00
11	III. Adagio con espressione	2.37
12	IV. Allegro vivace – Presto	5.58

Sonata No. 14 in C-sharp Minor, Op. 27 No. 2

"Moonlight"

Sonate Nr. 14 für Klavier cis-Moll „Mondschein“

13	I. Adagio sostenuto	4.51
14	II. Allegretto	2.11
15	III. Presto agitato	7.52

Sonata No. 15 in D Major, Op. 28 "Pastorale"

Sonate Nr. 15 für Klavier D-Dur

16	I. Allegro	9.57
17	II. Andante	6.46
18	III. Scherzo. Allegro vivace	2.27
19	IV. Rondo. Allegro ma non troppo	4.50

Sonata No. 16 in G Major, Op. 31 Nr. 1

Sonate Nr. 16 für Klavier G-Dur

1	I. Allegro vivace	6.51
2	II. Adagio grazioso	10.40
3	III. Rondo (Allegretto)	6.39

Sonata No. 17 in D Minor, Op. 31 Nr. 2

"The Tempest"

Sonate Nr. 17 für Klavier d-Moll „Der Sturm“

4	I. Largo – Allegro	8.09
5	II. Adagio	8.12
6	III. Allegretto	7.01

Sonata No. 18 in E-flat Major, Op. 31 Nr. 3

"The Hunt"

Sonate Nr. 18 für Klavier Es-Dur „Die Jagd“

7	I. Allegro	8.36
8	II. Scherzo (Allegretto vivace)	6.00
9	III. Menuetto (Moderato e grazioso)	3.50
10	IV. Presto con fuoco	5.06

Sonata No. 24 in F-sharp Major, Op. 78 "For Therese"

Sonate Nr. 24 für Klavier Fis-Dur „Für Therese“

- | | | | |
|----|-----|-----------------------|------|
| 11 | I. | Adagio cantabile – | |
| | | Allegro ma non troppo | 8.00 |
| 12 | II. | Allegro vivace | 3.07 |

Sonata No. 25 in G Major, Op. 79

Sonate Nr. 25 für Klavier G-Dur

- | | | | |
|----|------|---------------------|------|
| 13 | I. | Presto alla tedesca | 5.21 |
| 14 | II. | Andante | 2.24 |
| 15 | III. | Vivace | 2.08 |

Sonata No. 26 in E-flat Major, Op. 81a "Les Adieux"

Sonate Nr. 26 für Klavier Es-Dur

- | | | | |
|----|------|------------------------------------|------|
| 16 | I. | Das Lebewohl (Adagio – Allegro) | 7.10 |
| 17 | II. | Abwesenheit (Andante espressivo) | 3.19 |
| 18 | III. | Das Wiedersehen (Vivacissimamente) | 6.31 |



VOLUME 5: THE LATE SONATAS

Sonata No. 27 in E Minor, Op. 90

Sonate Nr. 27 für Klavier e-Moll

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 1 | I. | Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck | 6.01 |
| 2 | II. | Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen | 7.15 |

Sonata No. 30 in D Major, Op. 109

Sonate Nr. 30 für Klavier E-Dur

- | | | | |
|---|------|---|-------|
| 3 | I. | Vivace ma non troppo.
Adagio espressivo. Tempo I | 3.52 |
| 4 | II. | Prestissimo | 2.34 |
| 5 | III. | Gesangvoll, mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile
ed espressivo | 13.55 |

Sonata No. 31 in A-flat Major, Op. 110

Sonate Nr. 31 für Klavier As-Dur

- | | | | |
|---|------|---|-------|
| 6 | I. | Moderato cantabile molto espressivo | 6.47 |
| 7 | II. | Allegro molto | 2.09 |
| 8 | III. | Adagio, ma non troppo.
Fuga. Allegro ma non troppo | 10.36 |

Sonata No. 32 in C Minor, Op. 111

Sonate Nr. 32 für Klavier c-Moll

- | | | | |
|----|-----|---|-------|
| 9 | I. | Maestoso. Allegro con brio
ed appassionato | 9.12 |
| 10 | II. | Arietta: Adagio molto semplice
e cantabile | 17.04 |

VOLUME 6: HEROIC TO HAMMERKLAVIER

THE HEROIC PERIOD

Sonata No. 21 in C Major, Op. 53 "Waldstein"

Sonate für Klavier C-Dur

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Allegro con brio | 11.17 |
| 2 | II. Introduzione: Adagio molto | 3.51 |
| 3 | III. Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo | 10.29 |
| 4 | Andante favori, WoO 57 | 8.36 |

Sonata No. 22 in F Major, Op. 54

Sonate für Klavier F-Dur

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 5 | I. In tempo d'un menuetto | 5.11 |
| 6 | II. Allegretto – Più allegro | 6.08 |

Sonata No. 23 in F Minor, Op. 57 "Appassionata"

Sonate für Klavier f-Moll

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 7 | I. Allegro assai | 10.26 |
| 8 | II. Andante con moto | 6.16 |
| 9 | III. Allegro ma non troppo | 8.58 |

THE TWO "HAMMERKLAVIER" SONATAS

Sonata Nr. 28 in A Major, Op. 101

Sonate für Klavier A-Dur

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | I. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. Allegretto ma non troppo | 3.51 |
| 11 | II. Ziemlich lebhaft, marschmäßig. Vivace alla marcia | 6.33 |
| 12 | III. Langsam und sehnsuchtsvoll. Adagio ma non troppo, con affetto | 3.08 |
| 13 | IV. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. Allegro | 8.08 |

Sonata No. 29 in B flat Major, Op. 106

Sonate für Klavier B-Dur „Große Sonate für das Hammerklavier“

- | | | |
|----|--|-------|
| 14 | I. Allegro | 11.48 |
| 15 | II. Scherzo: Assai vivace – Presto – Prestissimo – Tempo I | 2.39 |
| 16 | III. Adagio sostenuto | 17.37 |
| 17 | IV. Introduzione: Largo – Allegro risoluto – (Fuga a tre voci, con alcune licenze) | 13.08 |



This recording is made possible through the support of the Bixler Family Foundation Faculty Initiatives Fund in the University of Colorado College of Music, and the University of Colorado Boulder.

Recorded: November 2 (op. 2 no. 1; op. 2 no. 2), November 6 (op. 2 no. 3),
 November 8 (op. 7), November 15 (op. 49 no. 1; op. 49 no. 2), 2023,
 November 6 (op. 10, no. 1; op. 10, no. 2), November 13
 (op. 10, no. 3; op. 14, no. 1; op. 14, no. 2), November 15 (op. 13), 2023,
 January 29 (op. 22, op. 26); February 1 (op. 27, no. 1; op. 27, no. 2);
 March 23 (op. 28), 2024, March 23 (op. 31 no. 1),
 March 24 (op. 31, nos. 2 & 3; op. 78),
 March 25 (op. 79), July 13 (op. 81a) 2024,
 March 23 (op. 90); July 15 (op. 109, op. 110, op. 111), 2024,
 January 25 (op. 53, op. 54, Andante Favori),
 March 25 (op. 57), July 13 (op. 101), July 14 (op. 106), 2024

Chamber Recital Hall, Imig Music Building, University of Colorado Boulder
 Session production, engineering, digital editing and mastering: Kevin Harbison
 Executive producers: David Korevaar · Martin Korn (Prospero)
 Piano technicians: Ted Mulcahey and Mark Mikkelsen
 Piano: Shigeru Kawai EX, courtesy of Kawai America
 Art direction: Christine Schweitzer, Cologne
 Photos: Jonathan Galle, Matthew Dine



BOOKLET TEXTS BY DAVID KOREVAAR

	PAGE	<u>Deutsche Texte ab Seite 57</u>	
<u>Foreword</u>	13	<u>Vorwort</u>	13
<u>The Early Sonatas I</u>	16	<u>Die frühen Sonaten I</u>	58
<u>The Early Sonatas II</u>	22	<u>Die frühen Sonaten II</u>	64
<u>The Middle Sonatas I</u>	28	<u>Die mittleren Sonaten I</u>	70
<u>The Middle Sonatas II</u>	33	<u>Die mittleren Sonaten II</u>	75
<u>The Late Sonatas</u>	43	<u>Die späten Sonaten</u>	85
<u>Heroic to Hammerklavier</u>	52	<u>Heroic to Hammerklavier</u>	95

A NEW COMPLETE RECORDING

BY DAVID KOREVAAR

Beethoven's piano sonatas stand as one of the great monuments of Classical music. They represent the pinnacle of the Classical sonata as a genre, and they are also important markers of Beethoven's own development as a composer. His piano sonatas lead the way in the continuous evolution of his musical language, preceding the innovations of the symphonies and the string quartets.

The first sonatas, composed in the late 1790s, show Beethoven assimilating the styles of his forebears and older contemporaries, notably Haydn and Mozart, but also Carl Philipp Emmanuel Bach and Muzio Clementi, among others. But even as he is assimilating, he is also establishing his own particular voice. From the very beginning, his mastery of the piano itself as well as of the pacing and drama of the sonata structure is evident. And every one of these sonatas is different; while staying within the structures established by his predecessors, Beethoven brings to the genre an unprecedented variety of musical characters and pianistic colors.

EINE NEUE GESAMTAUFNAHME

VON DAVID KOREVAAR

Beethovens Klaviersonaten stehen als eines der großen Monumente der klassischen Musik da. Sie repräsentieren den Höhepunkt der klassischen Sonate als Gattung und sind zugleich wichtige Meilensteine in Beethovens eigener Entwicklung als Komponist. Seine Klaviersonaten sind wegweisend für die kontinuierliche Erweiterung seiner musikalischen Sprache und gehen den Innovationen der Symphonien und Streichquartette voraus.

Die ersten Sonaten, die in den späten 1790er-Jahren entstanden, zeigen Beethoven dabei, wie er die Stile seiner Vorgänger und älteren Zeitgenossen – insbesondere Haydn und Mozart, aber unter anderem auch Carl Philipp Emanuel Bach und Muzio Clementi – verinnerlicht hat. Doch während er diese verinnerlicht, etabliert er zugleich bereits seine ganz eigene Stimme. Von Anfang an sind sein meisterhafter Umgang mit dem Instrument selbst sowie das Gespür für Spannung und Dramaturgie innerhalb der Sonatenform unverkennbar. Und jede einzelne dieser Sonaten ist anders: Innerhalb der von seinen Vorgängern vorgegebenen Strukturen bringt Beethoven eine beispiellose Vielfalt an musikalischen Charakteren und pianistischen Farben in das Genre ein.

In 1800, he moves into a phase of experimentation with the fundamental nature of the sonata structure, exemplified in the op. 26 and op. 27 (Quasi una fantasia) sonatas. These experiments will bear their most obvious fruit in the grand conceptions of the op. 53 (Waldstein) and op. 57 (Appassionata) Sonatas, where the drama of the music pushes inexorably into the large-scaled final movements – a change from the earlier concentration on gracious, lighter weight finales. Beethoven's choice to have the slow middle movements lead directly into the finales in opp. 53, 57, 81a, and 101 also shows the influence of the ideas put forward in op. 27, with their movements played without pauses in between. But even in the more outwardly conventional sonatas of op. 31, we see the innovations in the forms of the first movements in particular. The drama of op. 31, no. 2 (Tempest) is completely dependent on Beethoven's radical rethinking of the nature of the sonata-allegro structure in all three movements. And in his four last sonatas, a concentration on the importance of the finale leads Beethoven to create the grand fugal finale of op. 106 (Hammerklavier), the expansive sets of variations that conclude both op. 109 and op. 111, and the unique final movement of op. 110, with its two arioso sections and two fugues.

Um 1800 beginnt er, grundlegende Aspekte der Sonatenstruktur zu hinterfragen und zu experimentieren, etwa in den Sonaten op. 26 und op. 27 („Quasi una fantasia“). Diese Experimente tragen ihre offensichtlichsten Früchte in den großangelegten Konzeptionen der Sonaten op. 53 („Waldstein“) und op. 57 („Appassionata“), in denen das dramatische Geschehen unaufhaltsam auf die umfangreichen Schlussätze zustrebt – eine Abkehr von der früheren Konzentration auf anmutige, leichter gewichtete Finales. Beethovens Entscheidung, in op. 53, 57, 81a und 101 die langsamen Mittelsätze direkt in die Finali übergehen zu lassen, zeigt ebenfalls die Wirkung der in op. 27 erprobten Ideen, wo die Sätze ohne Pause ineinander übergehen. Selbst in den nach außen hin konventionelleren Sonaten des op. 31 erkennen wir insbesondere in den ersten Sätzen formale Neuerungen. Die Dramatik der Sonate op. 31 Nr. 2 („Der Sturm“) hängt vollständig von Beethovens radikalem Umdenken im Hinblick auf die Natur der Sonatenhauptsatzform in allen drei Sätzen ab. Und in seinen vier letzten Sonaten führt die Konzentration auf die Bedeutung der Finalsätze Beethoven zu Werken wie dem großen fugenartigen Schluss von op. 106 („Hammerklavier“), den weit ausgedehnten Variationsfolgen, die sowohl op. 109 als auch op. 111 abschließen, und dem einzigartigen Finalsatz von op. 110 mit seinen zwei Arioso- Abschnitten und zwei Fugen.

Beethoven makes it through these 32 sonatas without ever repeating himself. Every first movement, every adagio, every finale reveals Beethoven's distinctive approach to the challenges of structure, emotion, and writing for the piano. Looking back, I find myself amazed and inspired by the level of his invention and the sheer variety of musical characters and pianistic inventions. Each sonata is its own marvelous adventure to explore; the whole collection is undeniably among the most magnificent creations of Western art.

Beethoven bewältigt diese 32 Sonaten, ohne sich je zu wiederholen. Jeder erste Satz, jedes Adagio, jedes Finale zeigt seinen unverwechselbaren Ansatz hinsichtlich Formgestaltung, Ausdruck und Komposition für das Klavier. Wenn ich zurückblicke, bin ich immer wieder erstaunt und inspiriert von seinem Ideenreichtum und der schieren Vielfalt musikalischer Charaktere und den pianistischen Einfälle. Jede Sonate ist ein eigenes, wunderbares Abenteuer; die ganze Sammlung gehört unbestreitbar zu den größten Schöpfungen der abendländischen Kunst.

THE EARLY SONATAS I

BY DAVID KOREVAAR

This album collects the first six (chronologically) of Ludwig van Beethoven's piano sonatas that were published with opus numbers: the three Sonatas, op. 2, the Grand Sonata, op. 7, and the two brief "Easy" Sonatas, each in two movements, published later as op. 49.

The publication in 1796 of Beethoven's opus 2 created a new paradigm for the scale and ambition of the piano sonata. Over the course of the latter half of the eighteenth century, piano sonatas were generally composed as private pieces – intended only for a small audience, or even just for personal or didactic use. Haydn and Mozart had published only a small subset of their output in the genre. A new, more entrepreneurial group of composers – notably Clementi and Dussek, both based in London – were interested in publication and expanding the genre, but it was Beethoven's opus 2 that really set the stage for the piano sonata as a sophisticated piece for public consumption – whether in the home or in one of the salons of the period – on a par with the string quartet or symphony.

Beethoven, who had been in Vienna since 1792 to work with Haydn and to establish himself in the salons of potential patrons, was already becoming known as a virtuoso pianist and improviser, producing variations on popular airs seemingly upon request. As

he planned his first publications to which he would grant opus numbers – the three Piano Trios, op. 1, and the three Piano Sonatas, op. 2 – he was certainly conscious of the legacies of Haydn and Mozart. Haydn was still producing his great piano trios at this stage, in fact, so Beethoven's confidence in his own voice in this medium is worth noting. Beethoven most likely composed these sonatas as a kind of calling card, announcing his ambitions as a composer. He saw his future as a creator of serious and "difficult" art, not as a composer of what he considered trifles like the variations on popular airs of the time that he was already producing. Dedicating these three sonatas to Haydn, who was not only his mentor in Vienna, but also the most famous living composer in town, was surely politically astute as well.

With this lofty purpose in mind, Beethoven set out to write piano sonatas on a scale that mimicked the symphony: long works, compositionally ingenious, full of musical invention and pianistic challenges, and exploring a variety of emotional realms. One important characteristic of Beethoven's sets of works in this period is that each piece is written in a different key, and one of the three is composed in a minor key. In his opus 2, Beethoven makes a

daring choice: to open with a piece in the emotionally-charged and wintry key of F minor. In the spirit of variety, the following two sonatas explore brighter emotional territory more suitable for amusement. The second, in spring-like A major, is playful and burgeoning with new life, while the third, in C major, virtuosic and grand, radiates sunshine and warm playfulness.

We know that Beethoven performed these sonatas before they were published to a select audience that included Haydn at the salon of Prince Lichnowsky sometime in the winter of 1795–96. I am fascinated with the effect this music had when it was new. What did Haydn, whose own piano writing never achieved the fluency of Beethoven's op. 2, think of these sonatas? Haydn had just composed, but not yet published, his own final sonatas; there would be few who would argue that the piano writing or even the compositional craft of these works – great though they are – rises to the level of Beethoven's.

All three of Beethoven's op. 2 sonatas are in four movements, and all are musically substantial. On this recording, I have chosen to observe the repeats that Beethoven has indicated. While these repeats are sometimes seen as merely a convention, not necessarily worthy of performance, I find that they add to the grandeur of these pieces. And, given the complexity of these sonatas compared to what the public might have been used to, the repeats are welcome as an opportunity to appreciate and understand the music.

The first movement of the Sonata in F minor, op. 2 no. 1 is a remarkable opening gambit by the young composer; from the very first phrase it surprises. The first eight measures, constituting only the apparent first half of a phrase, end in a half-cadence and a silent fermata. As the music starts up again, F minor has already been left behind, and a sequence takes us to the key of A-flat. The melodic material consists of a rising staccato broken chord followed by a three-note scalar descent interrupted by a turn figure. The second subject essentially presents an inversion of the first, not only in terms of melodic contour, but also in terms of the contrast of articulation: what was staccato has become legato. The material is so concentrated that the end of the exposition arrives before we know it, and the repeat is an opportunity to admire the consummate combination of emotional impact and compositional craft. The opening melody of the second movement is repurposed from one of Beethoven's early, unpublished piano quartets. In F major, the theme is arrestingly lyrical and brings a sense of peace after the storms of the first movement. This opening idea also shares the basic contour of the opening of the first movement – Beethoven is already the master of the kind of organic unity that has often been remarked upon in his later work. (And, since this theme existed before the first movement was written, are we to assume that Beethoven started with the idea for this movement before he composed the preceding one?)

The third movement is a Minuet and Trio in F minor with a trio in F major— a kind of quick summary of the emotional worlds of the first and second movements. The stormy and virtuosic finale is unusual in structure; while outwardly composed in sonata-allegro form, Beethoven has inserted a fully worked out lyrical theme in a repeated binary structure in A-flat major before the brief development section. Observing both of Beethoven's repeats, this movement becomes a tour-de-force of contrasts.

The *Sonata, op. 2 no. 2 in A major*, opens cheerfully, with a catchy idea that masterfully juxtaposes motion and silence. As in op. 2 no. 1, the musical material is constructed from the simplest of building blocks – once again, in fact, a juxtaposition of broken chords and scales. Unlike the compressed first movement of the earlier sonata, this movement is expansive, and includes a surprising detour into a sinuous and expressive minor-key melody. The technical demands of this movement, including a famous passage in broken tenths, are many, likely exceeding anything the Viennese had heard before.

The second movement begins with a hymn-like melody over a slowly walking bass. Beautifully contemplative, the movement provides a welcome contrast to the surrounding hijinks, and a needed rest for the performer. The Scherzo, marked *Allegretto*, features a playful leaping figure as well as surprising moments of expressive writing. The finale is an example of an important 18th-century

type, a rondo in the galant style. In this case, Beethoven indicates the character and tempo of the movement with the single word *Grazioso*. This designation notwithstanding, the C-section of the rondo features plenty of *fortissimo* drama. Typically for this kind of movement, the conclusion is a kind of fade-out – after all, we wouldn't want to admit that this is difficult to play!

As if to prove that Beethoven could do even more, the third work in this group, the *Sonata op. 2 no. 3 in C major*, is the most ambitious, longest, and most brilliant of all. The playful opening bars of the first movement seem like a greeting to his mentor Haydn, but the fun is quickly interrupted by a flurry of *fortissimo* arpeggios and broken octaves leading to a pause before the introduction of no less than two second themes. The first of these is in the surprising key of G minor, and is recycled from one of his unpublished piano quartets (see op. 2, no. 1 above). Another brief outburst of irrepressible virtuosity leads to the next idea, this a sweet and flowing theme in G major, featuring chamber-music-like imitations between the hands. The long exposition concludes with a reprise of the initial virtuoso flurry, followed by a new idea of two notes repeated and followed by a trill, and, finally, another idea in broken octaves. Somehow, these seemingly disparate musical ideas make sense together – a testament to the genius of the young composer and his already mature sense of large-scale musical architecture. The development section begins where the exposition

ends, and after another virtuosic passage, leads to a teasing false recapitulation, pianissimo, in D major, then further dramatic development before returning to the opening. This movement also features a lengthy symphonic coda, even including a brief written-out cadenza.

The slow movement that follows is in the surprising key of E major – possibly a tip of the hat to Haydn, who chooses this key for the slow movement of his final sonata. The opening theme, gracious and gently expressive, is based on the shape of the opening of the first movement. Contrasting material in E minor follows, featuring expressive right-hand figuration in 32nd notes, with additional melodic interest provided by left-hand crossovers. The structure is a kind of rondo, A-B-A-B'-A. The dynamic climax of the movement, roughly two-thirds of the way through, is a *fortissimo* statement of the opening idea in the key of C major – a clear reference to the first movement opening, and an easily audible example of Beethoven striving for unity in these early sonatas. The Scherzo that follows is full of playful counterpoint, surprising accents, and extreme dynamic contrasts. The concluding rondo, marked *Allegro assai*, is orchestral in scope, and makes even more demands on the instrumentalist and instrument than the preceding movements.

The publication of the three op. 2 sonatas helped cement Beethoven's growing reputation as a serious composer, leading to a great demand for his compositions from wealthy patrons who

provided commissions. The Grand Sonata in E-flat major, op. 7, was most likely commissioned by the family of the young Countess Babette von Keglevics, Beethoven's student and the dedicatee of the work. The resulting sonata, completed in 1797, is symphonic in scale, and sets an even higher bar for length and difficulty than the ones that came before.

The opening movement, *Allegro molto e con brio*, is high energy from beginning to end, and uses the piano in every way imaginable for the time, with fast repeated notes, running passages, massive chords, huge dynamic contrasts, and plenty of octaves. There are tricky articulation patterns, and surprising syncopated rhythms. After the breathless excitement of the opening movement, the *Largo, con gran espressione* that follows is spacious, using silence as an important element. Beethoven is in his element here, creating deeply felt and profound music that shows him transcending the instrument for which he was writing. The next movement, marked *Allegro*, is in the form of a minuet (or scherzo) and trio, gracious and playful, and full of harmonic surprises. The trio is dramatic, and in the unusual key of E-flat minor. The *Rondo* finale is of the galant type, charming and gracious, beginning innocently and sweetly, but full of virtuosity and drama as well. The ending of this giant sonata, like that of op. 2 no. 2, is a slow fade-out, a gentle "good night."

The two brief two-movement Sonatas, op. 49, were composed around the same time as op. 7 in 1796–97. The musicologist Barry Cooper, in *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, suggests that Beethoven wouldn't have wanted to publish such small works at this time, as it could have hurt his growing reputation. It would seem, even, that he had no intention of publishing these pieces at all, as he cannibalized the second movement of op. 49 no. 2 for inclusion in his Septet, op. 20. However, Beethoven's brother Carl, who had taken over his business affairs in the early 1800s, began trying to sell these sonatas to publishers in 1802 to help with Beethoven's then straitened circumstances, ultimately succeeding in getting them published in 1805. It is likely that Beethoven composed these two sonatas on commission from someone who wanted them for a less advanced pianist, but we have no evidence of who that might have been. The first movement of op. 49, no. 1 is remarkable for its poignancy and polish; for a piece that

is quite simple in conception, it has remarkable emotional depth. The second movement is a charming and fleet rondo. Op. 49 no. 2 is simpler, with an innocence rare in Beethoven's music. It also lacks detail in terms of dynamics and articulations, making it an outlier in Beethoven's published works. The first movement uses the conventions of the time and allows the young pianist some moments of brilliance with its triplet scales and arpeggiated chords. The charm of the second movement minuet was evidently reason enough for Beethoven to salvage it for use in the Septet. Revisiting these two sonatas has made me more aware of Beethoven's genius; his mastery of architecture and pacing is evident even when writing clearly didactic music on a small scale. In contrast to the monumentality and virtuosity of the other four sonatas in this album, these sonatas offer a pleasant and thoroughly enjoyable simplicity, embodying the spirit of *divertissement* evident in much 18th-century keyboard music.

[> BACK TO THE INDEX](#)



THE EARLY SONATAS II

BY DAVID KOREVAAR

Ludwig van Beethoven was busy composing in the late 1790s. Even as his three op. 2 sonatas were being published and before he composed his op. 7 Sonata, he was getting to work on what would ultimately be the three sonatas of op. 10. In fact, there were already sketches for the Sonata in C minor, op. 10 no. 1, in 1795. Work began on the “Pathétique” Sonata, op. 13, as early as 1796. Remarkably, all of the sonatas included in this album and volume 1 of this series were completed between 1795 and 1799.

For Beethoven, it was not enough to achieve mastery of a genre; even this early in his composing career, he was interested in doing something different in every piece he published. He had established a model with the three op. 2 sonatas and op. 7: grandly conceived large-scale works in four movements, with plenty of virtuosity and with each sonata in a different key and emotional tone. In planning his op. 10 sonatas, he may have had a similar idea, but the final results were different. Realizing after some false starts that op. 10, no. 1 didn’t need a scherzo and that its large-scaled slow movement seemed best suited to a short and dense finale, he arrived at a three-movement work whose longest movement is the central *Adagio molto*. With op. 10 no. 2, he shifted: instead of a slow

movement, there is a surprisingly dark-hued *Allegretto* in minuet and trio form. Only in op. 10 no. 3, did he return to the four-movement structure, this time with the emotional and temporal weight firmly focused on the *Largo e mesto* second movement – one of the most profoundly expressive works of his first period.

The three sonatas of this opus are dedicated to the Countess Anna Margarete von Browne; she and her husband were patrons of music and important supporters of Beethoven.

The [Sonata in C minor, op. 10 no. 1](#), is an early example of Beethoven’s use of C minor for some of his most extroverted dramatic outpourings. Another, of course, is the “Pathétique” Sonata, op. 13, also part of this album. A contemporaneous example of the C-minor mood appears in the less well-known string trio, op. 9 no. 3; a slightly earlier one is the piano trio, op. 1 no. 3. While we know Beethoven admired Mozart’s Piano Concerto C minor, K. 491, and heard Mozart perform it, another obvious precedent for Beethoven’s sense of the drama inherent in this particular key is Mozart’s Sonata in C minor, K. 457, whose opening foreshadows Beethoven’s op. 10 no. 1. Both sonatas begin with a forte “rocket” figure (an energetic rising opening figure associated with the Mannheim

school of composers in the eighteenth century) on a C-minor arpeggio, answered by a piano figure in a high register moving to the dominant. The difference lies in the treatment of rhythm: where Mozart has a straightforward series of rising half and quarter notes in duple meter, Beethoven presents his rocket with a jagged dotted rhythm, and uses triple meter to enhance the drama. The dotted rhythm becomes a structural marker, framing more lyrical phrases. The answering piano gesture features a repeated note followed by a step down, another motive that will appear throughout the sonata. Typical for Beethoven, the material of the first movement is tightly integrated, with the first and second thematic ideas using identical intervals and featuring similar gestural shapes, but with strongly contrasting characters. The second movement, *Adagio molto*, is in a cavatina (sonata without development) form in A-flat major. Opening with a long-breathed lyrical idea subjected to subtle and gentle variation, elements of the first movement's gestures sneak in, including a dramatically inverted version of the opening rocket as a modulatory bridge. The extended coda is among Beethoven's most sublime, with a string-quartet-like texture underpinning the melody of the opening theme with gentle syncopations. The *Prestissimo* finale is concise and tightly wound, opening and closing piano with a nervous rhythmic gesture that includes the repeated notes and downward step of the first movement, with rapid and shocking contrasts of mood and dynamic in between.

The remarkable coda takes the music to D-flat major and a moment of adagio repose before returning to the opening tempo.

The picture of Beethoven shaking his fist at the heavens is perhaps indelible in the popular imagination, but a survey of the sonatas makes clear that much of his output is cheerful and full of humor. The [Sonata in F major, op. 10 no. 2](#), is playful, teasing, witty, and brilliant in its outer movements, with hints at a mysterious *chiaroscuro* in its central *Allegretto*. The first movement, in sonata form with both parts repeated, is packed with rhythmic variety. Where the silences in the opening of op. 10, no. 1 serve to heighten drama, the silences here are comic in effect. We hear two chords, and then we wait; we hear a little triplet figure and we wait again. And, while the development section shifts to a darker tone in D minor, our smiles quickly return as we hear a recapitulation that briefly tries to be in D major before reverting to the correct key of F major. The *Allegretto* in F minor that follows rises from the depths in spooky octaves before quickly resolving to A-flat major. The minor mode returns with a jumpy rhythmic figure, followed by a repeat of the opening idea, now in the upper registers of the piano. The trio section that follows is in D-flat major, beginning with a warm chordal melody in the middle register that is joined upon its repeat by a playful bassoon-like figure. Minor-key colors are sounded again in the second part of the trio, with surprising flashes of scales surrounding the chordal ideas. The return of the F-minor material is rhythmically more complex

than at first, with the hands offset from each other by an eighth note. As short and structurally simple as this movement is, it packs an emotional punch, especially in contrast to what surrounds it. The Presto finale begins with a playful and leaping subject, imitated fugally. In sonata form, again with both sections repeated, this movement flies by in a whirlwind of brilliant contrapuntal writing.

The *Sonata in D major, op. 10 no. 3*, is one of the masterpieces of Beethoven's first period. Compositionally sophisticated, the material of all four movements springs from the opening four measures of the *Presto* first movement. The four descending notes that begin the piece come back in multiple guises throughout. The ascent that follows introduces a series of intervals that Beethoven reuses in crafting the thematic material of the other movements. Brilliant and joyful, using a combination of fermatas and silence to comic effect, this movement is a *tour-de-force* for the performer. The second movement, *Largo e mesto* (slow and sad), is broadly conceived in an extended sonata form. Beethoven pays tribute here to the expressive style (*empfindsamer Stil*) of C. P. E. Bach, using an extraordinary variety of rhythmic values, dynamics, and textures to awaken a wide range of emotions. With its length and depth, this movement forms a dark center of gravity for what is otherwise one of Beethoven's most brilliant and cheerful creations. The brief minuet and trio that follows is by turns lyrical and playful, full of surprises. The *Rondo* finale begins with an impish three-note

questioning gesture – derived from the opening of the first movement – followed by a silence. As in the first movement, the initial gestures are interrupted by silences or fermatas, but here the periods of continuous music are shorter, the interruptions more frequent, and the comic touch more consistent. At the end, after a moment of apparent introspection, the music evaporates playfully in a cascade of sixteenth notes set over repetitions of the opening rhythmic motif.

From its inception, the *Grande Sonate Pathétique* was intended to join a trend of composing “characteristic” sonatas – works composed with a single emotional affect designated by the use of a title; the inclusion of a title was helpful to publishers in selling the work. This sonata was destined to quickly become and remain one of Beethoven's most popular. Ultimately published in 1799 as his op. 13, it was the first of only two such characteristic sonatas by Beethoven, the other being his op. 81a, “Les Adieux.” Op. 13 is dedicated to Prince Karl von Lichnowsky, Beethoven's most important patron in these years. An unusual feature of op. 13 is the inclusion of a slow symphonic introduction, marked *Grave*, with the dotted rhythms characteristic of the French Overture. Especially intriguing are Beethoven's references to this introduction later in the first movement; its return in G minor marks the beginning of the development section, and a version with long, exhausted silences marks the end of the movement. Additionally, a transformed version



Title page of Joseph Eder's edition of the Sonata *Pathétique*, Op. 13
(Beethoven-Haus Bonn)

of the thematic material of the introduction begins the *Allegro* section of the development. The main material of the movement, *Allegro di molto e con brio*, is stormy and dramatic, featuring a broken octave figure in the left hand to provide a motoric energy typical of orchestral writing of the period. The second movement, *Adagio cantabile*, begins with one of Beethoven's best-known melodies. The first four notes are identical – both in pitch and rhythm – to an episode in the *Adagio* of Mozart's Sonata in C minor,

K. 457. Beethoven's texture, however, is completely original: an evocation perhaps of string chamber music, with sustained melody and bass in perfect counterpoint accompanied by a rocking figure in the middle. And the soaring continuation of the melody is a masterpiece of lyrical invention. The Rondo finale begins with a figure first heard in the second theme of the first movement. The opening material projects a scurrying intensity, with a wealth of articulative detail in the right hand adding excitement. The contrasting episodes are more lyrical, making the dramatic transitions back to the opening material all the more surprising. The appeal of the entire sonata seems obvious to us today; in Beethoven's time it must have been shocking not only in its intensity and contrasts but also in its extroverted expression of a dark emotional palette.

Composed in 1798–99 and dedicated to Baroness Josephine von Braun, a pianist and music lover, the two op. 14 sonatas are of a completely different flavor from the four that preceded them. Smaller in scale, and less emotionally expansive, they show a gentler and more amiable Beethoven. They are likely intended for the musical amateurs who would have constituted the market for published works; it is easy to imagine these works studied and played in private homes, performed for small groups in intimate spaces.

The Sonata in E major, op. 14 no. 1, begins with three disparate musical ideas presented in quick succession – a simple sequence



Piano Sonatas op. 14 – Title page of the first Edition
(Beethoven-Haus Bonn)

of rising fourths in half notes over an accompaniment of repeated eighth-note chords, a rapid ascending scale in sixteenth-note broken thirds repeated four times in descending registers, and an arch-like rise and fall of eighth-note arpeggios and scales. This kind of fragmentation feels like something new in Beethoven: while the material uses the most basic musical building blocks, the compressed presentation of such diverse rhythmic values and patterns is head-spinning. In fact, I can't think of anything quite like it until the

Sonata in F-sharp major, op. 78. The second theme area presents three different ideas as well, but these are longer and more fully expressed. The closing of the exposition brings back the opening material, but with the melody in the bass instead of the treble. This movement is a kind of perfect balance of diversity and concision; despite the wealth of invention, it all comes together in the end. The middle movement, an Allegretto in E minor, is a minuet and trio, wistful with a quiet pathos. The cheerful final Rondo, marked Allegro comodo, recaptures the first movement's spirit of simplicity and variety.

The Sonata in G major, op. 14 no. 2, is conversational and inviting. The first movement, Allegro, features a legato opening idea in flowing sixteenth notes, albeit with a surprising amount of leaps and added chromatic tones. There are myriad musical ideas here, characterized by a variety of articulations, and a comic-operatic rhetoric that seems almost Mozartean. The second movement is a charming set of variations on an amusing and march-like Andante theme. The third movement, given the title of Scherzo, is a playful rondo, full of skittering scales and comic silences. Taken together, the two op. 14 sonatas present a side of Beethoven that is often forgotten: charming, gentle, amiable, humorous, with occasional outbursts that perhaps should not be taken too seriously.



THE MIDDLE SONATAS I

QUASI UNA FANTASIA: SONATAS COMPOSED IN 1800 AND 1801

BY DAVID KOREVAAR

The five sonatas included in this album represent both the culmination of Beethoven's early style and a departure point for the many innovations to come—a place in Beethoven's career where the currents of the Classical style that he grew up with are redirected into an aesthetic that foreshadows the beginning of Romanticism in music.

With the composition of his *Sonata in B-flat, op. 22*, Beethoven presents his most perfectly Classical grand sonata, bookending his first period of piano composition. While similar in affect and structure to the earlier *Sonata in E-flat, op. 7* (released on album 1 of this series), the op. 22 Sonata presents Beethoven in full command of his craft. Compared to op. 7, op. 22 is more concise in its pacing, and more assured in its deployment of musical motion. Having produced in op. 22 a four-movement sonata of such exemplary perfection, Beethoven must have struggled with how he could continue without repeating himself. The *Sonata in A-flat, op. 26*, and the two *Sonatas quasi una fantasia, op. 27*, are radical in their approach to structure, abandoning the traditional sequence of movements and forms that had characterized Beethoven's sonatas up to this point. These three sonatas demonstrate aspects

of fantasy; they all begin with slow movements, and none of them begin with a movement in sonata form. The last work on this album, the *Sonata in D major, op. 28*, returns to the four-movement grand sonata model, but moves away from the drama and brilliance that characterize Beethoven's earlier essays in this form. Instead, it inhabits an inviting space — sometimes quiet, sometimes playful — earning its nickname, "Pastorale."

Op. 22 was composed in 1800, immediately after the first symphony and the six op. 18 string quartets. Beethoven's productivity in this period is remarkable, and the consistently high quality of the works astounding. Musicologist Barry Cooper calls op. 22 "a fitting culmination for the eighteenth-century piano sonata." The ebullient first movement is brilliant and virtuosic, with clear, compact, and memorable musical ideas. The *Adagio con molta espressione* that follows is among Beethoven's most lyrical and expressive slow movements, and perfect in its pacing and structure. The *Minuetto*, with its *Minore* trio section, is beautifully balanced, alternating between sweet simplicity and moments of drama. The final *Rondo* combines graceful lyricism and bravura, balanced in its elegant deployment of musical materials. Beethoven was proud of this

sonata, writing to his publisher Hoffmeister, “diese Sonate hat sich gewaschen” (literally, “this Sonata has washed itself”), a German idiom indicating excellence.

The *Sonata in A-flat, op. 26*, is Beethoven’s first composed in the nineteenth century, and an appropriate opening to a century associated with the rise of Romanticism in music. Beethoven conceived of the remarkably original structure of the work from the very beginning. In an early sketch of the opening theme, he adds a comment in Italian that reads, “much varied, then Menuetto or some other characteristic piece e.g. a March in A-flat minor, and then this.” (A sketch for the finale follows.) Given that the work as completed consists of the theme from the sketch and a series of five variations, followed by both a *Scherzo* and a March in A-flat minor, and concluding with a *Rondo*, the composer was making a clearly intentional departure from the tried-and-true – exemplified by the op. 22 Sonata. (I will note that both Haydn and Mozart had produced piano sonatas whose first movements were in theme-and-variations form, but neither of them followed through with creating such a large-scale work from those beginnings.) This is also a sonata of firsts: the first one for which we have a manuscript in Beethoven’s hand, the first in which he specifies pedaling, and the first in which Beethoven places the dance movement (*Scherzo*) before the slow movement (“Funeral March on the death of a Hero”). Of course, since the first movement’s Theme-and-Variations

is an *Andante*, it makes sense to follow it with a fast movement. The overall sound of this sonata is warm and rich, a result in part of Beethoven’s choice of key. This was the one Beethoven sonata that Chopin, who didn’t have much use for Beethoven’s music, played. And Beethoven’s third-movement Funeral March is an obvious inspiration for Chopin’s third-movement Funeral March in his second sonata. There is also much in this sonata that foreshadows Schumann’s music, including the highly characterized and contrasted variations in the first movement, the obsessive rhythms of the second movement’s Trio section, and the perpetual-motion finale.

With Beethoven having broken from the boundaries of sonata form in op. 26, it seems only natural that the two sonatas of op. 27 were published with the title *Sonata quasi una fantasia*. Both of these sonatas are intended to be performed without breaks between the movements – thus the designation of “like a fantasy.” In the late eighteenth century, the title “Fantasia” was often used for single-movement works in multiple contrasting sections. Beethoven’s choice of keys is also “fantastic” in a way: op. 27, no. 1 exhibits key relationships by thirds (E-flat, C, A-flat), an idea that will grow in importance throughout his career; op. 27, no. 2 is centered in the unusual and darkly poetic key of C-sharp minor.

The *Sonata op. 27 no. 1* begins in E-flat major with a simple *Andante* in rondo form. After lulling us with two ideas that share

a regular short-short-long rhythm, Beethoven interrupts our reverie, changing the key to C major, the tempo to allegro, and the meter to 6/8. After this quick detour, the opening idea returns once more. The second movement follows without pause – an ominous *Scherzo* in C minor, with a bouncy trio in A-flat major. Next, a beautiful A-flat major *Adagio con espressione* leads via a cadenza into the extended finale, a joyous *Allegro vivace* in rondo form. A truncated reprise of the *Adagio*, now in E-flat major, leads into a brief *Presto* coda for a brilliant finish.

Op. 27 no. 2, which acquired the title “Moonlight” through a literary reference in 1823, became an immediate hit in Beethoven’s lifetime – something that he wasn’t entirely happy about, since it distracted the public from the innovations of his subsequent work. The opening C-sharp minor *Adagio sostenuto* remains one of the most radical reconsiderations of what the piano can do: there is nothing like it before Beethoven, and its innovative use of the sympathetic resonance of the undamped strings of the piano creates an effect that continues to entrance listeners today. Remarkably, Beethoven’s original concept for this opening goes back to a sketch from 1793. Some have also suggested a relationship to the music of the scene early in Mozart’s *Don Giovanni* where Don Giovanni stabs the Commendatore, leading to his death. After a series of triplet arpeggios in the right hand over a slowly descending bass line, the repeated notes of the melody enter in their familiar funeral-



Title page of the first edition of the score for the Piano Sonata No. 14, Op. 27 No. 2. Published 1802 in Vienna by Giovanni Cappi e Comp. (Beethoven-Haus Bonn)

march rhythm. For me, the slow unfolding of the music retains its haunting and deeply affecting quality no matter how many times I play it. The *Allegretto* that follows, in the parallel key of D-flat major, provides a brief respite from the somber colors of the surrounding movements. In the form of a minuet and trio, it is gentle and graceful, with a folkdance-like *musette* in the middle. The *Presto agitato* finale transforms the musical materials of the opening movement into a diabolical perpetual motion. Beethoven uses the conventional



sonata form here (the only such movement found in the three sonatas of opp. 26 and 27) to create an extraordinarily dark and emotionally devastating drama. The impact of this sonata on the development of Romantic music can hardly be minimized; Berlioz was particularly struck by it, famously calling the *Adagio* “one of those poems that human language does not know how to qualify.”

The final work in this album, also composed in 1801, is the *Sonata in D major, op. 28*, aptly titled “Pastorale” by its first publisher. Here Beethoven returns (for the last time in the piano sonatas) to

the four-movement structure of his earlier sonatas (see op. 22 for an exemplary case); what is fresh is the sound and feeling of the music. In place of the obvious brilliance or drama of his earlier grand sonata openings, we hear a gentle amiability, an invitation to join Beethoven on one of his frequent walks in the countryside. The music unfolds like a series of views of green landscapes, with an easy motion given by the pulsating bass pedal notes. For all the apparent simplicity of the material, the first movement is harmonically exploratory, effortlessly opening distant tonal horizons without ever startling the listener. The second movement, *Andante*, was a favorite of Beethoven’s. The form is ternary (ABA), with the only keys D minor and D major. Within the confines of this simple structure, Beethoven creates a whole world: understated drama in the A section, pastoral cheerfulness in the middle, and sinuous mystery in the varied reprises of the return of the A section. The brief *Scherzo*, while quick and playful, doesn’t break the peaceful spell of the whole. The *Rondo* finale is the most obviously pastoral movement, set in 6/8 time, and full of gently rocking drone figures in the left hand. And while Beethoven eschews obvious virtuosity for almost the entire length of this piece, he can’t resist a wildly exuberant outburst at the end, with a final flurry of sixteenth notes marked *Più Allegro quasi Presto*.

[> BACK TO THE INDEX](#)



THE MIDDLE SONATAS II

BY DAVID KOREVAAR

THREE SONATAS, OP. 31

The three sonatas of op. 31, composed in 1802 and 1803, are grandly conceived and technically sophisticated. Arriving immediately after the innovations of the String Quintet, op. 29, and the three sonatas for violin and piano, op. 30, these piano sonatas continue Beethoven's experimentation with key relationships, sonata structure, and the nature of beginnings, middles, and endings.

In 1802, Beethoven received a commission from a Zurich publisher, Hans Georg Nägeli, who was hoping Beethoven would be a part of his new series, *Repertoire des clavecinistes*. Nägeli's plan was to issue a number of volumes with piano works "in the grand style, of great scope, with diverse differences from the usual sonata genre." He requested four sonatas, although ultimately Beethoven only delivered three.

The music itself is remarkable: each sonata takes a specific point of view on the form, with the first offering affectionate parody, the second (spuriously titled "The Tempest") great drama, and the third (later called "The Hunt") a generally cheerful and often virtuosic middle ground. Listening to the beginnings of the first movements of each of these sonatas, one can easily hear Beethoven

setting the stage. The first sonata, in G major, features amusingly awkward phrase lengths and seems to suggest a pianist with serious coordination issues; the second sonata, in D minor, presents an unprecedented alternation of slow music (*Largo*) and fast (*Allegro*) in what appears at first to be a dramatic introduction over the dominant harmony; and the third sonata, in E-flat major, starts with a surprising subdominant harmony and, like the second sonata, hesitates before finally establishing its tempo and mood.

The first sonata is often seen as a parody, musically and compositionally. It is also completely original: like the later "Waldstein" Sonata, op. 53 (1803–1804), Beethoven begins the first movement by stating the initial theme and then repeating it down a whole step. Also as in the "Waldstein," Beethoven places his second theme in the key of the mediant (3rd scale degree) instead of the usual dominant (5th scale degree). Thus, in this G major sonata, the second theme is in the harmonically distant and surprising key of B major. In the recapitulation, the second theme is initially stated in E major (the submediant, or 6th scale degree) before Beethoven, evidently surprised, moves back to the correct key of



Publisher Hans Georg Nägeli

G major. Notably, this first movement repeats the same opening motif, always in G major, to begin each section. Thus, at the beginning of the development, recapitulation, and coda we hear the opening motif, with each repetition marking a salient structural point. This is both witty and brilliant, setting up a comic recurrence followed by the same or different pratfalls.

The second movement, with the self-contradictory tempo marking *Adagio grazioso*, is an extended da capo aria in C major, with endless extravagant embellishments of its simple and cheerful thematic material interrupted by surprising moments of anguish and suspense. Is this, in fact, a parody of the static *da capo* aria structure? Sometimes I think it is too beautiful to be that, but the combination of the tempo marking, the staccato accompaniment, and the overly-extended cadenzas point to parody – a sonically beautiful and lengthy parody that only Beethoven could carry off.

The Rondo finale, marked *Allegretto*, harks back to the galant-style rondos of earlier sonatas, notably op. 2, no. 2 and op. 22, but at a new level of virtuosity. The ending features a series of interrupted segments of the theme, alternating between *Allegretto* and *Adagio*, followed by a *Presto* conclusion that gives the impression of peals of laughter – as if to say after all, “Don’t take any of this seriously!” It is worth noting that Schubert was impressed enough to use this finale as the structural and musical

model for the finale of his great A-major Sonata, D. 959 (1828).

The second sonata in this set is generally known as the “The Tempest.” How that came to be is an interesting story. Anton Schindler, in his generally untrustworthy biography of Beethoven, claims that he conversed with the composer about a sonata (identified as op. 53, now known as the “Waldstein”) in which he asked Beethoven what he intended when he wrote whatever piece it was he was asking about. Beethoven apparently replied that it related to Shakespeare’s play *The Tempest*. Now, *The Tempest* is not a brooding tragedy at all; rather the great storm and resulting shipwreck that open the play serve as a device to scatter the characters hither and yon in a kind of dark comedy. I could understand that scenario applying to the “Waldstein,” with its references to the sonic conventions of comic Turkish opera. But somehow, Schindler’s original story (already not really to be trusted) gets applied to the D-minor Sonata, op. 31, no. 2, probably because someone thought that the music was “stormy” (and it is, of course). I do wish that this particular nickname would go away, though, as it serves mostly to obscure the genius and originality of the piece by creating an irrelevant and inauthentic “poetic” overlay.

The opening of this D-minor sonata is full of mystery and suspense – a two-measure *Largo* presents an arpeggiation, *pianissimo*, of the dominant chord in its first inversion (from bottom up,

C-sharp, E, A). After a fermata, we hear a scurrying scalar descent in two-note groupings of eighth notes that quickly arrives at a second fermata on the dominant (now in root position: A, C-sharp, E, A). Without preparation, the music continues with an apparent repeat of the opening, now on the dominant of F major – a key at which we will never arrive. The ensuing *Allegro* brings us full tilt via a flurry of two-note groupings to an emphatic arrival at the tonic, D minor, and an apparent resolution of the mysterious opening arpeggio. We are left wondering whether the opening is an introduction before the beginning of the sonata structure, or the actual beginning of that structure. But then the repeat of the exposition clarifies that the opening is the actual beginning and not an introduction; this is reinforced by the strange recapitulation, where the opening arpeggio is followed by a ghostly recitative set over a long, atmospheric pedal, and where the emphatic D-minor version of the theme from the exposition never returns. Instead, after a second recitative, we hear a strange passage of *pianissimo* repeated chords and dramatic arpeggios over a chromatically rising bass. The ending of the movement is again mysterious, with the damper pedal sustaining the lowest note on Beethoven’s piano, an F, creating the effect almost until the very end that the final D-minor chord is in first inversion instead of the necessary root position. This movement represents a kind of musical instability (of tempo and

tonality) searching for stability, which is barely and briefly discovered only in the final three measures of pianissimo D-minor chords.

The second movement, a noble sonata-form *Adagio* in B-flat major, opens with a welcome sense of stability and slowly evolving grandeur. A unifying element throughout the movement is the use of dotted rhythms, in the melodic material of the first and second themes, and in the funereal drumrolls that underlie the transitional passages. The whole movement is notably orchestral in its textures – it is easy to imagine different instrumental choirs taking up the various ideas. This masterful *Adagio* is an island of calm between the roiling energy of the outer movements.

The third movement, again in sonata form, is marked *Allegretto*, although it is usually performed at breakneck speed. I find its perpetual motion and obsessive circling to be more effective at a controlled tempo, accentuating both the surprisingly lyrical nature of the opening theme and the scary interruptions that follow. Beethoven's choice to include a complete recapitulation of the first theme in the coda creates the illusion of a rondo form – another manifestation of his endless experimentation with the standard Classical forms. For me, this movement is ultimately more spinning wheel than tempest (think of Schubert's *Gretchen am Spinnrade*) – a human love story gone wrong instead of a shipwreck as a result of a storm beyond our control.

The third sonata in the set, popularly known as “The Hunt,” had a complicated publication history, and appeared in no fewer than four different “first” editions in 1804. The first to actually see the light of day was published in London by Clementi, although the Swiss publisher Nägeli had engraved (but not yet printed) his version earlier. These two publications, likely based on the same (now lost) manuscript copy, were soon followed by editions in Bonn by Simrock and in Vienna by Cappi. Each version is slightly different. One of the variants of particular interest concerns the rhythm of a passage near the beginning of the first movement, immediately after a fermata, that appears in almost all modern editions as four even sixteenth notes. As Barry Cooper notes in his edition of the sonatas, it is quite likely, based on Clementi's printed edition as well as a surviving sketch for the movement, that what Beethoven intended was an eighth note followed by a triplet of sixteenths, which is the rhythm I prefer. For those who know this sonata well, don't be surprised when this passage, which occurs multiple times throughout the movement, sounds somewhat different from what you've heard before!

As with the other sonatas in this group, Beethoven comes up with yet another original approach to the form of the first movement. As a reminder, the first sonata began on the expected tonic, and the second on a mysterious dominant. What could he do next

to surprise his audience? He begins his E-flat major sonata on a subdominant chord – in this case an F-minor seventh chord in first inversion – and the soprano line initially avoids the notes of the E-flat triad, beginning instead with a dotted rhythm descent from C to F. The melody ascends through F-sharp and G, coming to rest at last on a held E-flat chord in the unstable second inversion. The following measure (which features the rhythm mentioned above) quickly resolves everything and places us clearly in E-flat major. This initial gambit, which could be heard as mock-serious, is also tied into the playfulness of the whole movement, for who but a playful composer could come up with such an amusingly suspenseful opening? The rest of the movement unfolds with great motoric energy, only interrupted at important architectural moments by the strange opening – a ploy he adopts from the first sonata in this set, but with quite a different effect, as the opening material serves in this case to arrest the ongoing motion of the movement, instead of thrusting it forward as in the first sonata.

The second movement, which Beethoven gives the title *Scherzo*, is an *Allegretto vivace* in 2/4 time. It is in the subdominant key, A-flat major, possibly a reference to the opening chord of the first movement. By this time, one could depend on Beethoven to write a third-movement scherzo in a symphony or a string quartet, or even a piano sonata, but those are always in $\frac{3}{4}$ time, and gener-

ally marked either *Allegro* or *Presto*. And, those scherzi, parodies of dance movements, generally employ A-B-A forms. As the second movement, this scherzo is in the “wrong” position in the sonata, and is in the “wrong” form, in this case sonata-allegro. It is also worth noting that almost everyone treats this movement as an *Allegro vivace* or even a *Presto*, perhaps misled by Beethoven’s *Scherzo* designation. I find it far more effective as a true *Allegretto*, which allows for more humor and a clearer performance of the notated rhythms. This movement is full of fun, showing Beethoven at his wittiest, and using silence to great effect.

This is the only sonata in this set with four movements. It is also the only one that lacks a slow movement. Instead, Beethoven gives us as a third movement a Menuetto, marked *Moderato e grazioso*. Evidently he liked this particular four-movement plan, as he re-used it in his Trio in E-flat major, op. 70, no. 2, a few years later. The *Minuet* portion is lyrical and gentle. The central *Trio* section is more angular, juxtaposing short and long chords, and leaping all over. The brief *Coda* introduces a moment of darkness and doubt, not to be taken too seriously.

The finale, *Presto con fuoco*, with its 6/8 meter and rollicking rhythms of galloping horses, is the likely reason for this sonata’s nickname, “The Hunt.” Although cast in the “serious” sonata-allegro form, this movement is a virtuoso romp, hurrying by with a cheerful energy and bringing the sonata to a brilliant conclusion.

THE SONATAS OP. 78, 79, 81a

The second part of this album includes the three sonatas composed in the years 1808–1810, opp. 78, 79, and 81a. For context, Beethoven had completed the “Waldstein” and “Appassionata” Sonatas (available on my album *Heroic to Hammerklavier*, PROSP0111) in the years 1803–1805, immediately after the op. 31 sonatas. Thus, the years between 1805 and 1808 represent the first significant break in what had been a nearly continuous production of piano sonatas since 1795, a remarkably prolific period for Beethoven in this genre.

There are two factors that seem to have been responsible for Beethoven’s return to the piano sonata, one personal and one business. The personal one was the beginning of Beethoven’s relationship with Archduke Rudolph, which began in 1808. Rudolph was to be not only one of Beethoven’s most important patrons but also his pupil. Shortly after this initial meeting, and the beginning of their teacher-student relationship, the imminent French invasion of Vienna prompted much of the aristocracy to leave the city in May 1808. Beethoven composed a piano piece with the title *Das Lebe Wohl* to memorialize Archduke Rudolph’s departure; this piece became the first movement of the Sonata, op. 81a.

The matter of business had begun earlier and involved Muzio Clementi who, as mentioned above, had published one of the first



Muzio Clementi

editions of Beethoven’s Sonata, op. 31 no. 3, in London in 1804. In 1807, Beethoven and Clementi entered into a contract giving Clementi the right to publish six new works in London, including three piano sonatas or two sonatas and a fantasy at the composer’s discretion. Beethoven didn’t move forward with these works for Clementi until at least 1809, as he only received payment for them

that year; nonetheless he managed in the end to provide Clementi with these three sonatas alongside the Fantasy, op. 77. And, since Clementi was only interested in the English rights, Beethoven was able to sell the same works to a continental publisher, Breitkopf and Härtel of Leipzig.

The Sonata in F-sharp major, op. 78, was completed in 1809, and dedicated to the Countess Therese von Brunsvik, who was once thought to have been Beethoven's "immortal beloved." Besides its unusual choice of key, this sonata is remarkable for its asymmetrical two-movement structure, beginning with an extended sonata-form first movement with both parts repeated, followed by a brief and playful rondo-like movement. It also uses a compositional method that represents a new advance for Beethoven. The four-measure *Adagio cantabile* that opens the first movement includes intervals and rhythms that sow the seeds for everything that follows in both movements. From these elements – most notably the rising fourth, pairs of rising seconds, the two-note slur, and the dotted rhythm heard in the first two measures – Beethoven weaves a series of highly varied ideas, presenting a remarkable fusion of apparently disparate thematic fragments and emotional characters nonetheless unified by these common compositional elements. With this inner complexity, the great sur



Károly Rusz: Teréz Brunszvik, Countess of Korompai, originally Brunswick

prise of this sonata is how approachable it is, filled with beautiful colors, lovely lines, and small dramas in the first movement, and plenty of virtuosity in the second movement.

For the *Sonata in G major, op. 79*, Beethoven suggested the title “Sonatine” or “Sonata facile,” to indicate a departure in spirit from his more serious and difficult works. The first movement, *Presto alla tedesca*, is the most extended, in sonata form with both parts repeated and with a significant coda. The word “tedesca” refers to a German dance in triple meter; the dance element is especially audible in the opening idea and in the passages with tricky hand crossings in the development section. For a piece intended to be easy to play, this movement turns out to be quite tricky, requiring an agile left hand for the leaps and great fluency with passage-work in both hands. The second movement is an *Andante* in G minor in 9/8 meter. I sense that here Beethoven yearns to evoke the simplicity of a folk song, a pining heard in many of his *Bagatelles*. Also as in the *Bagatelles*, conclusions of phrases can feel oddly abrupt. The E-flat major middle section strings together a number of simple melodic figures, perhaps representing a storyteller improvising with bits and pieces. The finale, *Vivace*, is a simple rondo form with varied reprises. The main theme is built on a common melodic and harmonic progression – in fact, the theme of the last

movement of Mozart’s Violin Sonata, K. 379 (1781), also in G major, opens practically identically. As in the second movement, Beethoven seems to be evoking some kind of popular music. And, while the music is apparently simple to the listener, it is far from simple to play, with tricky polyrhythms, sudden changes of register and texture, and awkward passagework.

Of this group of three sonatas, by far the best known and most performed is the *Sonata in E-flat major, op. 81a*, given the title “Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehn” (“Farewell, Absence, and Return”) by the composer, but better known in spite of his clearly stated wishes by the French title of its first movement, *Les Adieux*. As noted above, the first movement was composed before Archduke Rudolph’s departure from Vienna, and presented to him on May 4, 1808. On May 12, the French captured Vienna as Beethoven took shelter in his brother’s basement, covering his head with pillows to protect his failing hearing from the sounds of the bombardment. Events disturbed Beethoven enough that he was unable to do much composing for a few months. By September of that year, though, he had decided to add two more movements depicting Rudolph’s absence and eventual return, which would not actually occur until January 1810.

The first movement, *Lebewohl*, opens with an iconic three-note descending horn call in Adagio over which Beethoven has written the syllables “Le-be wohl” – his literal “farewell” to Archduke Rudolph. The brief and poignant introduction leads directly into a joyful and energetic *Allegro* as the excitement of the Archduke’s journey supplants the melancholy of the opening. The upward leaping fourths evoke the posthorn call that would accompany the arrival and departure of a coach. There are fleeting reminders of the “farewell” motif with just the hint of a tear in the eye, and the coda brings back the opening horn calls.

The second movement, *Abwesenheit*, is one of the first cases where Beethoven offers a tempo indication in German to supplement the Italian – a hallmark of his growing interest in German nationhood, and particularly poignant in light of the French occupation of Vienna at the time. In Italian, he notes simply *Andante espressivo*; the German is “In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck” (“In a moving tempo, but with much expression”). The movement is an arioso, that is to say, somewhere halfway between the speech-like style of recitative and the fully sung style of an aria. The opening theme is full of rhetorical pauses and hesitations, foreshadowing the *Arioso dolente* in the final movement of the Sonata in A-flat major, op. 110, composed in 1821. The second theme is more flowing, but is interrupted after only four mea-

sures by a kind of musical dissolution as the left hand breaks free of its accompanying role and the right hand is reduced to gasping offbeats. The structure of the movement is tonally exploratory, with the first theme in C minor and the second in G major, followed by a reprise down a whole step, with the first theme in B-flat minor and the second in F major. A modulating passage brings the music to the dominant of E-flat major and leads directly into the finale, *Das Wiedersehn*. Marked *Vivacissimamente* and “Im lebhaftesten Zeitmaße” in 6/8 time, the finale begins with an exuberant burst of joy over the dominant before the first theme enters softly in the upper register. This movement bears similarities in character and energy to the finale of the *Emperor Concerto*, op. 73, composed in 1809 and also dedicated to Rudolph. Beyond the same key and meter, there are parallels in the way Beethoven combines duplet and triplet sixteenths in the passage work, and both movements exude exuberance and joy. It is strange to me that this sonata is now known by the title of the first movement, “Farewell,” since the arc of the whole is about the joy of the “Return.” Beethoven’s original request to his publisher for the title to include all three words – “farewell, absence, and return” – makes complete sense, as it fully reflects the spirit of the work.

[> BACK TO THE INDEX](#)



THE LATE SONATAS

BY DAVID KOREVAAR

This release brings together Beethoven's Sonata in E minor, op. 90, composed in 1814, and his last three sonatas, completed in the years 1820–22: the Sonata in E major, op. 109, the Sonata in A-flat major, op. 110, and the Sonata in C minor, op. 111. These four works exhibit Beethoven's intense focus on motivic development – a characteristic especially of his late style – while exploring the widest possible range of emotional and dramatic expression.

Of similar length, **Op. 90's** two movements are contrasting in character. Beethoven's first biographer, the less-than-trustworthy Anton Schindler, concocted an unlikely story about Count Moritz von Lichnowsky's courtship of his second wife to account for the unusual structure and emotional contrasts, suggesting that the music was written to reflect the Count's emotional state at this time. While Beethoven dedicated this sonata to Moritz von Lichnowsky, it was not for any programmatic associations with the sonata – in fact, the events that Schindler refers to happened after the sonata was composed. Beethoven was likely taking advantage of the recent death of Moritz's brother Prince Karl von Lichnowsky to mend fences with a family that had been an important supporter prior to a rift between the composer and the prince in 1806.

In this sonata, Beethoven marks the tempos only in German, aiming not only for a subtlety of expression in the words themselves, but also joining the German Romantic literary movement's elevation of the language as a way of forging a national identity. The E-minor first movement is marked *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* ("with liveliness, and throughout with [inner] feeling and [outward] expression"). It is hard to imagine this in Italian; I might propose *Un poco vivace, ma sempre con espressione*, but it does feel like the German captures more. One subtlety is the tempo itself; it is very different to say "with liveliness" (*Mit Lebhaftigkeit*) than "lively" (*lebhaft*). To me, the distinction lies in a tempo that has a sense of forward motion without being too fast. Such a tempo must also allow for the range of expression called for in the score, with its striking contrasts of texture and mood.

From the first notes of the piece, Beethoven deploys changes in dynamics, texture, and articulation, as well as rhetorical uses of silence, to create an emotional world of turmoil and torment. At the same time, he builds the melodic material of the movement from the seeds sown in the first two measures of music. This

brief, memorable, and dramatic gesture consists of several easily discernible elements: the opening repeated note (or chord), the descending step (indicated in the score with a two-note slur to make sure you can see it as well as hear it), and the rising fourth. These elements are combined and recombined over a wide variety of emotional landscapes to create musical diversity from motivic unity.

A remarkable example of this process appears in the *pianissimo* ascent in bare octaves of rising fourths and fifths that culminates in a sudden stepwise arrival at two forte chords. This pattern is reversed in the second part of the second theme, with a flowing sixteenth-note accompaniment underpinning the now-lyrical right-hand octaves descending first by a step and then by fifths and fourths. While this sonata doesn't exhibit the obvious counterpoint of the ones that follow, Beethoven's use of a retrograde version of a theme is prominent in his later explorations of counterpoint.

By contrast, the second movement is all smooth reassurance. Beethoven offers a soothing rondo in E major, *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* ("Not too fast and to be played very singingly"), with a simple and lyrical theme that returns unchanged twice more after the opening statement. The contrasting episodes hint at the drama of the first movement – listen for the repeated chords and the alternation of forte and piano dynamics that clearly

recall its opening – but are otherwise largely reassuring. The only hints of trouble are the disturbingly sudden arrivals on diminished seventh chords that precede the returns of the rondo theme. It is only after Beethoven has led us through most of the structure that things go awry: the music again arrives at a diminished seventh chord, but this time the harmonic thread is lost as the music searches chromatically and rhythmically slows, finally hovering on an unexpected F-sharp major chord for two strange measures before finding its way back to the dominant of E major. After a last statement of the rondo in which the theme is passed back and forth between the hands, the music dissipates into interrupted phrases. There is one last attempt at reassurance, as the theme begins again; this time, the music gently fades out and vanishes into space.

The last three sonatas make a stunning capstone to Beethoven's output in this genre. These works feature three different and completely innovative structures while sharing basic motivic material. The manner in which Beethoven uses small musical cells goes beyond the techniques of the first movement of op. 90; Beethoven develops and varies his musical materials in ways that foreshadow the methods of Brahms. At the same time, he chooses structures from the past – not just the sonata form that he inherited from Haydn and Mozart, but also variations (the final movements of

op. 109 and op. 111) and, in the finale of op. 110, the Baroque toccata, with its combination of improvisatory recitative, arioso, and fugue. The first movement of op. 111 also brings back elements of the Baroque French Overture, with its *Maestoso* introduction full of double-dotted rhythms and the use of fugal sections within its *Allegro* section.

The pervasive musical material of the three sonatas is introduced in the opening measures of **op. 109**, where the right hand plays an ascending third, G[#] to B, followed by a descending fourth, B to F[#]. This interval pattern is then repeated a third lower as the phrase unfolds, making it easily audible. What makes this especially intriguing is that Beethoven originally began work on this movement in response to a request for a short piece for a piano method being assembled by his friend Friedrich Starke. It was only later, after he had made a contract with the publisher Adolph Schlesinger for three sonatas, that the evolution into a sonata began.

Beethoven's ability to create much from little is in high gear in this case, evident immediately within this short movement. The initial phrase, the first theme of a compact sonata form, is marked *Vivace, ma non troppo*. The texture is reminiscent of a Bach prelude, with what sounds like a series of arpeggiations of simple chords. After only a few seconds of this, a startling diminished-seventh arpeggio



Autograph of the first page of the first movement (*Vivace, ma non troppo*) of Beethoven's Piano Sonata No. 30 Op. 109

interrupts, and the listener is thrust into a dramatic *Adagio espressivo* – the second theme. This theme, sounding like a Baroque recitative, is built around the notes A–E–G[#]–D[#]–F[#]–C[#] – a chain of descending fourths and ascending thirds. Beethoven has reversed the pattern of the opening theme (ascending third, descending fourth) and then extended it. This precise pattern shows up later as the final section of op. 110, the inversion of the fugue that concludes the last movement; a version of it also provides the melodic skeleton of the introductory measures of op. 111. After a cadenza-like passage, the *Vivace* returns, presenting a brief development and leading to a recapitulation of the opening material, but with the right and left hands separated by many octaves. The *Adagio* second theme returns, and the movement concludes with a return of the *Vivace* as a coda.

The quiet E-major ending of the first movement is interrupted by the *fortissimo* E-minor opening of the *Prestissimo* second movement. After eight measures of furious tarantella, the music continues piano with a melodic idea built around the notes A–F[#]–B–G–C – that is, a chain of descending thirds and ascending fourths, and the inversion of the second theme of the first movement. This pattern also forms the opening theme of the first movement of op. 110, as well as the subject of the first fugue in that sonata's finale. A second theme in B minor follows, built on the same rhythmic idea as the preceding material, but with the fast notes ascending instead

of descending. The development section transforms the bassline of the opening eight measures of the movement into the melody, treating it in canonic imitation, and fading into stillness before the explosive return of the opening *fortissimo*.

After these two dramatically contrasting and constantly changeable movements, the set of variations that follows begins in an oasis of calm, with its spacious E-major theme unfolding unhurriedly. Beethoven returns to German for the initial tempo indication of this movement, marking it *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* ("Singing, with the most heartfelt expression").

The first variation, *Molto espressivo*, already significantly changes the theme, expanding the intervals and embellishing the melody. And the bassline is completely different, moving at first in only one note per measure, where the theme was moving in quarter notes. The result is even more spacious and expressive than the theme.

In the second variation, Beethoven repeats the theme as a series of broken arpeggios reminiscent of the opening of the first movement, and thus hardly recognizable. In place of repetitions of each half of the theme, Beethoven introduces a seemingly new idea, which is both a transformation of the theme of this movement and a drawing together of the threads of the whole sonata, as we hear a sequence of descending thirds and ascending fourths: G[#]–E–A–F[#]–B–G[#]–C[#]–A. This idea, marked *teneramente*, pushes upwards with great emotional intensity.

The third variation, marked *Allegro vivace*, is a two-part invention à la Bach, scurrying contrapuntally over the harmonic skeleton of the theme.

The fourth variation, marked to be played slower than the original theme, begins as a kind of three-part invention, with fragments of the theme and a counter-theme intertwining. The middle of the variation is by contrast homophonic, as it soars to an ecstatic *fortissimo* climax.

The fifth variation, *Allegro, ma non troppo*, brings back the rising motive from the second variation, now in the form of a four-part fughetta. The final variation returns us to the tempo and mood of the theme. With the addition of an ever-accelerating trill, the music reaches a final climax in a torrent of thirty-second notes presented as a kind of mad Bach fantasia. A gentle restatement of the theme closes the sonata.

No one had ever composed a finale quite like this. Longer than the first two movements combined, and carrying most of the emotional weight of the sonata, the finale brings together threads from the past with a sound world that points toward the Romantic music to come.

The *Sonata in A-flat major, op. 110*, begins where op. 109 ended, with its opening theme repeating the rising sequence of thirds and fourths heard in the variations of that sonata. Ultimately, that pattern will become the fugue subject in the last movement. The first movement, in sonata-allegro form and marked *Moderato cantabile molto espressivo*, is lyrical and gentle in character. Much of the movement is melodious, while counterpoint remains mostly in the background. Nonetheless, there is plenty of variety in the textures, from the opening chorale texture, to melody with simple accompaniment, to delicate 32nd-note arpeggios that sparkle between the first and second themes. In the recapitulation, a magical move to the unexpected key of E major at the end of these 32nd notes leads to a surprising moment of searching and hesitation as the music returns to A-flat major. In the coda, Beethoven arrives at a moment of enchanting stillness and suspension of time before the 32nd-note figuration returns to carry the music to a quiet concluding phrase.

The second movement, *Allegro molto* in F minor, is a brief scherzo in duple meter, full of syncopations and playful energy. The middle section features flurries of rapid descending eighth-note passage-work that is derived from calm ascending sixteenth-note figures heard in the first movement. A brief coda leads directly into the extended third movement.

As in op. 109, the finale is longer than the preceding two movements combined, and provides the emotional center of the sonata. Here, Beethoven gives us his take on the Baroque toccata, a form which alternates improvisatory sections with imitative counterpoint or fugues. Beethoven moves from the opening B-flat minor into a tonally unstable recitativo, which includes a suggestion of a *Bebung*, where the pianist imitates this vibrato-like effect native to the clavichord. This rhythmically free section leads into an *Arioso dolente* (sorrowful song) in A-flat minor. Next comes a meditative and noble fugue in A-flat major, *Allegro ma non troppo*, whose subject is the chain of rising fourths and descending thirds heard at the beginning of the first movement. The *Arioso* returns in G minor, this time with the melody broken apart by sobbing rests. A series of G-major chords in the low register leads to an ascending and diminishing arpeggio that melts into a second fugue, this one based on the inversion of the original subject. A series of diminutions of the subject combined with a long acceleration of the tempo leads to a triumphant return of the original subject in A-flat major and a grandly affirmative conclusion.

Beethoven's *last piano sonata, op. 111*, was completed in 1822, and features only two movements. The first movement, in C minor, conforms to the expectations for the form, with a *Maestoso* introduction featuring the dotted rhythms of the French Overture,

followed by a dramatic *Allegro con brio ed appassionato* – an 1820s adaptation of elements of his *Pathétique Sonata* from 1799. But this is a very different creation: the use of motive is far more sophisticated, the movement is full of counterpoint, and the tonal scheme is unconventional, with the second theme in A-flat major (the submediant) instead of the more conventional E-flat major (mediant/relative major). And the emotional impact is far greater, as Beethoven's skill in combining rhetorical devices and textures from the past has brought him far beyond the conventions of the Classical Style as embodied in the *Pathétique*.

The material of the *Maestoso* introduction is closely related to that of the second theme of the first movement of op. 109, using the same intervallic skeleton of descending fourths and ascending thirds. In this case, though, the descending fourths have been reduced to diminished fourths – E-flat to B-natural, A-flat to E-natural. When the *Allegro* begins we hear, in a terrifying unison *fortissimo*, the rising third and descending fourth (now diminished) that made up the gentle opening theme of op. 109 – C to E-flat to B-natural. Thus, the opening of this first movement reverses the motivic presentation, tempo, and character of the opening of op. 109. The continuation of the first movement features contrapuntal development of this first idea, followed by the gentle second theme, in a slower tempo. This theme brings back the dotted rhythms of

the introduction, but in a more lyrical mood, and foreshadows the theme of the second movement. It is soon interrupted by the return of the opening mood as well as of the opening thematic idea to close the exposition. The brief development section begins as a fugato with two themes presented simultaneously. The recapitulation is even more dramatic than the exposition, with the second theme extended and developed. A brief coda allows the music to subside – not necessarily to peace, but at least to quiet as it ends *pianissimo* in C major.

The three last sonatas were composed while Beethoven was also working on the monumental *Diabelli Variations*, begun in 1819 and published in 1823 as op. 120. It is surely no coincidence that the opening of Diabelli's theme – a lively waltz – appears transformed and combined with the sequences of thirds and fourths in the finale of op. 111. This movement, another set of variations, begins with an Arietta in C major marked *Adagio molto semplice e cantabile*. The first two measures present the same intervallic material in the same key as the first part of Diabelli's theme: C–G–G; D–G–G. Over a larger scale, Beethoven's theme here in op. 111 rises from C to E, then falls to B in the fourth measure – a major-key expansion and transformation of the opening motive of the Allegro of the first movement. In a concluding reference to

the main motivic material of these last three sonatas, the *Arietta* closes F–D–G–E – the sequence of falling thirds and rising fourths that opened op. 110.

The theme radiates peace and a quiet contentment. Through a series of metrical diminutions, that mood evolves into a breezy swing in the second variation, and then into wild exuberance by the third variation. With the opening rhythm quadrupled in speed and the addition of syncopations, you might hear this as a kind of mad ragtime. The fourth variation returns us to a vibrating stillness created by a profusion of soft trembling notes and mysterious hovering chords. The long coda that follows moves from C major to E-flat through a series of glowing trills – a reference perhaps to the trills in the concluding variation of op. 109 – and then back to C major for a last statement of the theme, rising to an ecstatic climax before subsiding into one of the most sublime textures in all of Beethoven's piano music, with the melody suspended between trills and tremolos.

One of Beethoven's superpowers is his ability to bring together all of his craft and understanding of the music that came before him to create something original and new. But what stands out is the depth of emotional expression in the music, that only this insight could provide. All of the layers of history and compositional sophistication are a necessary part of the final product, but that final

product is only meaningful because it is communicative and expressive. It is amazing and daunting to be able to take what Beethoven wrote more than 200 years ago and bring it to life.

I am privileged to share this music. I am honored to be a conduit of stunning creations that need to be given new life with every generation to remain a part of our collective human inheritance.



Beethoven's study
by Johann Nepomuk Hoechle, 1827



HEROIC TO HAMMERKLAVIER

BY DAVID KOREVAAR

Recording Beethoven's monumental cycle of piano sonatas is perhaps an act of hubris – the world is full of wonderful recordings of this music. I am nonetheless thrilled to offer my take on it; in all humility, I hope that my versions shed fresh light and clarity on at least some of these masterpieces.

For this first volume in my complete cycle, I have chosen some of Beethoven's most ambitious and groundbreaking sonatas, combining the well-known *Waldstein*, *Appassionata*, and *Hammerklavier Sonatas* with works written contemporaneously with them.

Composed in 1803–1805, the same years as the *Eroica* Symphony, the Sonatas opp. 53, 54, and 57 represent a sea change in Beethoven's way of writing for the piano. In 1803, Beethoven had received a new piano from the French manufacturer Erard with an extended treble range, which he exploits in his works from these years. In search of a new stylistic direction, Beethoven looks backward, introducing elements of the *alla turca* style in op. 53 (*Waldstein* – so called for its dedicatee, Count Waldstein) – radically simple motifs picked up from Mozart's *Entführung aus dem Serail*, which was being revived in the opera house where he was

living at the time. The first movement has a rhythmic drive akin to the Turkish march flavor of that opera's overture, and characteristic rhythmic, harmonic, and melodic elements of that style. The Adagio "Introduzione" that follows is operatic, mimicking a recitative and arioso. The Rondo finale's main theme quotes the last moments of Mozart's overture; other elements of the opera and *alla turca* style appear throughout the movement.

The *Andante* WoO 57 was originally intended to be the slow movement of op. 53. Finding it too long, Beethoven published it separately. He was fond of this lovely piece, performing it often in salons – thus the title *Andante favori*.

With op. 54, Beethoven again looks to the past for a stylistic way forward, taking him in this case to Haydn. This unusual two-movement work begins with a *Tempo di minuetto*, an indication often used by Haydn in his sonata finales. Here Beethoven gives us a gracious minuet elaborated upon three times, with each iteration separated by virtuosic octave passages. The Allegretto second movement is a perpetual motion featuring a lopsided sonata structure, with an exposition of just a few measures followed by an extensive development and recapitulation.



With the *Appassionata* (a name attached after Beethoven's death), op. 57, Beethoven looks forward, exploring new sonorities and heightened emotional intensity in an expansive form. The first movement is so grand that Beethoven dispenses with the traditional repeat of the exposition. Never had the piano whispered, roared and rumbled like this, and with such a visceral impact. The contrasts in dynamics and texture are more extreme than anything heard before, pushing the limits of Beethoven's instrument. The second movement is a set of variations on a chorale-like theme of noble simplicity. The surprising first variation offsets the bassline

onto the weaker part of the beat, with the right-hand chords reduced to rhythmic accompaniment. Faster note values eventually bring the music from the calm of the opening to a virtuoso climax in the third variation, in which the melody is now offset onto the weaker part of the beat. The coda reprises the theme, adding orchestral register changes. The final cadence is interrupted by a diminished seventh chord, providing a shocking segue into the finale. The Allegro ma non troppo is frightening in its inexorability, bringing back the dynamic contrasts of the opening movement, now condensed into a perpetually moving pattern of sixteenth

notes. The repetition not of the exposition but of the development and recapitulation increases the level of tension, and what has been repressed is dramatically released in the coda, accelerating to a wild *Czárdás*.

The Sonatas op. 101 (1816) and op. 106 (1817–18) reveal not only Beethoven's progress towards a music of the future, but also his interest in using the German language – part of a trend of growing nationalism. The term *Hammer-Klavier* ("keyboard with hammers") is itself simply a German coinage to describe the piano. In correspondence with his publishers Haslinger and Steiner before the publication of op. 101, Beethoven arrives at *Hammerklavier* as the proper term to be used on the title page. The actual title page reads (despite Beethoven's clear request to prioritize German) both *pour le Piano-Forte* and *für das Hammer-Klavier*. So, while the title *Hammerklavier* is generally given to op. 106, op. 101 could be known as the first sonata with this title. In this sonata, tempi are given in both Italian and German. Thus, the first movement is marked *Allegretto, ma non troppo* in Italian, but bears the more nuanced indication *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* ("rather lively and with the most intimate expression") in German. This sonata, while nominally in four movements, exhibits a strong two-part design. The sonata-form first movement is brief, expressive and intimate, and feels like an introduction to the jagged march in F major with its strange trio section, lyrical yet disjunct,

that follows. The improvisatory A-minor slow movement, *Langsam und sehnsuchtsvoll* ("slow and with longing") again serves as an introduction, leading directly into a reprise of the opening of the first movement before a long trill introduces the finale, marked *Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* ("Fast, but not too much, and with determination"; merely *Allegro* in the Italian). This exuberant movement, including an extensive *fugato* as its development section, provides an appropriately brilliant conclusion.

Op. 106, published as *Große Sonate für das Hammerklavier*, is a sonata of superlatives: longest, hardest to play, most complex contrapuntally, with the profoundest Adagio, and representative of the most rigorous application of Beethoven's compositional craft. This sonata can easily overwhelm – the sheer number of notes in the first movement, the strangeness of the second movement, the emotional concentration of the third, and the over-the-top contrapuntal writing of the fugue. The impossibility of realizing this work at Beethoven's metronome markings while maintaining musical coherence is another challenge; his suggestions would seem to create unintelligible anarchy for the listener, no matter how perfectly executed. I have chosen tempi that I believe will allow the music to speak in all its complexity, and let the listener hear the details, without sacrificing the coherence of the whole. The first two movements, both in B flat major, adhere to the norms of the form: a brilliant, joyous movement in sonata form – but with



unexpected key relations – followed by a scherzo based on a radical compression of the first movement’s opening idea. The scherzo finishes with a shocking outburst of repeated octave Bs – perhaps an expression of the composer’s frustration at his loss of hearing and the limitations of his instrument. It is in the long-breathed third movement, in the distant key of F sharp minor, that Beethoven moves beyond those limitations, getting the piano to speak in a language of heartfelt intensity. Beethoven uses the bass register and the pedal to open new sound worlds, creating beautifully resonant sonorities. The finale emerges from the F sharp major chords that

conclude the Adagio in a series of bare F-naturals, beginning the search for a theme. After a few false starts and hesitating steps leading to an outburst of repeated A-major chords – an answer to the B’s at the end of the Scherzo – we find ourselves at a grand fugue, described as *con alcune licenze* (“rather free”) by Beethoven. The subject is characterized by leaps and trills and a long tail of sixteenth notes. It is heard in augmentation, inversion, and retrograde, and in a multitude of keys related by thirds. The music is by turns extravagant, wild, and (briefly) peaceful before its brilliant yet off-kilter ending.

[> BACK TO THE INDEX](#)



DEUTSCHE BOOKLETTEXTE

DIE FRÜHEN SONATEN I

VON DAVID KOREVAAR

Dieses Album versammelt (in chronologischer Reihenfolge) die ersten sechs Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, die mit Opuszahlen veröffentlicht wurden: Die drei Sonaten op. 2, die Grand Sonata, op. 7 und die beiden kurzen „leichten“ Sonaten mit jeweils zwei Sätzen, die später als op. 49 erschienen.

Die Veröffentlichung von Beethovens Opus 2 im Jahr 1796 schuf ein neues Paradigma im Hinblick auf Dimension und Anspruch der Klaviersonate. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wurden Klaviersonaten in der Regel als private Stücke komponiert, gedacht für ein kleines Publikum oder sogar nur für den persönlichen oder didaktischen Gebrauch. Haydn und Mozart hatten nur einen kleinen Teil ihrer Werke in diesem Genre veröffentlicht. Eine neue, unternehmerischer denkende Gruppe von Komponisten – insbesondere Clementi und Dussek, die beide in London ansässig waren – interessierte sich für Veröffentlichungen und die Erweiterung des Genres. Doch erst Beethovens Opus 2 bereitete den Weg für die Klaviersonate als anspruchsvolles Werk für die öffentliche Aufführung – sei es im häuslichen Rahmen oder in den Salons der Zeit –, gleichwertig mit dem Streichquartett oder der Symphonie.

Beethoven, der seit 1792 in Wien war, um bei Haydn zu studieren und sich in den Salons potenzieller Mäzene zu etablieren, machte sich bereits einen Namen als virtuoser Pianist und Improvisator, der wohl auf Wunsch Variationen über populäre Melodien schuf. Als er seine ersten Werke plante, denen er eine Opus-Nummer zuweisen wollte – die drei Klaviertrios op. 1 und die drei Klaviersonaten op. 2 –, war er sich zweifellos der Vermächtnisse Haydns und Mozarts bewusst. Haydn komponierte zu diesem Zeitpunkt noch seine großen Klaviertrios, was Beethovens Selbstbewusstsein in diesem Bereich umso bemerkenswerter macht. Wahrscheinlich schrieb Beethoven diese Sonaten als eine Art Visitenkarte, um seine Ambitionen als Komponist zu unterstreichen. Er sah seine Zukunft als Schöpfer ernsthafter und „schwieriger“ Kunst und nicht als Komponist von – aus seiner Sicht – belanglosen Werken wie den populären Variationen, die er bereits komponierte. Die Widmung dieser drei Sonaten an Haydn, der nicht nur sein Mentor in Wien, sondern auch der berühmteste lebende Komponist der Stadt war, war sicherlich auch ein kluger politischer Schachzug.

Mit diesem hochgesteckten Ziel vor Augen machte sich Beethoven daran, Klaviersonaten zu schreiben, die in ihrem Umfang einer Sinfonie glichen: lange Werke, kompositorisch genial, voller musikalischer Erfindungskraft und pianistischer Herausforderungen, die eine Vielzahl Gefühlszustände erkundeten. Ein wichtiges Merkmal von Beethovens Werkzyklen dieser Zeit ist, dass jedes Stück in einer anderen Tonart geschrieben ist und eines der drei in einer Moll-Tonart steht. In seinem Opus 2 trifft Beethoven eine kühne Entscheidung: Er eröffnet mit einem Stück in der emotional aufgeladenen und winterlichen Tonart f-Moll. Im Geist der Vielfalt erkunden die beiden folgenden Sonaten hellere emotionale Gefilde, die eher zur Unterhaltung geeignet sind. Die zweite, in der frühlingshaften Tonart A-Dur, ist verspielt und voller neuer Lebenskraft, während die dritte, in C-Dur, virtuos und großartig, Sonnenschein und heitere Spielfreude ausstrahlt.

Wir wissen, dass Beethoven diese Sonaten vor ihrer Veröffentlichung einem ausgewählten Publikum vorspielte, darunter auch Haydn, im Salon von Fürst Lichnowsky, irgendwann im Winter 1795/96. Mich fasziniert die Wirkung, die diese Musik hatte, als sie neu war. Was mag Haydn, dessen eigenes Klavierschaffen nie die fließende Virtuosität von Beethovens Opus 2 erreichte, über diese Sonaten gedacht haben? Haydn hatte gerade seine eigenen letzten Sonaten komponiert, aber noch nicht veröffentlicht. Kaum jemand würde jedoch behaupten, dass die Klavierbehandlung

oder gar die kompositorische Raffinesse dieser Werke – so großartig sie auch sind – an das Niveau derer Beethovens heranreicht.

Alle drei Sonaten aus Beethovens Opus 2 sind viersätzig und musikalisch anspruchsvoll. In dieser Aufnahme habe ich mich entschieden, die von Beethoven angegebenen Wiederholungen zu berücksichtigen. Während diese Wiederholungen manchmal als bloße Konvention angesehen werden, die nicht unbedingt einer Aufführung bedürfen, finde ich, dass sie zur Erhabenheit dieser Stücke beitragen. Und angesichts der Komplexität dieser Sonaten im Vergleich zu dem, was das Publikum damals gewohnt war, bieten die Wiederholungen eine willkommene Gelegenheit, die Musik in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen und zu verstehen.

Der erste Satz der **Sonate in f-Moll op. 2 Nr. 1** ist ein bemerkenswerter Eröffnungszug des jungen Komponisten; er überrascht von der ersten Phrase an. Die ersten acht Takte, die nur die scheinbare erste Hälfte einer Phrase bilden, enden in einer Halbschlusskadenz mit einer stillen Fermate. Wenn die Musik wieder einsetzt, ist f-Moll bereits verlassen, und eine Sequenz führt uns nach As-Dur. Das melodische Material besteht aus einem aufsteigenden, staccato gespielten gebrochenen Akkord, gefolgt von einem dreinotigen, absteigenden Lauf, der durch eine Doppelschlagfigur unterbrochen wird. Das zweite Thema präsentiert im Wesentlichen eine Umkehrung des ersten – nicht nur in Bezug auf die melodische Kontur,

sondern auch im Kontrast der Artikulation: Was zuvor staccato war, wird nun legato. Das Material ist so konzentriert, dass das Ende der Exposition fast unbemerkt erreicht wird, und die Wiederholung bietet eine Gelegenheit, die vollendete Verbindung aus emotionaler Wirkung und kompositorischem Können zu bewundern.

Die Eröffnungsmelodie des zweiten Satzes stammt aus einem von Beethovens frühen, unveröffentlichten Klavierquartetten. In F-Dur gehalten, ist das Thema bestechend lyrisch und bringt nach den Stürmen des ersten Satzes eine Atmosphäre des Friedens. Diese Eröffnungsidee teilt zudem die grundlegende Form mit der des ersten Satzes – Beethoven zeigt sich bereits hier als Meister der organischen Einheit, wie sie in seinen späteren Werken oft hervorgehoben wird. (Da dieses Thema bereits existierte, bevor der erste Satz komponiert wurde: Sollten wir annehmen, dass Beethoven mit der Idee für diesen Satz begann, bevor er den vorhergehenden schrieb?)

Der dritte Satz ist ein Menuett und Trio in f-Moll mit einem Trio in F-Dur – eine Art kurze Zusammenfassung der emotionalen Welten des ersten und zweiten Satzes.

Das stürmische und virtuose Finale weist eine ungewöhnliche Struktur auf: Äußerlich in Sonatenhauptsatzform komponiert, fügt Beethoven ein vollständig ausgearbeitetes lyrisches Thema in einer wiederholten binären Struktur in As-Dur ein, bevor die

kurze Durchführung beginnt. Wenn beide Wiederholungen, die Beethoven vorgesehen hat, beachtet werden, wird dieser Satz zu einer Tour-de-Force der Kontraste.

Die A-Dur-Sonate op. 2 Nr. 2 beginnt heiter mit einer eingängigen Idee, die Bewegung und Stille meisterhaft gegenüberstellt. Wie in op. 2 Nr. 1 ist das musikalische Material aus den einfachsten Bausteinen konstruiert – erneut eine Kombination aus gebrochenen Akkorden und Tonleitern. Anders als der kompakte erste Satz der vorhergehenden Sonate ist dieser Satz weitläufiger und enthält einen überraschenden Ausflug in eine geschmeidige und ausdrucksvolle Moll-Melodie. Die technischen Anforderungen des Satzes, einschließlich einer berühmten Passage in gebrochenen Dezimen, sind immens und übersteigen wahrscheinlich alles, was das Wiener Publikum bis dahin gehört hatte.

Der zweite Satz beginnt mit einer hymnischen Melodie über einem langsam schreitenden Bass. Wunderschön kontemplativ, bildet dieser Satz einen willkommenen Kontrast zu den umgebenden Kapriolen – und eine notwendige Pause für den Interpreten. Das Scherzo, mit der Tempobezeichnung *Allegretto*, zeichnet sich durch eine spielerische, springende Figur sowie überraschend expressive Momente aus.

Das Finale ist ein Beispiel für einen wichtigen Typus des 18. Jahrhunderts: ein Rondo im galanten Stil. Beethoven gibt hier mit einer

einzigsten Bezeichnung das Wesen und Tempo des Satzes vor: *Grazioso*. Trotz dieser Bezeichnung enthält die C-Sektion des Rondos reichlich *fortissimo*-Dramatik. Typischerweise endet ein solcher Satz mit einer Art Ausblendung – schließlich wollen wir ja nicht zugeben, dass es schwer zu spielen ist!

Und als ob Beethoven beweisen wollte, dass er noch mehr konnte, ist die dritte Sonate dieser Gruppe, op. 2 Nr. 3 in C-Dur, die ambitionierteste, längste und brillianteste von allen. Die verspielten Eröffnungsakkorde des ersten Satzes scheinen eine Hommage an seinen Mentor Haydn zu sein, doch der Spaß wird schnell durch einen Wirbel aus *fortissimo*-Arpeggien und gebrochenen Oktaven unterbrochen, die zu einer Pause führen, bevor nicht weniger als zwei zweite Themen eingeführt werden. Das erste davon erscheint in der überraschenden Tonart g-Moll und stammt aus einem seiner unveröffentlichten Klavierquartette (wie schon im zweiten Satz von op. 2 Nr. 1). Ein weiterer kurzer Ausbruch unbändiger Virtuosität führt zur nächsten Idee: ein süßes, fließendes Thema in G-Dur mit kammermusikalisch anmutenden Imitationen zwischen den beiden Händen. Die lange Exposition endet mit einer Wiederaufnahme des anfänglichen virtuoson Wirbels, gefolgt von einem neuen Motiv aus zwei wiederholten Noten und einem Triller sowie schließlich einem weiteren aus gebrochenen Oktaven. Dass diese scheinbar unterschiedlichen musikalischen Gedanken dennoch Sinn ergeben,

zeugt vom Genie des jungen Komponisten und seinem bereits ausgereiften Sinn für großformatige musikalische Architektur. Die Durchführung setzt genau dort, wo die Exposition endet, an und führt nach einer weiteren virtuoson Passage in eine reizvolle, *pianissimo* gehaltene Scheinreprise in D-Dur; doch erst nach einer weiteren dramatischen Entwicklung kehrt Beethoven zur ursprünglichen Tonart zurück. Dieser Satz enthält zudem eine ausgedehnte sinfonische Coda, einschließlich einer kurzen, ausgeschriebenen Kadenz.

Der folgende langsame Satz steht in der überraschenden Tonart E-Dur – möglicherweise eine Anspielung auf Haydn, der für den langsamen Satz seiner letzten Sonate ebenfalls diese Tonart wählte. Das Eröffnungsthema, anmutig und sanft expressiv, basiert auf der Form des ersten Satzes. Ein kontrastierender Abschnitt in e-Moll folgt, mit ausdrucksvoller 32stel-Figuration in der rechten Hand, während überkreuzende Bewegungen der linken Hand zusätzliche melodische Spannung erzeugen. Die Struktur ähnelt einem Rondo (A-B-A-B'-A). Der dynamische Höhepunkt des Satzes – etwa nach zwei Dritteln – ist eine *fortissimo*-Wiederaufnahme der Eröffnungsidee in C-Dur – eine klare Referenz zum ersten Satz und ein deutliches Beispiel für Beethovens Streben nach Einheit in diesen frühen Sonaten.

Das folgende Scherzo strotzt vor spielerischem Kontrapunkt, überraschenden Akzenten und extremen dynamischen Kontrasten.

Das abschließende Rondo mit der Tempobezeichnung *Allegro assai* besitzt fast orchestralen Umfang und stellt noch größere Anforderungen an Interpret und Instrument als die vorhergehenden Sätze.

Die Veröffentlichung der drei Sonaten op. 2 festigte Beethovens wachsenden Ruf als ernstzunehmender Komponist und führte zu einer großen Nachfrage nach seinen Werken von Seiten wohlhabender Gönner, die ihm Kompositionsaufträge erteilten. Die *Grand Sonata in Es-Dur op. 7* wurde höchstwahrscheinlich von der Familie der jungen Gräfin Babette von Keglevics, einer Schülerin Beethovens und der Widmungsträgerin des Werks, in Auftrag gegeben. Die 1797 vollendete Sonate ist in ihrem Umfang sinfonisch und setzt in Länge und Schwierigkeit neue Maßstäbe.

Der Eröffnungssatz, *Allegro molto e con brio*, ist von Anfang bis Ende voller Energie und nutzt das Klavier in jeder damals denkbaren Weise – mit schnellen Repetitionen, Läufen, massiven Akkorden, enormen dynamischen Kontrasten und zahlreichen Oktaven. Es gibt knifflige Artikulationsmuster und überraschende synkopierte Rhythmen. Nach der Atemlosigkeit des ersten Satzes folgt das weit ausgedehnte *Largo, con gran espressione*, das die Stille als wichtiges Element einsetzt. Beethoven ist hier ganz in seinem Element und schafft tief empfundene, erhabene Musik, die über das Instrument hinausweist, für das sie geschrieben wurde. Der dritte Satz, *Allegro*, hat die Form eines Menuetts (oder Scherzos) mit



Trio – anmutig, verspielt und voller harmonischer Überraschungen. Das Trio ist dramatisch und steht in der ungewöhnlichen Tonart es-Moll. Das abschließende Rondo ist im galanten Stil gehalten – charmant und elegant –, beginnt unschuldig und süß, enthält jedoch ebenso virtuose und dramatische Elemente. Wie bereits in op. 2 Nr. 2 endet diese große Sonate mit einem langsamen Verklängen – einem sanften „Gute Nacht“.

Die beiden kurzen, zweisätzigen Sonaten op. 49 wurden um die selbe Zeit wie op. 7 (1796–97) komponiert. Der Musikwissenschaftler Barry Cooper argumentiert in *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, dass Beethoven solch kleine Werke zu diesem Zeitpunkt nicht veröffentlichen wollte, da dies seinem wachsenden Ansehen hätte schaden können. Es scheint sogar, dass er überhaupt nicht vorhatte, diese Stücke zu publizieren, da er den zweiten Satz von op. 49 Nr. 2 für sein Septett op. 20 ausschachtete. Doch Beethovens Bruder Karl, der ab den frühen 1800er-Jahren seine geschäftlichen Angelegenheiten übernahm, versuchte 1802, diese Sonaten an Verleger zu verkaufen, um Beethovens damals angespannte finanzielle Lage zu verbessern. Schließlich gelang ihm 1805 die Veröffentlichung.

Vermutlich komponierte Beethoven diese beiden Sonaten im Auftrag eines weniger fortgeschrittenen Pianisten, doch es gibt keine Belege dafür, wer dieser Auftraggeber gewesen sein könnte. Der erste Satz von op. 49 Nr. 1 besticht durch seine Ausdruckskraft und Eleganz – trotz seiner einfachen Konzeption besitzt er eine

bemerkenswerte emotionale Tiefe. Der zweite Satz ist ein charmantes, flottes Rondo. Op. 49 Nr. 2 ist noch schlichter und besitzt eine für Beethoven seltene Unschuld. Zudem fehlen dynamische und artikulatorische Details, was es zu einem Außenseiter in seinem veröffentlichten Werk macht. Der erste Satz folgt den Konventionen der Zeit und erlaubt dem jungen Pianisten einige brillante Momente mit seinen Triolenläufen und arpeggierten Akkorden. Das charmante Menuett des zweiten Satzes war offenbar Grund genug für Beethoven, ihn für das Septett zu retten.

Die erneute Beschäftigung mit diesen beiden Sonaten hat mein Bewusstsein für Beethovens Genie geschärft – seine Meisterschaft in Architektur und Phrasierung zeigt sich selbst in klar didaktischen, kleinformatigeren Werken. Im Gegensatz zur Monumentalität und Virtuosität der anderen vier Sonaten dieses Albums bieten diese Werke eine angenehme, durch und durch vergnügliche Schlichtheit, die den Geist des Divertissements widerspiegelt, wie er in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts oft zu finden ist.



DIE FRÜHEN SONATEN II

VON DAVID KOREVAAR

Ludwig van Beethoven war in den späten 1790er-Jahren intensiv mit Komponieren beschäftigt. Noch während seine drei Sonaten op. 2 veröffentlicht wurden und bevor er seine Sonate op. 7 komponierte, begann er bereits mit der Arbeit an dem, was schließlich die drei Sonaten des op. 10 werden sollten. Tatsächlich existieren bereits 1795 Skizzen für die c-Moll-Sonate, op. 10 Nr. 1. Die Arbeit an der Sonate „Pathétique“ op. 13 begann bereits im Jahr 1796. Bemerkenswerterweise wurden alle Sonaten auf diesem Album und die aus dem ersten Band dieser Gesamtaufnahme zwischen 1795 und 1799 vollendet.

Für Beethoven war es nicht genug, Meisterschaft in einem Genre zu erlangen; selbst so früh in seiner Komponistenkarriere war er daran interessiert, mit jedem veröffentlichten Werk etwas Neues zu wagen. Mit den drei Sonaten op. 2 und op. 7 hatte er ein Modell etabliert: groß angelegte, viersätzigte Werke voller Virtuosität, wobei jede Sonate eine Tonart und einen eigenen emotionalen Tonfall hat. Bei der Planung der [Sonaten op. 10](#) verfolgte er womöglich eine ähnliche Idee, doch das Ergebnis fiel anders aus. Nachdem er nach einigen Fehlversuchen erkannt hatte, dass op. 10 Nr. 1 kein Scherzo

benötigte und dass der weit ausgedehnte langsame Satz sich am besten mit einem kurzen, dichten Finale verbinden ließ, entstand ein dreisätziges Werk, dessen längster Satz das zentrale *Adagio molto* ist.

Mit op. 10 Nr. 2 verändert er das Konzept erneut: Statt eines langsamen Satzes gibt es hier ein überraschend dunkel gefärbtes Allegretto in Form von Menuett und Trio. Erst in op. 10 Nr. 3 kehrt er zur viersätzigten Struktur zurück, wobei sich diesmal das emotionale und zeitliche Gewicht eindeutig auf den zweiten Satz, *Largo e mesto*, einem der tiefgründigsten, expressiven Werke seiner ersten Schaffensperiode, konzentriert.

Die drei Sonaten dieses Opus sind der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet; sie und ihr Ehemann waren Musikmäzene und bedeutende Unterstützer Beethovens.

Die [Sonate in c-Moll op. 10 Nr. 1](#) ist ein frühes Beispiel für Beethovens Verwendung der Tonart c-Moll für einige seiner dramatischsten und expressivsten Ausbrüche. Ein weiteres Beispiel ist natürlich die „Pathétique“-Sonate op. 13, die ebenfalls Teil dieses Albums ist. Ein zeitgleiches Beispiel für die c-Moll-Stimmung findet sich im weniger bekannten Streichtrio op. 9 Nr. 3; ein etwas früheres ist das Klaviertrio op. 1 Nr. 3.

Beethoven bewunderte bekanntlich Mozarts Klavierkonzert in c-Moll KV 491 und hatte es Mozart selbst spielen gehört. Ein weiteres offensichtliches Vorbild für Beethovens dramatisches Gespür für diese besondere Tonart ist Mozarts Sonate in c-Moll, KV 457, deren Anfang Beethovens op. 10 Nr. 1 vorwegnimmt. Beide Sonaten beginnen mit einer „Raketen“-Figur im *forte* (ein energisches, aufsteigendes Motiv, das mit der Mannheimer Schule der Komponisten des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird) auf einem c-Moll-Arpeggio, das von einer *piano*-Figur in hoher Lage beantwortet wird, die sich zur Dominante bewegt. Der Unterschied liegt in der rhythmischen Behandlung: Während Mozart eine geradlinige Folge von aufsteigenden Halb- und Viertelnoten im Zweiertakt verwendet, präsentiert Beethoven seine „Rakete“ in zackig-punktiertem Rhythmus im Dreiertakt, um die Dramatik zu steigern. Dieser punktierte Rhythmus wird zum strukturellen Markenzeichen und rahmt lyrischere Phrasen ein. Die Antwortgeste besteht aus einer wiederholten Note, auf die ein Abwärtsschritt folgt – ein weiteres Motiv, das in der gesamten Sonate vorkommt.

Typisch für Beethoven ist die enge Verknüpfung des Materials im ersten Satz: Das erste und zweite Thema verwenden die gleichen Intervalle und ähnliche Gesten, unterscheiden sich jedoch stark im Charakter. Der zweite Satz, *Adagio molto*, steht in As-Dur und folgt der Form einer Cavatina (Sonatenform ohne Durchführung). Er beginnt mit einer ausgedehnten lyrischen Melodie, die subtil

und sanft variiert wird. Motivelemente des ersten Satzes schleichen sich ein, darunter eine dramatisch invertierte Version der Eröffnungsrakete als modulierende Überleitung. Die erweiterte Coda gehört zu Beethovens erhabensten Momenten, mit einem Streichquartett-ähnlichen Satz, der die Melodie des Eröffnungsthemas mit sanften Synkopen unterlegt. Das Finale, *Prestissimo*, ist knapp und dicht gewoben. Es beginnt und endet *piano* mit einer nervösen rhythmischen Geste, die die Tonwiederholungen und den Abwärtsschritt des ersten Satzes enthält, unterbrochen von schnellen und unerwarteten Stimmungs- und Dynamikwechseln. Die bemerkenswerte Coda führt die Musik nach Des-Dur und in einen Moment adagiohafter Ruhe, bevor sie zum Anfangstempo zurückkehrt.

Das Bild eines Beethoven, der seine Faust gen Himmel reckt, mag vielleicht unauslöschlich in der landläufigen Vorstellung vom Komponisten verankert sein, doch eine Betrachtung seiner Sonaten zeigt deutlich, dass ein Großteil seines Schaffens heiter und voller Humor ist. Die [Sonate in F-Dur, op. 10 Nr. 2](#) ist verspielt, neckisch, witzig und brillant in ihren Außensätzen, mit Anklängen eines geheimnisvollen Chiaroscuro im zentralen Allegretto. Der erste Satz, in Sonatenform mit Wiederholung beider Teile, strotzt vor rhythmischer Vielfalt. Wo die Pausen im Beginn von op. 10 Nr. 1 das Drama steigern, sind sie hier komischer Effekt. Zwei Akkorde erklingen – dann eine Pause; eine kleine Triole – dann wieder Stille.

Auch wenn die Durchführung eine dunklere Wendung nach d-Moll nimmt, kehrt das Lächeln schnell zurück, wenn wir eine Reprise hören, die kurz versucht, in D-Dur zu sein, bevor sie zur richtigen Tonart F-Dur zurückkehrt. Das folgende Allegretto in f-Moll erhebt sich in gespenstischen Oktaven aus der Tiefe, bevor es sich rasch nach As-Dur auflöst. Das Moll kehrt mit einer hüpfenden rhythmischen Figur zurück, gefolgt von einer Wiederholung des Eröffnungsmotivs im oberen Register. Der folgende Trio-Abschnitt in Des-Dur beginnt mit einer warmen Akkordmelodie in der Mittelstimme, die bei ihrer Wiederholung durch eine verspielt-fagottartige Figur ergänzt wird. Im zweiten Teil des Trios tauchen erneut Mollfarben auf, mit überraschend aufblitzenden Skalen um die Akkordmotive herum. Die Rückkehr des f-Moll-Materials ist rhythmisch komplexer als am Anfang, wobei die Hände um eine Achtelnote versetzt sind. So kurz und einfach strukturiert dieser Satz auch ist: Er besitzt emotionale Wucht – insbesondere im Kontrast zu den ihn umgebenden Sätzen. Das Finale, Presto, beginnt mit einem springenden, spielerischen Thema, das fugiert imitiert wird. In Sonatenform, wiederum mit Wiederholung beider Teile, fegt dieser Satz in einem Wirbel brillanter kontrapunktischer Arbeit vorüber.

Die *Sonate in D-Dur op. 10 Nr. 3* ist eines der Meisterwerke aus Beethovens erster Schaffensperiode. Kompositorisch hoch entwickelt, entspringt das Material aller vier Sätze den ersten vier

Takten des Presto-Eröffnungssatzes. Die vier absteigenden Töne zu Beginn erscheinen in vielfältiger Gestalt im gesamten Werk. Der darauf folgende Aufstieg stellt eine Intervallreihe vor, die Beethoven in der Gestaltung der Themen der anderen Sätze erneut verwendet. Brillant und freudvoll, nutzt der Satz Fermaten und Pausen mit komödiantischem Effekt – eine Tour-de-Force für den Interpreten. Der zweite Satz, *Largo e mesto* („langsam und traurig“), ist in erweiterter Sonatenform breit angelegt. Beethoven zollt hier dem Empfindsamen Stil C. P. E. Bachs Tribut, mit einer außergewöhnlichen Vielfalt an rhythmischen Werten, Dynamik und Texturen, die eine breite emotionale Palette erschließen. Mit seiner Länge und Tiefe bildet dieser Satz das dunkle Gravitationszentrum eines ansonsten heiteren und brillanten Werkes. Das kurze Menuett und Trio ist abwechselnd lyrisch und verspielt, und voller Überraschungen. Das Rondo-Finale beginnt mit einer dreitönigen, schelmischen Fragegeste – abgeleitet vom Eröffnungsmotiv –, gefolgt von einer Pause. Wie im ersten Satz werden die ersten Gesten von Pausen oder Fermaten unterbrochen, aber hier sind die durchgehenden Musikphasen kürzer, die Unterbrechungen häufiger, der komische Ton konsequenter. Am Ende, nach einem Moment scheinbarer Introspektion, verflüchtigt sich die Musik spielerisch in einer Kaskade von Sechzehntelnoten, die über Wiederholungen des rhythmischen Anfangsmotivs gesetzt werden.

Von Anfang an war die „Grande Sonate Pathétique“ dazu gedacht, dem Trend der „Charakter-Sonate“ zu folgen – Werke, die durch ihren Titel auf einen bestimmten emotionalen Affekt verweisen – was für Verleger hilfreich war, um die Werke besser vermarkten zu können. Diese Sonate sollte schnell zu einem der beliebtesten Werke Beethovens werden – und es auch bleiben. Sie wurde schließlich 1799 als op. 13 veröffentlicht und war die erste von nur zwei solchen „Charakter-Sonaten“ Beethovens – die andere ist op. 81a, „Les Adieux“. Op. 13 ist Fürst Karl von Lichnowsky gewidmet, Beethovens wichtigstem Mäzen in diesen Jahren. Eine Besonderheit von op. 13 ist die langsame, sinfonisch anmutende Einleitung mit der Bezeichnung *Grave*, die mit ihren punktierten Rhythmen an die französische Ouvertüre erinnert. Besonders interessant sind Beethovens Bezüge zu dieser Einleitung im weiteren Verlauf des ersten Satzes; ihre Wiederkehr in g-Moll markiert den Beginn des Durchführungsteils, und eine Version mit langen, erschöpft wirkenden Pausen das Ende des Satzes. Außerdem beginnt der Allegro-Abschnitt der Durchführung mit einer abgewandelten Version des thematischen Materials. Das Hauptthema des Satzes, *Allegro di molto e con brio*, ist stürmisch und dramatisch, mit einer gebrochenen Oktavfigur in der linken Hand, die eine für die Orchestermusik dieser Zeit typische motorische Energie erzeugt.

Der zweite Satz, *Adagio cantabile*, beginnt mit einer der bekanntesten Melodien Beethovens. Die ersten vier Töne sind – in Ton

höhe und Rhythmus – identisch mit einem Abschnitt aus dem Adagio der Sonate in c-Moll KV 457 von Mozart. Doch Beethovens Textur ist vollkommen originell: eine Anspielung auf Streicherkammermusik, mit getragener Melodie und Bass in perfektem Kontrapunkt, begleitet von einer wiegenden Figur in der Mitte, und die schwebende Fortsetzung der Melodie ist ein Meisterstück lyrischer Erfindung. Das Rondo-Finale beginnt mit einem Motiv, das erstmals im zweiten Thema des ersten Satzes zu hören ist. Das Eröffnungsmaterial strahlt eine hektische Intensität aus, wobei eine Fülle artikulatorischer Details in der rechten Hand Spannung erzeugt. Die kontrastierenden Episoden sind eher lyrisch, was die dramatischen Übergänge zurück zum Anfangsmaterial umso überraschender macht.

Der Reiz der gesamten Sonate scheint für uns heute offensichtlich zu sein; zu Beethovens Zeit muss sie schockierend gewirkt haben, nicht nur in ihrer Intensität und ihren Kontrasten, sondern auch in ihrem extrovertierten Ausdruck einer dunklen Gefühlspalette.

Die beiden **Sonaten op. 14** wurden 1798–99 komponiert und sind der Pianistin und Musikliebhaberin Baronin Josephine von Braun gewidmet. Im Charakter unterscheiden sie sich komplett von den vier vorherigen Sonaten. Sie sind kleinformatiger und emotional weniger weit ausgreifend und zeigen einen sanfteren, liebenswürdigen Beethoven. Sie richteten sich wahrscheinlich an musikliebende Laien, die den Markt für veröffentlichte Werke

ausmachen; man kann sich leicht vorstellen, wie diese Werke in Privathaushalten studiert und gespielt wurden, vor kleinen Gruppen und in intimer Atmosphäre.

Die **Sonate in E-Dur op. 14 Nr. 1** beginnt mit drei sehr unterschiedlichen musikalischen Ideen, die in schneller Abfolge präsentiert werden: eine einfache Folge aufsteigender Quarten in halben Noten über einer Begleitung aus wiederholten Achtelakkorden, eine rasch aufsteigende Skala in Sechzehntel-Terzen, viermal in tieferen Lagen wiederholt, und ein bogenförmiger Auf- und Abstieg von Achtelnoten-Arpeggien und -Skalen. Diese Art der Fragmentierung wirkt wie etwas Neues bei Beethoven: Obwohl das Material aus einfachsten Bausteinen besteht, ist die komprimierte Präsentation so unterschiedlicher Rhythmen und Muster schwindelerregend.

Tatsächlich fällt mir bis zur Sonate in Fis-Dur op. 78 nichts Vergleichbares ein. Die zweite Abfolge von Themen bringt ebenfalls drei unterschiedliche Ideen, die jedoch länger und vollständiger ausgearbeitet sind. Der Schluss der Exposition kehrt zum Anfangsmaterial zurück, jedoch mit der Melodie im Bass statt im Diskant. Dieser Satz stellt eine Art perfektes Gleichgewicht zwischen Vielfalt und Prägnanz dar; trotz des Ideenreichtums fügt sich alles schlüssig zusammen. Der Mittelsatz, ein Allegretto in e-Moll, ist ein Menuett und Trio, wehmütig mit leisem Pathos. Das fröhliche abschließende Rondo mit der Tempobezeichnung *Allegro comodo* greift den Geist der Einfachheit und Vielfalt des ersten Satzes erneut auf.



QUASI UNA FANTASIA: DIE MITTLEREN SONATEN I ZWISCHEN 1800 UND 1801 VON DAVID KOREVAAR

Die fünf Sonaten auf diesem Album stellen gleichermaßen den Höhepunkt von Beethovens frühem Stil als auch den Ausgangspunkt für viele kommende Innovationen dar – einen Wendepunkt in Beethovens Karriere, an dem die Strömungen des klassischen Stils, mit dem er aufgewachsen war, in eine Ästhetik umgeleitet werden, die den Beginn der Romantik in der Musik vorwegnimmt.

Mit der Komposition seiner **Sonate in B-Dur op. 22** präsentiert Beethoven die vollkommenste seiner großen klassischen Sonaten und schließt damit seine erste Schaffensperiode im Bereich der Klaviermusik ab. Während sie in Ausdruck und Struktur der früheren Sonate in Es-Dur op. 7 (veröffentlicht auf dem Vol. 1 dieser Gesamtaufnahme) ähnelt, zeigt sich Beethoven in seinem Opus 22 als vollkommener Meister seines Handwerks. Im Vergleich zu op. 7 ist op. 22 straffer in der Tempogestaltung und sicherer im musikalischen Ausdruck.

Nachdem Beethoven mit op. 22 eine viersätzigige Sonate von beispielhafter Vollkommenheit geschaffen hatte, stellte sich die Frage, wie er weitermachen konnte, ohne sich zu wiederholen. Die Sonate in As-Dur op. 26 sowie die beiden „Sonaten quasi una fantasia“, op. 27 sind in ihrer strukturellen Herangehensweise

radikal, da sie die traditionelle Abfolge von Sätzen und Formen, die bis dahin Beethovens Sonaten geprägt hatten, hinter sich lassen. Diese drei Sonaten tragen Züge der Fantasie: Alle beginnen mit einem langsamen Satz, und keine beginnt mit einem Satz in Sonatenform. Das letzte Werk auf diesem Album, die Sonate in D-Dur op. 28, kehrt zwar zur viersätzigigen Sonatenform zurück, entfernt sich jedoch von der Dramatik und Brillanz, die Beethovens frühere Werke dieser Art auszeichneten. Stattdessen führt sie an einen einladenden Ort – mal still, mal verspielt – was ihr den Beinamen „Pastorale“ einbrachte.

Die Sonate op. 22 wurde im Jahr 1800 komponiert, unmittelbar nach der ersten Sinfonie und den sechs Streichquartetten op. 18. Beethovens Produktivität in dieser Zeit ist bemerkenswert, und die gleichbleibend hohe Qualität der Werke ist erstaunlich. Der Musikwissenschaftler Barry Cooper bezeichnet op. 22 als „einen würdigen Abschluss der Klaviersonate des 18. Jahrhunderts“. Der übermütige erste Satz ist brillant und virtuos, mit klaren, prägnanten und einprägsamen musikalischen Ideen. Das folgende *Adagio con molta espressione* gehört zu Beethovens lyrischesten und ausdrucksstärksten langsamen Sätzen, vollkommen in Tempo

und Struktur. Das Menuett mit seinem Trio in Moll ist wunderschön ausgewogen und wechselt zwischen süßer Schlichtheit und dramatischen Momenten. Das abschließende Rondo verbindet anmutige Lyrik mit Virtuosität, ausgewogen in seiner eleganten Verwendung des musikalischen Materials. Beethoven war stolz auf diese Sonate und schrieb an seinen Verleger Hoffmeister: „diese Sonate hat sich gewaschen“.

Die **Sonate in As-Dur op. 26** ist Beethovens erste Komposition im 19. Jahrhundert und ein passender Auftakt für ein Jahrhundert, das mit dem Aufstieg der Romantik in der Musik verbunden ist. Von Anfang an konzipierte Beethoven die bemerkenswert originelle Struktur dieses Werks: In einer frühen Skizze des Eröffnungsthemas fügt er auf Italienisch hinzu: „viel variiert, dann Menuett oder ein anderes charakteristisches Stück z. B. ein Marsch in As-Moll, und dann dieses.“ (Es folgt eine Skizze für das Finale.) Darin, dass das vollendete Werk aus dem Thema der Skizze mit fünf Variationen besteht, gefolgt von einem *Scherzo* und einem Marsch in As-Moll und abschließend einem *Rondo*, zeigt der Komponist seine bewusste Abkehr vom Bewährten, noch verkörpert durch die Sonate op. 22. (Es sei angemerkt, dass sowohl Haydn als auch Mozart Klaviersonaten mit Eröffnungssätzen in Variationenform komponiert hatten, aber keiner von beiden daraus ein groß angelegtes Werk entwickelte.) Diese Sonate ist in mehrerlei Hinsicht ein „erstes Mal“: Es ist das erste Werk, von dem eine autographe Partitur

Beethovens erhalten ist, das erste, in dem er eine konkrete Pedalnutzung notiert, und das erste, in dem Beethoven die Tanzbewegung (*Scherzo*) vor den langsamen Satz („Trauermarsch auf den Tod eines Helden“) stellt. Da der erste Satz – ein Thema mit Variationen – ein *Andante*-Satz ist, ergibt es auch strukturell Sinn, ihm einen schnellen Satz folgen zu lassen. Der Gesamtklang der Sonate ist warm und voll, was zum Teil Beethovens Wahl der Tonart geschuldet ist. Diese war die einzige Beethoven-Sonate, die Chopin – der mit Beethovens Musik sonst wenig anfangen konnte – spielte. Und Beethovens dritter Satz, der Trauermarsch, war eine offensichtliche Inspiration für Chopins gleichnamigen Satz in seiner zweiten Sonate. Auch gibt es viele Elemente in dieser Sonate, die Schumanns Musik vorwegnehmen: die sehr charaktervollen und kontrastierenden Variationen des ersten Satzes, die obsessiven Rhythmen im Trio des zweiten Satzes, und das unaufhaltsame Finale in Perpetuum-Mobile-Manier.

Nachdem Beethoven mit op. 26 die Grenzen der Sonatenform gesprengt hatte, erscheint es nur folgerichtig, dass die beiden **Sonaten op. 27** mit dem Titel „*Sonata quasi una fantasia*“ veröffentlicht wurden. Beide Sonaten sind ohne Pausen zwischen den Sätzen konzipiert – daher die Bezeichnung „wie eine Fantasie“. Im späten 18. Jahrhundert wurde der Begriff „Fantasie“ oft für einteilige Werke mit kontrastierenden Abschnitten verwendet. Auch die Wahl der Tonarten ist auf „fantastische“ Weise unge-

wöhnlich: Op. 27 Nr. 1 zeigt Terzverwandtschaften (Es-Dur, C-Dur, As-Dur) – ein Konzept, das im weiteren Verlauf von Beethovens Schaffen an Bedeutung gewinnt. Op. 27 Nr. 2 steht in der ungewöhnlichen und poetisch-düsteren Tonart cis-Moll.

Op. 27 Nr. 1 beginnt in Es-Dur mit einem einfachen *Andante* in Rondoform. Nachdem Beethoven uns mit zwei Motiven in regelmäßigem kurz-kurz-lang-Rhythmus sanft eingelullt hat, reißt er uns aus der Träumerei heraus – wechselt die Tonart zu C-Dur, das Tempo zu Allegro und den Takt zu 6/8. Nach diesem kurzen Ausflug kehrt das Anfangsthema wieder. Der zweite Satz folgt nahtlos: ein düsteres *Scherzo* in c-Moll, mit einem lebhaften Trio in As-Dur. Es folgt ein wunderschönes *Adagio con espressione* in As-Dur, das über eine Kadenz in das ausgedehnte Finale überleitet, ein freudiges *Allegro vivace* in Rondoform. Eine verkürzte Wiederaufnahme des Adagios, nun in Es-Dur, führt zu einer kurzen Presto-Coda für einen brillanten Abschluss.

Op. 27 Nr. 2, das 1823 durch eine literarische Anspielung den Beinamen „Mondscheinsonate“ erhielt, wurde bereits zu Beethovens Lebzeiten ein Hit – was ihn nicht besonders glücklich machte, da dies das Publikum von seinen späteren Innovationen ablenkte. Der einleitende Satz, *Adagio sostenuto* in cis-Moll, ist eine der radikalsten Neuerfindungen pianistischen Ausdrucks überhaupt: Vor Beethoven gab es nichts Vergleichbares, und der effektvolle

Einsatz der Resonanz ungedämpfter Saiten verleiht der Musik eine Atmosphäre, die bis heute fasziniert. Erstaunlicherweise geht Beethovens Konzeption dieses Satzes bis zu einer Skizze aus dem Jahr 1793 zurück. Manche sehen auch Parallelen zur Musik der Szene in Mozarts *Don Giovanni*, in der Don Giovanni den Komtur ersticht. Nach einer Reihe von Arpeggien in der rechten Hand über einer absteigenden Basslinie erklingt das Thema mit seinem bekannten Trauermarsch-Rhythmus. Für mich bleibt die langsame Entfaltung dieser Musik zutiefst berührend, egal wie oft ich sie spiele. Das folgende *Allegretto* in Des-Dur bietet eine kurze Atempause vom düsteren Umfeld. In Menuett-Trio-Form gehalten, wirkt es sanft und anmutig, mit einem ländlich anmutenden Musette-Abschnitt. Das Finale, *Presto agitato*, verwandelt das Material des ersten Satzes in ein diabolisches Perpetuum mobile. Hier verwendet Beethoven die konventionelle Sonatenform (die einzige in den drei Sonaten op. 26 und 27), um ein außergewöhnlich düsteres und emotional erschütterndes Drama zu erschaffen. Die Wirkung dieser Sonate auf die Entwicklung der romantischen Musik kann kaum überschätzt werden; Berlioz war von diesem Werk besonders beeindruckt und nannte das Adagio „eines jener Gedichte, die die menschliche Sprache nicht zu beschreiben vermag“.

Das letzte Werk auf diesem Album, ebenfalls 1801 komponiert, ist die Sonate in D-Dur, op. 28, von ihrem ersten Verleger treffend



Beethoven, ca. 1804 · Gemälde von Willibrord Joseph Mähler

„Pastorale“ genannt. Hier kehrt Beethoven (zum letzten Mal in seinen Klaviersonaten) zur viersätzigen Struktur seiner früheren Werke zurück (siehe z. B. op. 22). Neu hingegen ist Klang und Stimmung der Musik. Anstelle offensichtlicher Brillanz oder dramatischer Gesten erleben wir eine sanfte Freundlichkeit – eine Einladung, Beethoven auf einem seiner Spaziergänge durch die Natur zu begleiten. Die Musik entfaltet sich wie eine Abfolge grüner Landschaftsbilder, getragen von pulsierenden Basspedaltönen. Trotz seiner scheinbaren Einfachheit ist der erste Satz harmonisch forschend und eröffnet mühelos ferne tonale Horizonte, ohne den Hörer zu überfordern. Der zweite Satz, *Andante*, war Beethovens persönlicher Favorit. Er ist dreiteilig (ABA) und spielt nur mit D-Dur und d-Moll. Innerhalb dieser einfachen Form entfaltet Beethoven eine ganze Welt: zurückhaltendes Drama im A-Teil, pastorale Heiterkeit im Mittelteil und geheimnisvolle Wendungen bei der Rückkehr des A-Teils. Das kurze *Scherzo* bleibt trotz seiner Lebendigkeit dem Frieden des Gesamtklangs verhaftet. Das *Rondo-Finale* ist der offensichtlichste pastorale Satz: im 6/8-Takt gehalten, mit sanft wiegenden Bordunfiguren in der linken Hand. Und obwohl Beethoven fast das gesamte Stück über offensichtliche Virtuosität meidet, kann er sich am Ende einen ausgelassenen Ausbruch nicht verkneifen – mit einem wilden Wirbel aus Sechzehnteln, *Più Allegro quasi Presto* bezeichnet.

[> ZURÜCK ZUM INHALTSVERZEICHNIS](#)



DIE MITTLEREN SONATEN II

VON DAVID KOREVAAR

DREI SONATEN OP. 31

Die drei Sonaten op. 31, komponiert in den Jahren 1802–1803, sind groß angelegt und technisch anspruchsvoll. Diese Klaviersonaten entstanden unmittelbar nach den Innovationen des Streichquintetts op. 29 und den drei Sonaten für Violine und Klavier op. 30 und setzen Beethovens Experimentieren mit Tonartenbeziehungen, Sonatenstruktur und der Natur von Anfang, Mitte und Ende fort.

Im Jahr 1802 erhielt Beethoven einen Auftrag von einem Zürcher Verleger, Hans Georg Nägeli, der hoffte, Beethoven würde Teil seiner neuen Serie *Repertoire des clavecinistes* werden. Nägelis Plan war es, eine Reihe von Bänden mit Klavierwerken „im großen Stil, von weiter Spannweite, mit vielfältigen Unterschieden gegenüber dem üblichen Sonatengenre“ herauszugeben. Er bat um vier Sonaten, doch Beethoven lieferte letztlich nur drei.

Die Musik selbst ist bemerkenswert: Jede Sonate nimmt einen bestimmten Blickwinkel auf die Form ein, wobei die erste eine liebevolle Parodie darstellt, die zweite (mit dem irreführenden Titel „Der Sturm“) großes Drama und die dritte (später „Die Jagd“ genannt) einen insgesamt fröhlichen und oft virtuosen Mittelweg. Hört man die Anfänge der ersten Sätze jeder dieser Sonaten, er-

kennt man leicht, wie Beethoven die Bühne bereitet. Die erste Sonate in G-Dur weist amüsant unbeholfene Phrasenlängen auf und scheint einen Pianisten mit ernsthaften Koordinationsproblemen anzudeuten; die zweite Sonate in d-Moll präsentiert eine beispiellose Abwechslung zwischen langsamer (Largo) und schneller Musik (Allegro) in einer Einleitung, die zunächst dramatisch über der Dominantharmonie zu stehen scheint; und die dritte Sonate in Es-Dur beginnt mit einer überraschenden Subdominant-Harmonie und zögert, ähnlich wie die zweite, bevor sie schließlich Tempo und Stimmung etabliert.

Die erste Sonate wird oft als Parodie gesehen, musikalisch wie kompositorisch. Sie ist auch vollkommen originell: Wie in der späteren „Waldstein“-Sonate op. 53 (1803/04) beginnt Beethoven den ersten Satz mit dem Hauptthema, das er dann um einen Ganzton tiefer wiederholt. Ebenso wie in der „Waldstein-Sonate“ platziert Beethoven sein zweites Thema auf der Medianten (3. Stufe) statt auf der üblichen Dominante (5. Stufe). So steht in dieser G-Dur-Sonate das zweite Thema in der harmonisch fernen und

überraschenden Tonart H-Dur. In der Reprise erscheint das zweite Thema zunächst in E-Dur (der Submediante, bzw. 6. Stufe), bevor Beethoven, sichtlich überrascht, zurück in die richtige Tonart G-Dur wechselt. Bemerkenswert ist, dass dieser erste Satz stets dasselbe Eröffnungsmotiv, immer in G-Dur, wiederholt, um jede Sektion zu beginnen. So hören wir zu Beginn der Durchführung, der Reprise und der Coda das Eröffnungsmotiv, wobei jede Wiederholung einen markanten strukturellen Punkt markiert. Das ist zugleich witzig und brillant, schafft ein komisches Wiederauftreten, gefolgt von denselben oder anderen Slapstick-Einlagen.

Der zweite Satz, mit der widersprüchlichen Tempobezeichnung *Adagio grazioso*, ist eine ausgedehnte Da-capo-Arie in C-Dur, deren einfaches und heiteres thematisches Material endlos mit extravaganzen Verzierungen ausgeschmückt wird, unterbrochen von überraschenden Momenten der Qual und Spannung. Ist dies tatsächlich eine Parodie auf die statische Da-capo-Arienstruktur? Manchmal denke ich, dies Musik ist dazu zu schön, doch die Kombination der Tempobezeichnung, der staccatohaften Begleitung und der übermäßig ausgeweiteten Kadenzen weist auf eine Parodie hin – eine klanglich schöne und ausgedehnte Parodie, wie sie nur Beethoven gelingen konnte.

Das Rondo-Finale mit der Bezeichnung *Allegretto* erinnert an die Rondos im galanten Stil früherer Sonaten, insbesondere op. 2, Nr. 2

und op. 22, erreicht jedoch ein neues Niveau an Virtuosität. Das Ende besteht aus einer Folge unterbrochener Themenabschnitte, die zwischen *Allegretto* und *Adagio* wechseln, gefolgt von einem *Presto*-Finale, das wie schallendes Gelächter wirkt – als wolle es sagen: „Nehmt das alles nicht ernst!“ Bemerkenswert ist, dass Schubert so beeindruckt davon war, dass er dieses Finale als strukturelles und musikalisches Modell für das Finale seiner großen A-Dur-Sonate D. 959 (1828) verwendete.

Die zweite Sonate dieses Zyklus ist allgemein als „Sturm“-Sonate bekannt. Interessant ist, wie es zu diesem Beinamen kam. Anton Schindler behauptet in seiner im Allgemeinen unzuverlässigen Beethoven-Biografie, er habe mit dem Komponisten über eine Sonate (identifiziert als op. 53, heute als „Waldstein“ bekannt) gesprochen, bei der er Beethoven fragte, was er beim Komponieren beabsichtigt habe. Beethoven habe geantwortet, es beziehe sich auf Shakespeares Stück *The Tempest*. Nun ist *The Tempest* keineswegs eine düstere Tragödie; vielmehr dienen der große Sturm und das anschließende Schiffsunglück zu Beginn des Stückes als Mittel, um die Figuren in einer Art dunkler Komödie hier- und dorthin zu verstreuen. Dieses Szenario könnte ich eher auf die „Waldstein“ mit ihren Anspielungen auf die klanglichen Konventionen der komischen „Türkenoper“ nachvollziehen; doch irgendwie wird

Schindlers ursprüngliche Geschichte (die ohnehin nicht wirklich vertrauenswürdig ist) auf die d-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2 übertragen, wahrscheinlich weil man meinte, die Musik sei „stürmisch“ (was sie natürlich auch ist). Ich wünschte, dieser Beiname würde verschwinden, da er meist nur die Genialität und Originalität des Stückes verdunkelt, indem er eine irrelevante und unauthentische „poetische“ Überlagerung schafft.

Der Beginn dieser d-Moll-Sonate ist voller Geheimnis und Spannung – ein zweitaktiges Largo präsentiert ein Pianissimo-Arpeggio des Dominantakkords in der ersten Umkehrung (von unten nach oben: Cis, E, A). Nach einer Fermate hören wir einen huschenden Skalenabstieg in Zweiergruppen von Achteln, der rasch zu einer zweiten Fermate auf der Dominante führt (nun in Grundstellung: A, Cis, E, A). Ohne Vorbereitung setzt die Musik mit einer offensichtlichen Wiederholung des Anfangs ein, nun auf der Dominante von F-Dur – einer Tonart, die wir nie erreichen werden. Das folgende Allegro bringt uns mit einem Wirbel aus Zweiergruppen zu einem kraftvollen Erreichen der Tonika d-Moll und einer offenkundigen Auflösung des geheimnisvollen Anfangsarpeggios. Und so stellt sich die Frage, ob der Anfang eine Einleitung vor Beginn der Sonatenstruktur oder tatsächlich der Beginn dieser Struktur ist. Doch dann macht die Wiederholung der Exposition klar, dass der Anfang tatsächlich der Beginn und keine Einleitung ist; dies

wird durch die seltsame Reprise verstärkt, in der auf das eröffnende Arpeggio ein geisterhaftes Rezitativ über einem langen, atmosphärischen Pedal folgt und in der die kraftvolle d-Moll-Version des Expositionsthemas nie zurückkehrt. Stattdessen hören wir nach einem zweiten Rezitativ eine seltsame Passage von *pianissimo* wiederholten Akkorden und dramatischen Arpeggien über einem chromatisch aufsteigenden Bass. Das Ende des Satzes ist erneut geheimnisvoll, wobei das rechte Pedal den tiefsten Ton auf Beethovens Klavier, ein F, bis fast zum Ende hält, sodass der Schlussakkord in d-Moll fast bis zuletzt wie in erster Umkehrung statt in der notwendigen Grundstellung wirkt. Dieser Satz repräsentiert eine Art musikalischer Instabilität (von Tempo und Tonalität), die nach Stabilität sucht, die jedoch nur kurz und knapp in den letzten drei Takten im Pianissimo von d-Moll-Akkorden gefunden wird.

Der zweite Satz, ein edles Sonaten-Adagio in B-Dur, eröffnet mit einem willkommenen Gefühl der Stabilität und sich allmählich entfaltender Erhabenheit. Die Verwendung punktierter Rhythmen durchzieht den ganzen Satz als verbindendes Element, sowohl im motivischen Material des ersten und zweiten Themas als auch in den feierlichen Trommelwirbeln, die die Übergangspassagen unterlegen. Der ganze Satz ist auffallend orchestral in seiner Textur – man kann sich leicht vorstellen, wie verschiedene Instru-

mentengruppen die jeweiligen Ideen übernehmen. Dieses meisterhafte Adagio ist eine Insel der Ruhe inmitten der brodelnden Energie der Außensätze.

Der dritte Satz, wieder in Sonatenform, ist mit *Allegretto* bezeichnet, wird aber üblicherweise in rasendem Tempo gespielt. Ich finde seine unaufhörliche Bewegung und sein obsessives Kreisen wirkungsvoller in einem kontrollierten Tempo, das sowohl den überraschend lyrischen Charakter des Anfangsthemas als auch die beängstigenden Unterbrechungen stärker hervorhebt. Beethovens Entscheidung, in der Coda eine vollständige Wiederholung des ersten Themas einzuschließen, schafft die Illusion einer Rondoform – eine weitere Manifestation seines unerschöpflichen Experimentierwillens mit den klassischen Standardformen. Für mich ist dieser Satz letztlich mehr Spinnrad als Sturm (denken wir an Schuberts *Gretchen am Spinnrade*) – eher gescheiterte zwischenmenschliche Liebesgeschichte statt Schiffbruch infolge eines Sturms, der außerhalb unserer Kontrolle liegt.

Die dritte Sonate dieser Reihe, allgemein als „Die Jagd“ bekannt, hatte eine komplizierte Veröffentlichungsgeschichte und erschien in nicht weniger als vier verschiedenen „Erstausgaben“ im Jahr 1804. Die erste, die tatsächlich erschien, wurde in London von Clementi veröffentlicht, obwohl der Schweizer Verleger Nägeli seine

Version bereits gestochen, aber noch nicht gedruckt hatte. Diese beiden Veröffentlichungen, wahrscheinlich basierend auf derselben (heute verlorenen) Manuskriptkopie, wurden bald darauf durch Ausgaben in Bonn von Simrock und in Wien von Cappi ergänzt. Jede Version ist leicht unterschiedlich. Eine der besonders interessanten Varianten betrifft den Rhythmus einer Passage nahe dem Anfang des ersten Satzes, unmittelbar nach einer Fermate, die in fast allen modernen Ausgaben als vier gleichmäßige Sechzehntel erscheint. Wie Barry Cooper in seiner Ausgabe der Sonaten anmerkt, ist es sehr wahrscheinlich, basierend sowohl auf Clementis gedruckter Ausgabe als auch auf einer erhaltenen Skizze des Satzes, dass Beethoven eigentlich eine Achtelnote gefolgt von einer Sechzehntel-Triole gemeint hat – ein Rhythmus, den ich bevorzuge. Wer diese Sonate gut kennt, sollte sich also nicht wundern, wenn diese Passage, die mehrfach im Satz vorkommt, etwas anders klingt als gewohnt!

Wie bei den anderen Sonaten dieser Gruppe entwickelt Beethoven erneut einen originellen Ansatz für die Form des ersten Satzes. Zur Erinnerung: Die erste Sonate begann auf der erwarteten Tonika, die zweite auf einer geheimnisvollen Dominante. Was könnte er nun tun, um sein Publikum zu überraschen? Er beginnt seine Es-Dur-Sonate auf einem Subdominant-Akkord – in diesem Fall ein f-Moll-Septakkord in erster Umkehrung – und die Sopranli-

nie meidet zunächst die Töne des Es-Dur-Dreiklangs, beginnt stattdessen mit einem punktierten Abstieg von C nach F. Die Melodie steigt durch Fis und G auf und kommt schließlich auf einem gehaltenen Es-Dur-Akkord in der instabilen zweiten Umkehrung zur Ruhe. Der folgende Takt (mit dem erwähnten Rhythmus) löst schnell alles auf und führt klar nach Es-Dur. Dieser anfängliche Einfall, der als scherzhaft-ernst gehört werden kann, fügt sich auch in die Verspieltheit des gesamten Satzes ein – wer außer einem spielerischen Komponisten könnte einen derart amüsant spannenden Beginn ersinnen? Der Rest des Satzes entfaltet sich mit großer motorischer Energie, nur an wichtigen architektonischen Punkten durch den seltsamen Anfang unterbrochen – ein Kunstgriff, den er aus der ersten Sonate dieser Reihe übernimmt, jedoch mit ganz anderer Wirkung, da das Anfangsmaterial hier den Bewegungsfluss anhält, statt ihn, wie in der ersten Sonate, voranzutreiben.

Der zweite Satz, dem Beethoven den Titel *Scherzo* gibt, ist ein *Allegretto vivace* im 2/4-Takt. Er steht in der Subdominante As-Dur, möglicherweise ein Hinweis auf den Anfangsakkord des ersten Satzes. Bis zu dieser Zeit konnte man sich darauf verlassen, dass Beethoven in einer Symphonie, in einem Streichquartett oder auch in einer Klaviersonate einen dritten Satz als *Scherzo* schrieb, aber diese standen immer im $\frac{3}{4}$ -Takt und waren in der Regel mit *Allegro*

oder *Presto* bezeichnet. Zudem hatten diese Scherzi, Parodien von Tanzsätzen, im Allgemeinen A-B-A-Form. Als zweiter Satz ist dieses Scherzo in der „falschen“ Position in der Sonate und in der „falschen“ Form, in diesem Fall Sonaten-Allegro. Bemerkenswert ist auch, dass fast jeder diesen Satz als *Allegro vivace* oder gar *Presto* behandelt, vielleicht durch Beethovens *Scherzo*-Bezeichnung irregeführt. Ich finde ihn als echtes Allegretto weit wirkungsvoller, was mehr Humor und eine klarere Ausführung der notierten Rhythmen erlaubt. Dieser Satz ist ein großer Spaß, zeigt Beethoven von seiner witzigsten Seite und setzt Stille sehr wirkungsvoll ein.

Dies ist die einzige Sonate dieser Reihe mit vier Sätzen. Es ist auch die einzige, die keinen langsamen Satz enthält. Stattdessen gibt Beethoven uns als dritten Satz ein *Menuetto*, bezeichnet *Moderato e grazioso*. Offensichtlich gefiel ihm dieser besondere viersätzigte Aufbau, da er ihn einige Jahre später in seinem Trio in Es-Dur op. 70 Nr. 2 erneut verwendete. Der Menuett-Teil ist lyrisch und sanft. Der mittlere Trio-Teil ist kantiger, stellt kurze und lange Akkorde gegenüber und springt wild umher. Die kurze Coda führt einen Moment der Dunkelheit und des Zweifels ein, der nicht allzu ernst zu nehmen ist.

Das Finale, *Presto con fuoco*, mit seinem 6/8-Takt und den rollenden Rhythmen galoppierender Pferde, ist wohl der Grund für den Beinamen „Die Jagd“. Obwohl in „ernste“ Sonaten-

Allegro-Form gegossen, ist dieser Satz ein virtuoser Ritt, der mit heiterer Energie vorbeirauscht und die Sonate zu einem brillanten Abschluss bringt.

DIE SONATEN OP. 78, 79, 81A

Der zweite Teil dieses Albums umfasst die drei Sonaten, die in den Jahren 1808–1810 komponiert wurden: op. 78, 79 und 81a. Zum Kontext: Beethoven hatte die „Waldstein“- und „Appassionata“-Sonaten (zu hören auf meinem Album *Heroic to Hammerklavier*, Prosp0111) in den Jahren 1803–1805 vollendet, unmittelbar nach den Sonaten op. 31. Somit stellen die Jahre zwischen 1805 und 1808 die erste bedeutende Unterbrechung in einer bis dahin fast kontinuierlichen Produktion von Klaviersonaten seit 1795 dar – eine bemerkenswert produktive Periode für Beethoven in diesem Genre.

Zwei Faktoren waren offenbar für Beethovens Rückkehr zur Klaviersonate verantwortlich – ein persönlicher und ein geschäftlicher. Der persönliche war der Beginn von Beethovens Beziehung zu Erzherzog Rudolph, die 1808 begann. Rudolph wurde nicht nur einer von Beethovens wichtigsten Mäzenen, sondern auch sein Schüler. Kurz nach dieser ersten Begegnung und dem Beginn ihrer Lehrer-Schüler-Beziehung führte die drohende französische Invasion Wiens im Mai 1808 dazu, dass ein Großteil des Adels die



Johann Baptist von Lampi: Kardinal Rudolph von Österreich

Stadt verließ. Beethoven komponierte ein Klavierstück mit dem Titel *Das Lebe Wohl*, um die Abreise des Erzherzogs zu verewigen; das Stück wurde zum ersten Satz der Sonate op. 81a.

Die geschäftliche Seite begann früher und betraf Muzio Clementi, der – wie oben erwähnt – 1804 eine der ersten Ausgaben von Beethovens Sonate op. 31 Nr. 3 in London veröffentlicht hatte. 1807 schlossen Beethoven und Clementi einen Vertrag, der Clementi das Recht gab, sechs neue Werke in London zu veröffentlichen, darunter drei Klaviersonaten oder zwei Sonaten und eine Fantasie nach Beethovens Ermessen. Beethoven arbeitete an diesen Werken für Clementi jedoch frühestens ab 1809, da er erst in diesem Jahr die Bezahlung erhielt; trotzdem gelang es ihm schließlich, Clementi diese drei Sonaten zusammen mit der Fantasie op. 77 zu liefern. Und da Clementi nur an den englischen Rechten interessiert war, konnte Beethoven dieselben Werke an einen kontinentalen Verleger, Breitkopf & Härtel in Leipzig, verkaufen.

Die Sonate in Fis-Dur op. 78 wurde 1809 vollendet und ist der Gräfin Therese von Brunsvik gewidmet, die einst für Beethovens „unsterbliche Geliebte“ gehalten wurde. Neben der ungewöhnlichen Wahl der Tonart ist diese Sonate bemerkenswert wegen ihrer asymmetrischen zweisätzigen Struktur: Sie beginnt mit einem ausgedehnten Sonatenhauptsatz, in dem beide Teile wiederholt

werden, gefolgt von einem kurzen und spielerischen rondoartigen Satz. Sie verwendet auch eine Kompositionsweise, die einen neuen Fortschritt für Beethoven darstellt. Das viertaktige *Adagio cantabile*, das den ersten Satz eröffnet, enthält Intervalle und Rhythmen, die im Keim alles dafür liefern, was in beiden Sätzen folgt. Aus diesen Elementen – insbesondere der aufsteigenden Quarte, Paaren von aufsteigenden Sekunden, dem Zweiton-Bindebogen und dem punktierten Rhythmus der ersten beiden Takte – kreiert Beethoven eine Reihe von höchst unterschiedlichen Ideen, die eine bemerkenswerte Verschmelzung scheinbar disparater thematischer Fragmente und emotionaler Charaktere darstellen, die dennoch durch diese gemeinsamen kompositorischen Elemente verbunden sind. Trotz dieser inneren Komplexität ist die große Überraschung dieser Sonate, wie zugänglich sie wirkt – voller schöner Farben, lieblicher Linien und kleiner Dramen im ersten Satz und voller Virtuosität im zweiten Satz.

Für die Sonate in G-Dur op. 79 schlug Beethoven den Titel „Sonatine“ oder „Sonata facile“ vor, um eine Abkehr im Geist von seinen ernsteren und schwierigeren Werken anzuzeigen. Der erste Satz, *Presto alla tedesca*, ist der längere und steht in Sonatenform mit einer Wiederholung beider Teile und einer ausgedehnten Coda.

Das Wort „tedesca“ bezieht sich auf einen deutschen Tanz im Dreiertakt; das Tanzelement ist besonders im Anfangsmotiv und in den Passagen mit kniffligen Handüberkreuzungen im Durchführungsteil zu hören. Für ein Stück, das leicht zu spielen sein sollte, ist dieser Satz ziemlich anspruchsvoll, erfordert eine flinke linke Hand für die Sprünge und große Geläufigkeit in beiden Händen. Der zweite Satz ist ein *Andante* in g-Moll im 9/8-Takt. Ich spüre hier Beethovens Sehnsucht, die Schlichtheit eines Volksliedes hervorzurufen, ein Sehnen, das in vielen seiner *Bagatellen* zu hören ist. Wie in den *Bagatellen* können die Phrasenenden auch hier merkwürdig abrupt wirken. Der Es-Dur-Mittelteil reiht eine Reihe einfacher melodischer Figuren aneinander, vielleicht das Improvisieren eines Geschichtenerzählers mit Versatzstücken. Das Finale, *Vivace*, ist ein einfaches Rondo mit variierten Reprises. Das Hauptthema basiert auf einem gängigen melodischen und harmonischen Verlauf – tatsächlich beginnt das Thema des letzten Satzes von Mozarts Violinsonate KV 379 (1781), ebenfalls in G-Dur, fast identisch. Wie im zweiten Satz scheint Beethoven hier eine Art populäre Musik heraufzubeschwören. Und während die Musik für den Hörer scheinbar einfach klingt, ist sie alles andere als leicht zu spielen – mit komplizierten Polyrhythmen, plötzlichen Wechseln von Register und Textur und unbequemer Figuration.

Von dieser Gruppe von drei Sonaten ist bei weitem die bekannteste und am häufigsten gespielte die **Sonate in Es-Dur op. 81a**, vom Komponisten selbst mit dem Titel „Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen“ versehen, aber trotz seines klar geäußerten Wunsches eher unter dem französischen Titel des ersten Satzes, *Les Adieux*, bekannt. Wie oben erwähnt, wurde der erste Satz vor der Abreise des Erzherzogs Rudolph aus Wien komponiert und ihm am 4. Mai 1808 überreicht. Am 12. Mai eroberten die Franzosen Wien, während Beethoven im Keller seines Bruders Zuflucht suchte und sein geschwächtes Gehör mit Kissen vor dem Kanonenlärm schützte. Die Ereignisse erschütterten Beethoven so sehr, dass er einige Monate lang kaum komponierte. Doch im September des selben Jahres beschloss er, zwei weitere Sätze hinzuzufügen, die Rudolphs Abwesenheit und seine schließlich im Januar 1810 erfolgte Rückkehr darstellen sollten.

Der erste Satz, *Lebewohl*, eröffnet mit einem ikonischen, dreitönigen absteigenden Adagio-Hornruf, über dem Beethoven die Silben „Le-be-wohl“ notiert hat – sein wörtlicher Abschied an Erzherzog Rudolph. Die kurze und ergreifende Einleitung führt direkt in ein freudiges und energisches Allegro, da die Aufregung über die Reise des Erzherzogs die Melancholie des Anfangs verdrängt. Die aufsteigenden Quarten erinnern an den Posthornruf, der die Ankunft und Abfahrt einer Kutsche begleitete. Flüchtige Erinnerungen an

das „Lebewohl“-Motiv erscheinen mit nur einer Spur von Tränen im Auge, und die Coda bringt die anfänglichen Hornrufe zurück.

Der zweite Satz, *Abwesenheit*, ist einer der ersten Fälle, in denen Beethoven eine deutsche Tempoangabe zur Ergänzung der italienischen hinzufügt – ein Zeichen seines wachsenden Interesses an deutscher Nation und Identität, besonders bedeutsam im Lichte der französischen Besetzung Wiens zu jener Zeit. Auf Italienisch vermerkt er schlicht *Andante espressivo*; auf Deutsch „In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck“. Der Satz ist ein Arioso, also etwas zwischen der rezitativischen, sprachähnlichen und der voll gesungenen Arienform. Das Anfangsthema ist voller rhetorischer Pausen und Verzögerungen, ein Vorbote des *Arioso dolente* im Finalsatz der A-Dur-Sonate op. 110 (1821). Das zweite Thema ist fließender, wird jedoch schon nach vier Takten durch eine Art musikalischer Auflösung unterbrochen, wenn die linke Hand sich aus ihrer Rolle als Begleiterin löst und die rechte Hand auf abgehackte Synkopen reduziert wird. Die Struktur des Satzes ist tonal erkundend, mit dem ersten Thema in c-Moll und dem zweiten in G-Dur, gefolgt von einer Wiederholung einen Ganzton tiefer – mit

dem ersten Thema in b-Moll und dem zweiten in F-Dur. Eine modulierte Passage bringt die Musik zur Dominante von Es-Dur und führt direkt in das Finale, *Das Wiedersehen*. Mit der Bezeichnung *Vivacissimamente* und „Im lebhaftesten Zeitmaße“ im 6/8-Takt beginnt das Finale mit einem überschwänglichen Ausbruch der Freude über der Dominante, bevor das erste Thema leise im Diskant erscheint. Dieser Satz weist Ähnlichkeiten in Charakter und Energie mit dem Finale des fünften Klavierkonzerts op. 73 (entstanden 1809 und ebenfalls Rudolph gewidmet) auf. Über die gleiche Tonart und den gleichen Takt hinaus bestehen Parallelen in Beethovens Kombination von Duolen und Triolen in der Figuration, und beide Sätze strahlen Freude und Überschwang aus. Es ist für mich seltsam, dass diese Sonate heute nach dem Titel des ersten Satzes, „Les Adieux“ („Lebewohl“), bekannt ist, da der Bogen des Ganzen doch auf die Freude des „Wiedersehens“ hinausläuft. Beethovens ursprüngliche Bitte an seinen Verleger, dass der Titel alle drei Wörter – „Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen“ – umfassen solle, ergibt vollkommen Sinn, da er den Geist des Werkes vollständig widerspiegelt.



DIE SPÄTEN SONATEN VON DAVID KOREVAAR

Diese Veröffentlichung vereint Beethovens Sonate e-Moll op. 90 aus dem Jahr 1814 mit seinen letzten drei Sonaten, die in den Jahren 1820–22 entstanden: der Sonate E-Dur op. 109, der Sonate As-Dur op. 110 und der Sonate c-Moll op. 111. Diese vier Werke zeigen Beethovens intensive Beschäftigung mit der motivischen Arbeit: ein besonderes Kennzeichen seines Spätstils – und zugleich die größtmögliche Spannweite an emotionalem und dramatischem Ausdruck.

Die beiden Sätze der **Sonate Op. 90** sind ähnlich lang, unterscheiden sich jedoch in ihrem Charakter. Beethovens erster Biograph, der wenig verlässliche Anton Schindler, erfand eine unwahrscheinliche Geschichte über die Werbung des Grafen Moritz von Lichnowsky um seine zweite Frau, um die ungewöhnliche Struktur und die emotionalen Gegensätze der Sonate zu erklären, und deutete an, die Musik sei geschrieben worden, um den emotionalen Zustand des Grafen zu dieser Zeit widerzuspiegeln. Zwar widmete Beethoven die Sonate Moritz von Lichnowsky, jedoch keineswegs aufgrund einer programmatischen Verbindung zur Sonate: Tatsächlich trugen die von Schindler beschriebenen Ereignisse sich erst nach der Komposition zu! Wahrscheinlicher ist, dass Beethoven den kürzli-

chen Tod von Moritz' Bruder, Fürst Karl von Lichnowsky, nutzte, um sich mit einer Familie zu versöhnen, die vor dem Zerwürfnis zwischen dem Komponisten und dem Prinzen im Jahr 1806 ein wichtiger Förderer gewesen war.

In dieser Sonate gibt Beethoven die Tempi nur auf Deutsch an. Damit strebte er nicht nur eine größere Präzision des Ausdrucks an, sondern knüpfte zugleich an die Bewegung der deutschen Romantik an, die Sprache zum Element einer nationalen Identität erhob.

Der erste Satz in e-Moll trägt die Bezeichnung *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*. Dies ist schwer ins Italienische zu übertragen: *Un poco vivace, ma sempre con espressione* mag dem nahekommen, aber es scheint, als würde das Deutsche mehr ausdrücken. Eine Feinheit ist das Tempo selbst; es ist ein großer Unterschied, ob man „mit Lebhaftigkeit“ oder „lebhaft“ sagt. Für mich liegt der Unterschied in einem Tempo, das ein Gefühl der Vorwärtsbewegung vermittelt, ohne zu schnell zu sein. Ein solches Tempo muss auch den in der Partitur geforderten Ausdrucksbereich mit seinen auffälligen Kontrasten in Textur und Stimmung ermöglichen.

Schon von den ersten Noten des Stückes an setzt Beethoven Wechsel in Dynamik, Textur und Artikulation – ebenso wie rhetorische Pausen – ein, um eine emotionale Welt voller Aufruhr und Qual zu erschaffen. Gleichzeitig formt er das melodische Material des Satzes aus den Keimen, die in den ersten beiden Takten gesät werden. Diese kurze, einprägsame und dramatische Geste besteht aus mehreren leicht erkennbaren Elementen: der anfänglichen Wiederholung eines Tons (oder Akkords), dem absteigenden Schritt (in der Partitur mit einem Bindebogen versehen, damit man ihn ebenso gut sehen wie hören kann), und der aufsteigenden Quarte. Diese Elemente werden über eine Vielzahl emotionaler Landschaften hinweg kombiniert und neu angeordnet, um aus motivischer Einheit musikalische Vielfalt zu schaffen.

Ein bemerkenswertes Beispiel dieses Prozesses zeigt sich in dem *pianissimo*-Aufstieg in bloßen Oktaven aus aufsteigenden Quarten und Quinten, der in einer plötzlichen stufenweisen Ankunft bei zwei *forte*-Akkorden gipfelt. Dieses Muster wird im zweiten Teil des zweiten Themas umgekehrt, wo eine fließende Sechzehntelbegleitung die nun lyrischen Oktaven der rechten Hand trägt, die zunächst stufenweise absteigen, dann in Quinten und Quarten fortschreiten. Auch wenn diese Sonate nicht den offensichtlichen Kontrapunkt der späteren Werke zeigt, ist Beethovens Verwendung einer umgekehrten Version eines Themas ein

deutliches Hinweis auf seine späteren kontrapunktischen Erkundungen.

Im Gegensatz dazu ist der zweite Satz von sanfter Ruhe geprägt. Beethoven bietet hier ein beschauliches Rondo in E-Dur, bezeichnet *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*, mit einem einfachen, lyrischen Thema, das nach der Eröffnung zweimal unverändert wiederkehrt. Die kontrastierenden Episoden deuten auf das Drama des ersten Satzes hin – man hört es in den wiederholten Akkorden und im Wechsel von *forte* und *piano*, die deutlich an dessen Beginn erinnern –, sind ansonsten aber weitgehend entspannt. Die einzigen Anzeichen von Unruhe sind die erschreckend plötzlichen verminderten Septakkorde, die jeweils vor der Rückkehr des Rondothemas erscheinen. Erst nachdem Beethoven uns durch den größten Teil der Form geführt hat, gerät die Musik aus dem Gleichgewicht: Sie landet erneut auf einem verminderten Septakkord, aber diesmal verliert sich der harmonische Faden; die Musik bewegt sich chromatisch suchend, das Tempo verlangsamt sich, um schließlich zwei seltsame Takte lang auf einem unerwarteten Fis-Dur-Akkord zu verweilen, bevor sie ihren Weg zurück zur Dominante E-Dur findet. Nach einer letzten Darbietung des Rondos, bei der das Thema zwischen den Händen hin und her wechselt, löst sich die Musik in unterbrochenen Phrasen auf. Ein letztes Mal versucht Beethoven, Zuversicht zu spenden – das Thema beginnt

erneut –, doch diesmal verblasst die Musik sanft und verschwindet in der Stille.

Die letzten drei Sonaten bilden ein überwältigendes Schlusskapitel in Beethovens Schaffen in diesem Genre. Diese Werke zeigen drei unterschiedliche und völlig neuartige Strukturen, die dennoch gemeinsames motivisches Material teilen. Die Art, wie Beethoven kleine musikalische Zellen verwendet, geht über die Techniken des ersten Satzes von op. 90 hinaus; Beethoven entwickelt und variiert sein musikalisches Material auf eine Weise, die bereits die Methoden von Brahms vorwegnimmt.

Zugleich greift er auf Formen der Vergangenheit zurück – nicht nur auf die von Haydn und Mozart ererbte Sonatenform, sondern auch auf die Variationenform (in den Finalsätzen von op. 109 und op. 111) sowie – im Finale von op. 110 – auf die barocke Toccata mit ihrer Verknüpfung aus improvisatorischem Rezitativ, Arioso und Fuge. Der erste Satz von op. 111 mit seiner *Maestoso*-Einleitung voller Doppelpunktrhythmen und der Verwendung fugierter Abschnitte innerhalb des *Allegro*-Teils greift wiederum Elemente der barocken französischen Ouvertüre auf.

Das allgegenwärtige musikalische Material der drei Sonaten wird in den Eröffnungstakten von op. 109 eingeführt, wo die rechte Hand eine aufsteigende Terz (G[#]–H) spielt, gefolgt von einer ab-

steigenden Quart (H–F[#]). Dieses Intervallmuster wird anschließend eine Terz tiefer wiederholt, sodass es deutlich erkennbar ist. Besonders faszinierend ist die Tatsache, dass Beethoven ursprünglich mit der Arbeit an diesem Satz begann, um einer Bitte seines Freundes Friedrich Starke nachzukommen, der ein Klavierlehrbuch zusammenstellte und ihn um ein kurzes Stück gebeten hatte. Erst später, nachdem Beethoven einen Vertrag mit dem Verleger Adolph Schlesinger über drei Sonaten abgeschlossen hatte, begann die Entwicklung zur vollständigen Sonate.

Beethovens Fähigkeit, viel aus wenig zu schaffen, zeigt sich hier auf höchstem Niveau – und das schon innerhalb dieses kurzen Satzes. Die Anfangsphase, das erste Thema einer kompakten Sonatenform, ist mit *Vivace, ma non troppo* bezeichnet. Die Textur erinnert an ein Bach-Präludium, mit einer Folge von Arpeggien einfacher Akkorde. Doch nach nur wenigen Sekunden wird diese Ruhe durch ein überraschendes vermindertes Septakkord-Arpeggio unterbrochen, und der Hörer wird in ein dramatisches *Adagio espressivo* – das zweite Thema – gestoßen. Dieses Thema, das an ein barockes Rezitativ erinnert, basiert auf den Tönen A–E–G[#]–D[#]–F[#]–C[#] – einer Kette absteigender Quartan und aufsteigender Terzen. Beethoven kehrt damit das Muster des Anfangsthemas (aufsteigende Terz, absteigende Quart) um und erweitert es. Genau dieses Muster taucht später erneut auf – als Schlussabschnitt von

op. 110, in der Umkehrung der Fuge, die den letzten Satz beschließt; eine Variante davon bildet auch das melodische Gerüst der einleitenden Takte von op. 111. Nach einer kadenzartigen Passage kehrt das *Vivace* zurück, erfährt eine kurze Durchführung und führt zur Reprise des Eröffnungsmaterials, diesmal jedoch mit einer weiten Oktavtrennung zwischen rechter und linker Hand. Das Adagio-Thema erscheint erneut, und der Satz endet mit einer Rückkehr des *Vivace* als Coda.

Das leise E-Dur-Ende des ersten Satzes wird abrupt durch den *fortissimo*-Einsatz in e-Moll des zweiten Satzes (*Prestissimo*) unterbrochen. Nach acht Takten einer furiosen Tarantella geht die Musik in ein Piano über, mit einer Melodie, die auf den Tönen A–F#–B–G–C basiert – einer Kette absteigender Terzen und aufsteigender Quarten, also der Umkehrung des zweiten Themas des ersten Satzes. Dieses Muster bildet auch das Eröffnungsthema des ersten Satzes von op. 110 sowie das Thema der ersten Fuge im Finale jener Sonate. Es folgt ein zweites Thema in h-Moll, das auf derselben rhythmischen Idee beruht, jedoch mit auf- statt absteigenden schnellen Noten. In der Durchführung verwandelt Beethoven die Basslinie der ersten acht Takte in die Melodie, behandelt sie in kanonischer Nachahmung und lässt sie schließlich in Stille verklingen, bevor der explosive *fortissimo*-Beginn erneut hervorbricht.

Nach diesen beiden dramatisch kontrastierenden und sich



Der Verleger
Adolph Schlesinger

ständig wandelnden Sätzen beginnt die anschließende Folge von Variationen wie eine Oase der Ruhe, mit einem weit ausschwingenden E-Dur-Thema, das sich ohne Hetze entfaltet. Beethoven wechselt hier für die Tempobezeichnung wieder ins Deutsche: *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*.

Die erste Variation, *Molto espressivo*, verändert das Thema bereits deutlich, erweitert die Intervalle und verziert die Melodie. Die Basslinie ist vollständig verändert – sie bewegt sich zunächst mit nur einer Note pro Takt, während das Thema in Vierteln fortschreitet. Das Ergebnis ist noch raumgreifender und ausdrucksvoller als das ursprüngliche Thema.

In der zweiten Variation wiederholt Beethoven das Thema als eine Reihe von gebrochenen Arpeggien, die an den Beginn des ersten Satzes erinnern und daher kaum wiederzuerkennen sind. Anstelle der Wiederholung jeder Themenhälfte führt Beethoven eine scheinbar neue Idee ein – eine Abwandlung des Themas dieses Satzes und zugleich eine Zusammenführung der Fäden der gesamten Sonate: eine Folge absteigender Terzen und aufsteigender Quartan (G[#]–E–A–F[#]–B–G[#]–C[#]–A). Dieses Motiv, mit *teneramente* bezeichnet, drängt mit großer emotionaler Intensität nach oben.

Die dritte Variation, *Allegro vivace*, ist eine zweistimmige Invention à la Bach, die kontrapunktisch über das harmonische Gerüst des Themas hinwegläuft.

Die vierte Variation, langsamer als das ursprüngliche Thema zu spielen, beginnt als eine Art dreistimmige Invention, in der Fragmente des Themas und ein Gegenthema miteinander verflochten sind. Der Mittelteil dieser Variation ist dagegen homophon und steigert sich zu einem ekstatischen Fortissimo-Höhepunkt.

Die fünfte Variation, *Allegro, ma non troppo*, bringt das aufsteigende Motiv aus der zweiten Variation zurück, diesmal in Form einer vierstimmigen Fughetta.

Die letzte Variation führt schließlich zurück zum Tempo und zur Stimmung des Themas. Durch die Hinzufügung eines immer schneller werdenden Trillers erreicht die Musik einen finalen Höhepunkt

in einem Strom aus Zweiunddreißigsteln, dargeboten wie eine wilde Bach-Fantasie. Eine zarte Wiederholung des Themas beschließt die Sonate.

Niemand hatte je ein Finale wie dieses komponiert. Länger als die beiden ersten Sätze zusammen und mit dem größten emotionalen Gewicht der Sonate, verbindet das Finale die Fäden der Vergangenheit mit einer Klangwelt, die bereits auf die Romantik vorausweist.

Die **Sonate in As-Dur op. 110** beginnt dort, wo op. 109 endete: Ihr Eröffnungsthema wiederholt die aufsteigende Folge von Terzen und Quartan, die man in den Variationen der vorhergehenden Sonate gehört hat. Letztendlich wird dieses Muster zum Fugenthema des letzten Satzes. Der erste Satz, in Sonatenhauptsatzform und bezeichnet *Moderato cantabile molto espressivo*, hat einen lyrischen, sanften Charakter. Ein Großteil des Satzes ist melodisch, während der Kontrapunkt meist im Hintergrund bleibt. Dennoch gibt es eine große Vielfalt an Texturen – von der choralartigen Eröffnung über eine Melodie mit einfacher Begleitung bis hin zu zarten Zweiunddreißigstel-Arpeggien, die zwischen dem ersten und zweiten Thema aufleuchten. In der Reprise führt eine magische Wendung am Ende dieser Zweiunddreißigstel-Passagen in die unerwartete Tonart E-Dur zu einem Moment des Suchens und Zögerns, bevor die Musik nach As-Dur zurückkehrt. In der Coda erreicht Beethoven

einen Moment verzauberter Stille und aufgehobener Zeit, bevor die Zweiunddreißigstel-Figuren wiederkehren und die Musik zu einer stillen Schlussphrase tragen.

Der zweite Satz, *Allegro molto* in f-Moll, ist ein kurzes, geradtaktiges Scherzo voller Synkopen und spielerischer Energie. Der Mittelteil zeichnet sich durch schnelle, absteigende Achtelnoten-Passagen aus, die sich aus den ruhigen, aufsteigenden Sechzehntelnoten des ersten Satzes ableiten. Eine kurze Coda führt nahtlos in den ausgedehnten dritten Satz über.

Wie in op. 109 ist das Finale länger als die beiden vorangehenden Sätze zusammen und bildet das emotionale Zentrum der Sonate. Hier präsentiert Beethoven seine eigene Interpretation der barocken Toccata, einer Form, in der sich improvisatorische Abschnitte mit imitatorischem Kontrapunkt oder Fugen abwechseln. Beethoven führt von der einleitenden b-Moll-Passage zu einem tonal instabilen Rezitativ, das die Andeutung einer *Bebung* enthält – d.h. der Pianist imitiert den vibratoähnlichen Effekt, der für das Clavichord charakteristisch ist. Dieser rhythmisch freie Abschnitt führt zu einem *Arioso dolente* („klagendes Lied“) in as-Moll.

Darauf folgt eine meditative und edle Fuge in As-Dur, *Allegro ma non troppo*, deren Thema aus einer Kette aufsteigender Quartan und absteigender Terzen besteht, wie man sie bereits zu Beginn des ersten Satzes gehört hat. Das Arioso kehrt in g-Moll zurück,

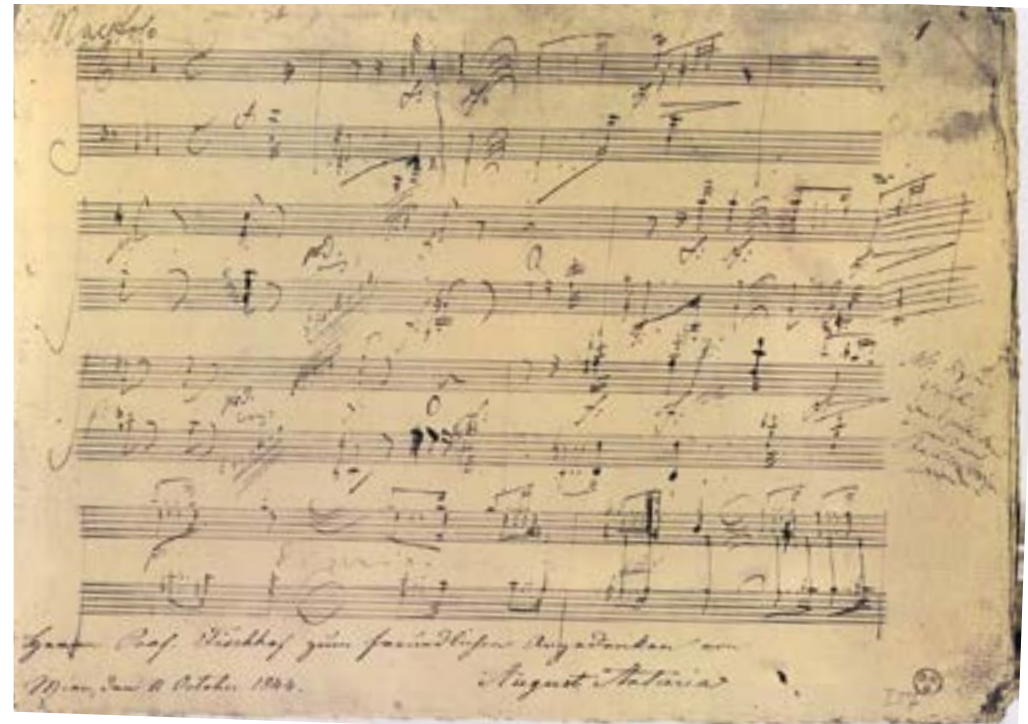
Ludwig van Beethoven in his study
painting by Carl Bernhard Schloesser ca. 1890



wobei die Melodie diesmal durch schluchzende Pausen zerrissen wird. Eine Reihe von G-Dur-Akkorden im tiefen Register führt zu einem aufsteigenden, immer leiser werdenden Arpeggio, das in eine zweite Fuge übergeht, die auf der Umkehrung des ursprünglichen Themas basiert. Eine Folge von Diminutionen (Verkleinerungen) des Themas, verbunden mit einer allmählichen Beschleunigung führt schließlich zu einer triumphalen Rückkehr des ursprünglichen Themas in As-Dur – und zu einem großartig bejahenden Schluss.

Beethovens letzte Klaviersonate, op. 111, wurde 1822 vollendet und umfasst nur zwei Sätze. Der erste Satz, in c-Moll, entspricht zunächst den Erwartungen an die Form, mit einer *Maestoso*-Einleitung, die die punktierten Rhythmen der französischen Overture aufgreift, gefolgt von einem dramatischen *Allegro con brio ed appassionato* – eine 1820er-Jahre-Adaption von Elementen der *Pathétique*-Sonate von 1799. Doch dies ist eine völlig andere Schöpfung: Die Verwendung des Motivs ist weit ausgefeilter, der Satz ist reich an Kontrapunkt, und die tonale Anlage ist unkonventionell – mit dem zweiten Thema in As-Dur (der Submedianten) anstelle des konventionelleren Es-Dur (der Medianten bzw. parallelen Durtonart). Die emotionale Wirkung ist ungleich größer, da Beethovens Fähigkeit, rhetorische Mittel und Texturen der Ver-

gangenheit zu verbinden, ihn weit über die Konventionen des klassischen Stils, wie sie in der *Pathétique* verkörpert sind, hinausführt.



First autograph page of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata No. 32, Op. 111

Das Material der *Maestoso*-Einleitung steht in enger Beziehung zu dem des zweiten Themas des ersten Satzes von op. 109, das dasselbe Intervallskelett aus absteigenden Quarten und aufsteigenden Terzen verwendet. In diesem Fall jedoch sind die absteigenden Quarten zu verminderten Quarten verkleinert – Es–H, As–E. Wenn das *Allegro* beginnt, hören wir in einem furchteinflößenden Unisono-Fortissimo die aufsteigende Terz und absteigende (nun verminderte) Quart, die das sanfte Eröffnungsthema von op. 109 gebildet hatten – C–Es–H. So kehrt der Anfang dieses ersten Satzes die motivische Darstellung, das Tempo und den Charakter des Anfangs von op. 109 um.

Die Fortführung des ersten Satzes zeigt eine kontrapunktische Verarbeitung des ersten Motivs, gefolgt vom sanften zweiten Thema in einem langsameren Tempo. Dieses Thema bringt die punktierten Rhythmen der Einleitung zurück, jedoch in lyrischerer Stimmung, und kündigt das Thema des zweiten Satzes an. Bald wird es jedoch von der Rückkehr der anfänglichen Stimmung sowie der anfänglichen thematischen Idee unterbrochen, um die Exposition zu beschließen. Die kurze Durchführung beginnt als Fugato, in dem zwei Themen gleichzeitig vorgestellt werden. Die Reprise ist noch dramatischer als die Exposition, mit einer ausgedehnten und weiterentwickelten Fassung des zweiten Themas. Eine kurze Coda lässt die Musik ausklingen – nicht unbedingt in Frieden, aber doch in Stille, da sie *pianissimo* in C-Dur endet.

Die drei letzten Sonaten entstanden, während Beethoven bereits an den monumentalen *Diabelli-Variationen* arbeitete, die 1819 begonnen und 1823 als op. 120 veröffentlicht wurden. Es ist gewiss kein Zufall, dass der Beginn von Diabellis Thema – ein lebhafter Walzer – verwandelt und mit Terz- und Quartfolgen kombiniert im Finale von op. 111 erscheint.

Dieser Satz, wiederum eine Folge von Variationen, beginnt mit einer Arietta in C-Dur, bezeichnet *Adagio molto semplice e cantabile*. Die ersten beiden Takte zeigen dasselbe Intervallmaterial in derselben Tonart wie der erste Teil des Diabelli-Themas: C–G–G; D–G–G. In größerem Maßstab steigt Beethovens Thema hier in op. 111 von C zum E und fällt dann im vierten Takt zum H – eine Erweiterung und Transformation des Anfangsmotivs des *Allegro* des ersten Satzes in Dur. In einem abschließenden Rückbezug auf das Material des Hauptmotivs dieser letzten drei Sonaten schließt die *Arietta* mit F–D–G–E – der Abfolge fallender Terzen und steigender Quarten, mit der op. 110 eröffnet wurde.

Das Thema strahlt Frieden und stille Zufriedenheit aus. Durch eine Reihe metrischer Verkleinerungen verwandelt sich diese Stimmung in der zweiten Variation in einen leichten, schwingenden Fluss und in der dritten Variation dann in ausgelassenen Überschwang. Mit der vierfachen Beschleunigung des Anfangsrhythmus und dem Hinzufügen von Synkopen könnte man dies als eine Art verrückten

Ragtime empfinden. Die vierte Variation führt uns zurück zu einer vibrierenden Stille, die durch eine Fülle zitternder Noten und geheimnisvoll schwebender Akkorde entsteht. Die darauf folgende lange Coda führt durch eine Reihe leuchtender Triller von C-Dur nach Es-Dur – vielleicht eine Anspielung auf die Triller in der Schlussvariation von op. 109 – und dann zurück nach C-Dur für eine letzte Darbietung des Themas, das sich zu einem ekstatischen Höhepunkt erhebt, bevor es in eine der erhabensten Klangtexturen in Beethovens gesamter Klaviermusik übergeht, in der die Melodie zwischen Trillern und Tremoli schwebt.

Eine von Beethovens Superkräften war seine Fähigkeit, sein gesamtes handwerkliches Können und sein Verständnis für die Musik, die vor ihm entstand, zu vereinen, um etwas Originelles und Neues

zu schaffen. Was jedoch besonders hervorsteht, ist die Tiefe des emotionalen Ausdrucks in der Musik, die nur diese Einsicht hervorbringen konnte. Alle Aspekte der Geschichte und kompositorischer Raffinesse sind ein notwendiger Teil des Endprodukts, aber dieses Endergebnis ist nur bedeutungsvoll, weil es kommunikativ und ausdrucksstark ist.

Es ist ebenso erstaunlich wie einschüchternd, das, was Beethoven vor mehr als 200 Jahren geschrieben hat, zum Leben zu erwecken. Ich empfinde es als Privileg, diese Musik zu teilen. Es ist mir eine Ehre, Vermittler dieser atemberaubenden Schöpfungen zu sein, die mit jeder Generation neu belebt werden müssen, um weiterhin Teil unseres gemeinsamen menschlichen Erbes zu bleiben.



HEROIC TO HAMMERKLAVIER VON DAVID KOREVAAR

Die Aufnahme von Beethovens monumentalem Zyklus von Klavier-sonaten ist vielleicht ein Akt der Hybris, denn es gibt ja bereits eine Menge wunderbarer Aufnahmen dieser herrlichen Musik. Dennoch freue ich mich sehr, auch einmal meine persönliche Sicht der Dinge anbieten zu können. In aller Bescheidenheit hoffe ich, dass meine Versionen zumindest einige dieser Meisterwerke in neuem Licht und mit neuer Klarheit erscheinen lassen.

Für diesen ersten Band meines Gesamtzyklus habe ich einige der ehrgeizigsten und bahnbrechendsten Sonaten Beethovens ausgewählt und die bekannten Sonaten *Waldstein*, *Appassionata* und die *Hammerklaviersonate* mit Werken kombiniert, die zeitgleich mit ihnen oder in ihrem musikalischen Umfeld entstanden sind.

Die Sonaten opp. 53, 54 und 57 wurden in den Jahren 1803–1805 komponiert, also zur gleichen Zeit wie die *Eroica*-Sinfonie. Die drei Werke stellen einen grundlegenden Wandel in Beethovens Art, für das Klavier zu schreiben, dar. Im Jahr 1803 hatte Beethoven von dem französischen Hersteller Erard ein neues Klavier mit einem erweiterten Diskantbereich erhalten, den er in seinen Werken aus diesen Jahren ausnutzt. Auf der Suche nach einer neuen stilistischen Richtung blickt Beethoven zurück und führt Ele-

mente des *alla-turca*-Stils in op. 53 (*Waldstein* – benannt nach dem Widmungsträger, Graf Waldstein) ein; radikal einfache Motive, die er aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* aufgreift, die 1805 im Theater an der Wien eine viel beachtete Wiederaufnahme erfahren hatte. Der erste Satz hat einen rhythmischen Schwung, der an den türkischen Marsch in der Ouvertüre dieser Oper erinnert, und weist charakteristische rhythmische, harmonische und melodische Elemente dieses Stils auf. Das darauf folgende Adagio „Introduzione“ ist opernhafte und ahmt ein Rezitativ und Arioso nach. Das Hauptthema des Rondo-Finales zitiert die letzten Momente von Mozarts Ouvertüre; andere Elemente des Opern- und *alla-turca*-Stils erscheinen im gesamten Satz.

Das Andante WoO 57 sollte ursprünglich der langsame Satz von op. 53 sein. Da er zu lang war, veröffentlichte Beethoven ihn separat. Er mochte dieses schöne Stück und führte es oft in Salons auf – daher der Titel *Andante favori*.

Mit op. 54 blickt Beethoven erneut in die Vergangenheit, um einen stilistischen Weg zu finden, der ihn in diesem Fall zu Haydn führt. Dieses ungewöhnliche zweisätzige Werk beginnt mit einem „In tempo d’un menuetto“, einer von Haydn in seinen Sonatenfi-

nalen häufig verwendeten Angabe. Hier beschenkt uns Beethoven tatsächlich mit einem graziösen Menuett, das dreimal ausgeführt wird, wobei jede Wiederholung durch virtuose Oktavpassagen getrennt wird. Der zweite Satz, Allegretto, ist ein Perpetuum mobile mit einer Sonatenstruktur in „Schieflage“, denn die Exposition besteht nur aus wenigen Takten, gefolgt von einer ausgedehnten Durchführung und Reprise.

Mit der *Appassionata* op. 57 (ein Name, der erst nach Beethovens Tod vergeben wurde) blickt Beethoven nach vorn und erkundet neue Klangfarben und eine gesteigerte emotionale Intensität in einer ausgedehnten Form. Der erste Satz ist so gewaltig, dass Beethoven auf die traditionelle Wiederholung der Exposition verzichtet. Niemals zuvor hat das Klavier so geflüstert, gedöhnt und gedonnert – und das mit einer derartigen Eindringlichkeit. Die Kontraste in Dynamik und Textur sind extremer als alles zuvor Gehörte und brachte die Instrumente der Beethoven-Zeit an ihre Grenzen. Der zweite Satz besteht aus einer Reihe von Variationen über ein choralartiges Thema von edler Schlichtheit. In der überraschenden ersten Variation wird die Basslinie auf den schwächeren Teil des Taktes verlagert, wobei die Akkorde der rechten Hand auf die rhythmische Begleitung reduziert werden. Schnellere Notenwerte bringen die Musik schließlich von der Ruhe des Anfangs zu einem virtuellen Höhepunkt in der dritten Variation, in der nun die Melodielinie auf den schwächeren Teil des Taktes verschoben

wird. In der Coda wird das Thema unter Hinzufügung orchestraler Registerwechsel wiederholt. Die Schlusskadenz wird von einem verminderten Septakkord unterbrochen, der eine quasi schockierende Überleitung zum Finale bildet. Das Allegro ma non troppo ist fast beängstigend in seiner Unerbittlichkeit und bringt die dynamischen Kontraste des Eröffnungssatzes zurück, nun verdichtet zu einem sich ständig bewegenden Muster von Sechzehntelnoten. Die Wiederholung nicht der Exposition, sondern der Durchführung und der Reprise, steigert die Spannung enorm, und das Verdrängte wird in der Coda dramatisch freigesetzt, indem es sich zu einem wilden Czárdás beschleunigt.

Die Sonaten op. 101 (1816) und op. 106 (1817–18) zeigen nicht nur Beethovens Fortschritte auf dem Weg zu einer Musik der Zukunft, sondern auch sein Interesse an der Verwendung der deutschen Sprache – sicherlich auch Teil einer Tendenz zum wachsenden Nationalismus. Der Begriff *Hammer-Klavier* (= Klaviatur mit Hämmern) ist selbst eine Wortschöpfung, um die Funktionsweise des Klaviers zu verdeutlichen. In der Korrespondenz mit seinen Verlegern Haslinger und Steiner im Vorfeld der Veröffentlichung der Sonate op. 101 kommt Beethoven zu dem Schluss, dass „Hammerklavier“ die richtige Bezeichnung für das Titelblatt ist. Das eigentliche Titelblatt lautet (trotz Beethovens klarer Aufforderung, dem Deutschen den Vorrang zu geben) sowohl „pour le Piano-Forte“ als auch „für das Hammer-Klavier“.

Während also der Titel „Hammerklavier“ im Allgemeinen für die Sonate op. 106 vergeben wird, könnte op. 101 als die erste Sonate mit diesem Titel bezeichnet werden. In dieser Sonate sind die Tempi sowohl auf Italienisch als auch auf Deutsch angegeben. So ist der erste Satz im Italienischen mit *Allegretto, ma non troppo* bezeichnet, trägt aber im Deutschen die nuanciertere Angabe *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*. Diese Sonate ist zwar formal viersätzig, weist aber eine starke zweiteilige Struktur auf. Der erste Satz in Sonatenform ist kurz, ausdrucksvoll und intim und wirkt wie eine Einleitung zu dem darauf folgenden zackigen Marsch in F-Dur mit seinem seltsamen, lyrischen und doch unzusammenhängenden Trio-Teil. Der improvisatorische langsame Satz in a-Moll, *Langsam und sehnsuchtsvoll*, dient wiederum als Einleitung und führt direkt in eine Reprise der Eröffnung des ersten Satzes, bevor ein langer Triller das Finale einleitet, das mit *Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* bezeichnet ist (im Italienischen lediglich *Allegro*). Dieser überschwängliche Satz, der ein ausgedehntes Fugato als Durchführung enthält, bietet einen angemessenen brillanten Abschluss.

Op. 106, veröffentlicht als *Große Sonate für das Hammerklavier*, ist eine Sonate der Superlative: die längste, am schwersten zu spielende, kontrapunktisch komplexeste der Sonaten. Das Adagio ist eine von Beethovens tiefgründigsten Kompositionen und repräsentativ für das Rigore und die Kompromisslosigkeit von Beetho-

vens kompositorischem Handwerk. Diese Sonate kann leicht überwältigen, etwa durch die schiere Anzahl der Noten im ersten Satz, durch die Seltsamkeit des zweiten Satzes, die emotionale Verdichtung des dritten und die überbordende kontrapunktische Gestaltung der Fuge. Die Unmöglichkeit, dieses Werk mit Beethovens Metronomangaben zu realisieren und dabei die musikalische Kohärenz zu wahren, ist eine weitere Herausforderung; seine Angaben würden für den Hörer eine unverständliche Anarchie erzeugen, egal wie perfekt sie ausgeführt würden. Ich habe Tempi gewählt, von denen ich glaube, dass sie die Musik in ihrer ganzen Komplexität zum Sprechen bringen und den Zuhörenden die Details hören lassen, ohne die Kohärenz des Ganzen zu opfern. Die ersten beiden Sätze, beide in B-Dur, halten sich an die Normen der Form: ein brillanter, freudiger Satz in Sonatenform – aber mit unerwarteten Tonartenbeziehungen –, gefolgt von einem Scherzo, das auf einer radikalen Verdichtung der Anfangsidee des ersten Satzes beruht. Das Scherzo endet mit einem schockierenden Ausbruch von wiederholten Bs in Oktavgriffen – vielleicht ein Ausdruck der Frustration des Komponisten über seinen Hörverlust und die Grenzen seines Instruments.

Im elaborierten dritten Satz in der fernen Tonart fis-Moll sprengt Beethoven tatsächlich diese Grenzen und lässt das Klavier in einer Sprache inniger Intensität sprechen. Beethoven setzt das Bassregister und das Pedal ein, um neue Klangwelten zu eröffnen und

wunderschöne Resonanzklänge zu erzeugen. Das Finale entsteht aus den Fis-Dur-Akkorden, die das Adagio abschließen und die in eine Reihe schmuckloser F-Dur-Klänge übergehen, mit denen die Suche nach einem eigentlichen Thema beginnt. Nach einigen Fehlstarts und zögernden Schritten, die zu einem Ausbruch wiederholter A-Dur-Akkorde führen – eine Antwort auf die B-Dur-Akkorde am Ende des Scherzos – finden wir uns in einer großen Fuge wieder, die von Beethoven als *con alcune licenze* („ziemlich frei“) beschrieben wird. Das Thema ist gekennzeichnet durch Sprünge und Triller und einen langen Schweif von Sechzehntelnoten. Es erklingt in Vergrößerungen, Umkehrungen und rückläufig und in einer Vielzahl von Tonarten, die durch Terzen miteinander verbunden sind. Die Musik ist abwechselnd extravagant, wild und (kurz) friedlich, bevor sie mit einem brillanten, aber durchaus „schrägen“ Überraschungsmoment endet.

DAVID KOREVAAR, 2025
ÜBERSETZUNGEN: PROSPERO





DAVID KOREVAAR

Award winning pianist David Korevaar has performed and given master classes throughout the United States, Europe, Asia, and Central and South America. His active career includes performances with the Rochester Philharmonic, Colorado Symphony, Boulder Philharmonic, Louisville Orchestra, Japan's Shonan Chamber Orchestra, Brazil's Goiânia Symphony, and with acclaimed conductors Guillermo Figueroa, Per Brevig, Stanisław Skrowaczewski and Jorge Mester. He is a founding member of the Boulder Piano Quartet, performs regularly with the Takács Quartet, and was a longtime member of the Clavier Trio.

Korevaar's extensive discography of over 50 titles includes world premiere recordings of piano music by Luigi Perrachio as well as works by Reza Vali, Paul Juon, Lowell Liebermann, Tibor Harsányi, Ernst von Dohnányi, Louis Aubert, Jean Roger-Ducasse, Bach, Beethoven, Brahms, Fauré, Ravel, Hindemith, and Chopin. In 2022, he prepared the first publication of Perrachio's Piano Quintet for DaVinci Press which he also recorded with the Carpe Diem Quartet.

Korevaar has appeared at Carnegie Hall, the Library of Congress, Metropolitan Museum of Art, the Phillips Collection, Spivey Hall, the 92nd Street Y, the Gardner Museum, the Krannert Center, the Ordway Theater, Kennedy Center, Davies Symphony Hall and for the La Jolla Chamber Music Society, among others.



He performs and records with distinguished colleagues including the New York Philharmonic Ensembles, violinists Charles Wetherbee, Anne Akiko Myers, Vadim Gluzman, Chee-Yun, Harumi Rhodes, Edward Dusinberre, Emi Ohi Resnick and Philippe Quint, violists Geraldine Walther and Matthew Dane, cellists David Requiro and Peter Wyrick, flutists Alexa Still and Christina Jennings and the Shanghai, Manhattan and Colorado Quartets.

Highlights of Korevaar's media credits include appearances on All Things Considered, Morning Edition, NPR, Performance Today,

St. Paul Sunday, WQXR, WDAV, TPR, KFAC, WGBH, WNYC, and Colorado Public Radio.

Of special interest, he has concertized and given master classes in Kazakhstan and Tajikistan and taught at the Afghanistan National Institute of Music (ANIM) in Kabul with sponsorship from the US State Department.

A Shigeru Kawai artist, Korevaar is Distinguished Professor at the University of Colorado Boulder. Like Beethoven, he enjoys long walks in the countryside, exploring the Colorado mountains.

WWW.DAVIDKOREVAAR.COM



DAVID KOREVAAR

Der preisgekrönte Pianist David Korevaar konzertierte in den USA, Europa, Asien sowie Mittel- und Südamerika und gab zahlreiche Meisterkurse. Er trat mit dem Rochester Philharmonic, dem Colorado Symphony, dem Boulder Philharmonic, dem Louisville Orchestra, dem japanischen Shonan Chamber Orchestra, dem brasilianischen Goiânia Symphony sowie mit den renommierten Dirigenten Guillermo Figueroa, Per Brevig, Stanisław Skrowaczewski und Jorge Mester auf. Er ist Gründungsmitglied des Boulder Piano Quartet, tritt regelmäßig mit dem Takács Quartet auf und war langjähriges Mitglied des Clavier Trios.

Korevaars umfangreiche Diskografie mit über 50 Titeln umfasst Weltersteinspielungen von Klaviermusik von Luigi Perrachio sowie Werke von Reza Vali, Paul Juon, Lowell Liebermann, Tibor Harsányi, Ernst von Dohnányi, Louis Aubert, Jean Roger-Ducasse, Bach, Beethoven, Brahms, Fauré, Ravel, Hindemith und Chopin. Im Jahr 2022 bereitete er die Erstveröffentlichung des Klavierquintetts von Perrachio für DaVinci Press vor, das er auch mit dem Carpe Diem Quartett einspielte.

Korevaar ist u. a. in der Carnegie Hall, der Library of Congress, dem Metropolitan Museum of Art, der Phillips Collection, der Spivey Hall, dem 92nd Street Y, dem Gardner Museum, dem Krannert Center, dem Ordway Theater, dem Kennedy Center, der Davies Symphony Hall und für die La Jolla Chamber Music Society aufgetreten.



Er konzertiert und macht Aufnahmen mit angesehenen Kolleg:innen, darunter die New York Philharmonic Ensembles, die Geiger:innen Charles Wetherbee, Anne Akiko Myers, Vadim Gluzman, Chee-Yun, Harumi Rhodes, Edward Dusinberre, Emi Ohi Resnick und Philippe Quint, die Bratschist:innen Geraldine Walther und Matthew Dane, die Cellisten David Requiro und Peter Wyrick, die Flötist:innen Alexa Still und Christina Jennings sowie das Shanghai, Manhattan und Colorado Quartet.

Zu den Höhepunkten von Korevaars Medienpräsenz gehören Auftritte bei All Things Considered, Morning Edition, NPR, Performance

Today, St. Paul Sunday, WQXR, WDAV, TPR, KFAC, WGBH, WNYC und Colorado Public Radio.

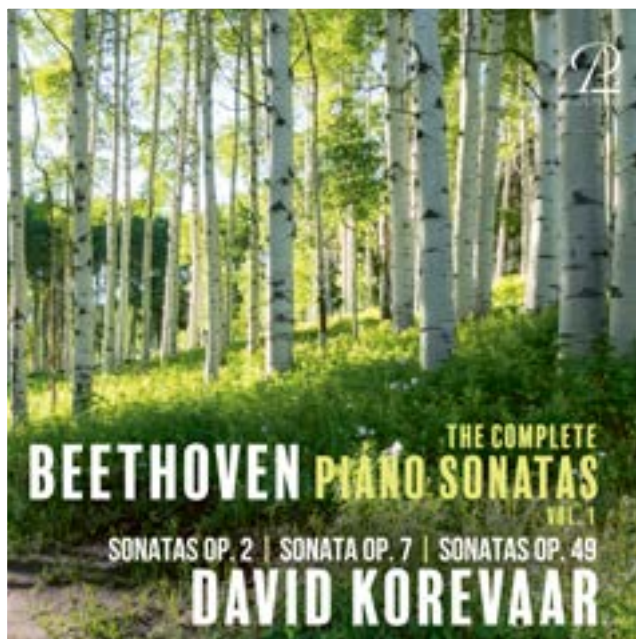
Von besonderem Interesse ist, dass er in Kasachstan und Tadschikistan konzertiert und Meisterkurse gegeben hat und mit Unterstützung des US-Außenministeriums am Afghanistan National Institute of Music (ANIM) in Kabul unterrichtet.

Der Shigeru Kawai-Künstler Korevaar ist Distinguished Professor an der University of Colorado Boulder. Wie Beethoven genießt er lange Spaziergänge in der Natur und erkundet dabei die Berge von Colorado.

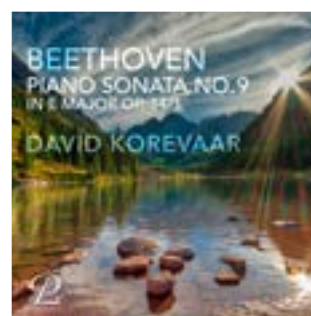
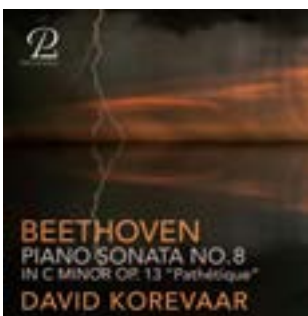
WWW.DAVIDKOREVAAR.COM

BEETHOVEN THE COMPLETE PIANO SONATAS

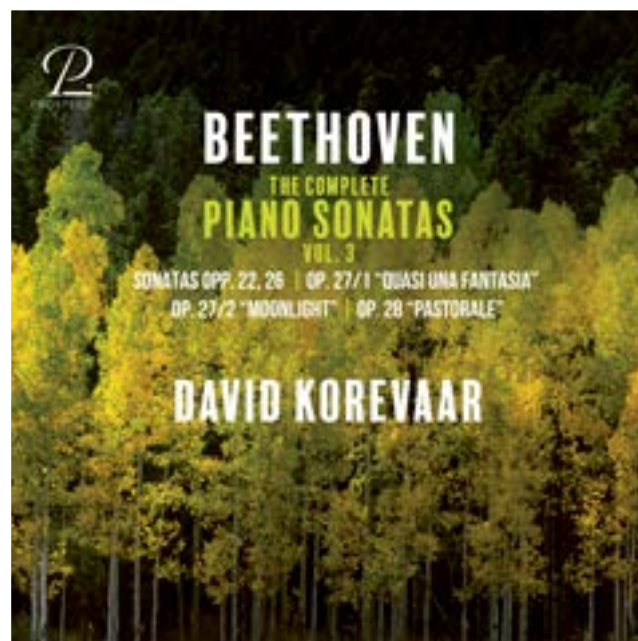
VOL. 1 – THE EARLY SONATAS I



VOL. 2 – THE EARLY SONATAS 2



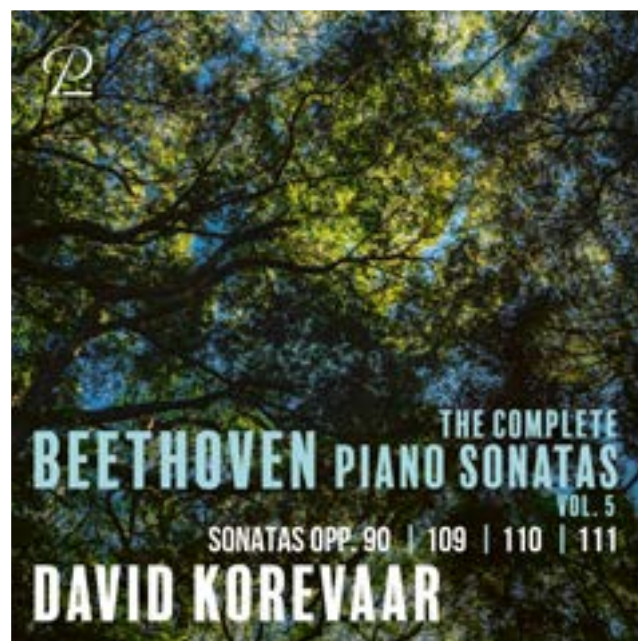
VOL. 3 – THE MIDDLE SONATAS 1



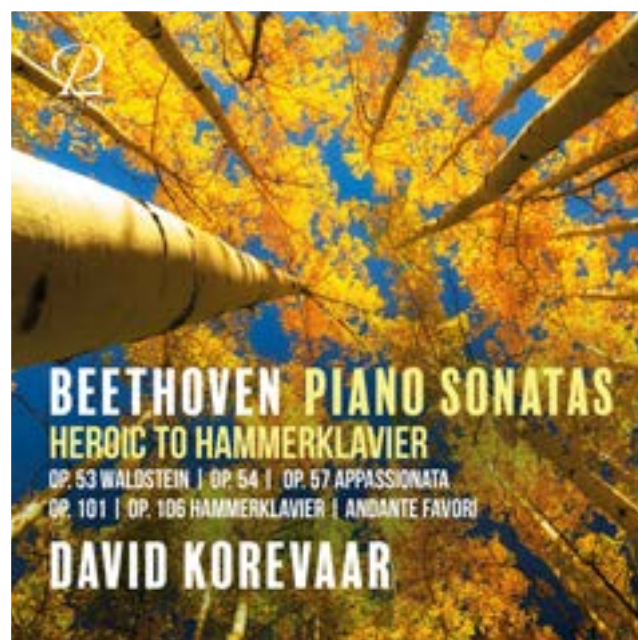
VOL. 4 – THE MIDDLE SONATAS 2



VOL. 5 – THE LATE SONATAS



HEROIC TO HAMMERKLAVIER



PROSP0119DIG



P.
PROSPERO