

BEETHOVEN

THE COMPLETE PIANO SONATAS VOL. 4

SONATAS OPP. 31/1 & 31/3
OP. 31/2 "THE TEMPEST"
OP. 78 "FOR THERESE" | OP. 79
OP. 81a "LES ADIEUX"



DAVID KOREVAAR





DAVID KOREVAAR
PLAYS
BEETHOVEN
COMPLETE PIANO SONATAS
VOL. 4

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770–1827

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 |

DAVID KOREVAAR

piano / Klavier



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: March 23 (op. 31 no. 1), March 24 (op. 31, nos. 2 & 3; op. 78),
March 25 (op. 79), July 13 (op. 81a) 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

Total time: 1:48:08

Art direction: Christine Schweitzer, Cologne · www.schweitzer-design.com

Photos: Jonathan Galle (p. 2), Matthew Dine

© & © 2025 Martin Korn Music Production



A NEW COMPLETE RECORDING: 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 Brunsvik, 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.

© David Korevaar, 2025



EINE NEUE GESAMTAUFNAHME: 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 virtuellen 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 streuen. 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 Instrumentengruppen 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) Manuskriptschreibweise, 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 Sopranlinie 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 viersätzliche 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 $\frac{6}{8}$ -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 Inva-



Johann Baptist von Lampi: Kardinal Rudolph von Österreich

sion Wiens im Mai 1808 dazu, dass ein Großteil des Adels die 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.

David Korevaar, 2025
Übersetzung: Prospero



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, Per-

formance 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



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 includ-



ing 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, WOXR, 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.

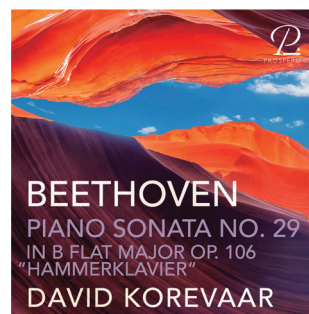
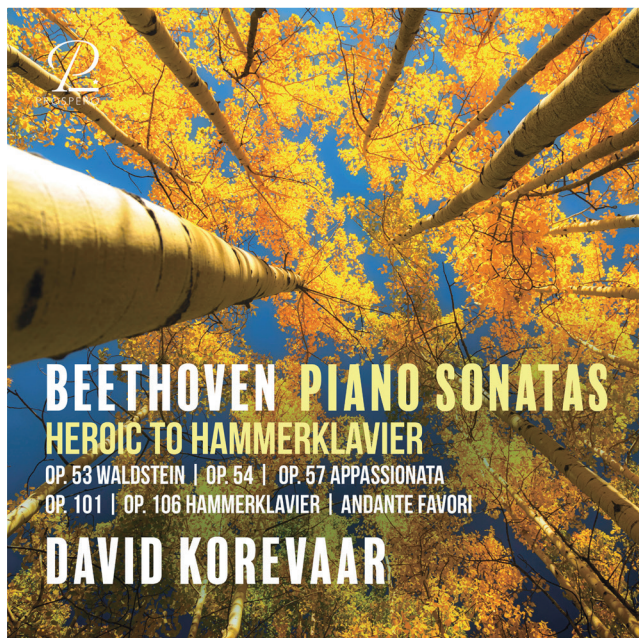
A Shigeru Kawai artist, Korevaar is Distinguished Professor at the University of Colorado Boulder. Like Beethoven, he enjoys long walks in the countryside, exploring the Colorado mountains.

WWW.DAVIDKOREVAAR.COM

Already available:

BEETHOVEN HEROIC TO HAMMERKLAVIER

FAMOUS SONATAS

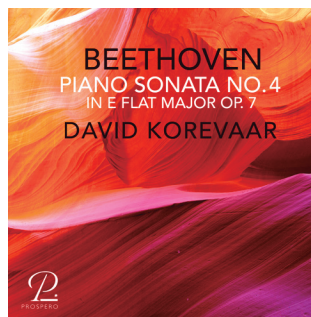
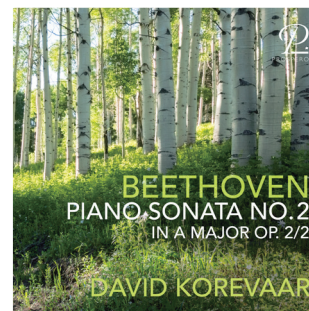
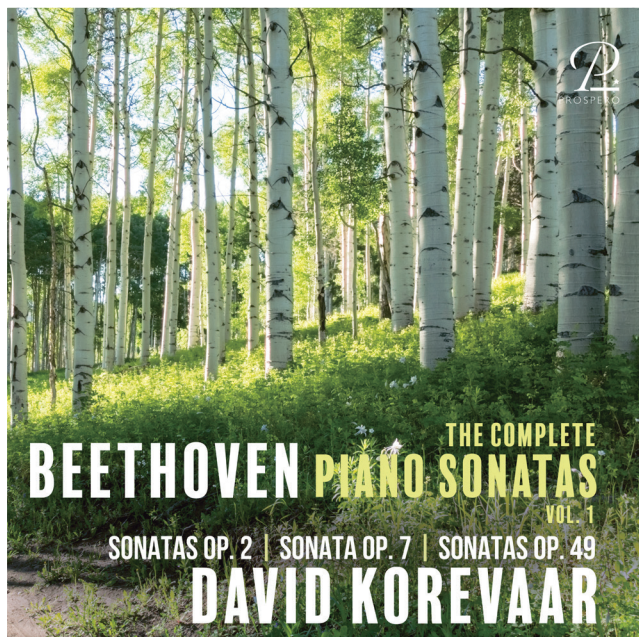


available on 2CD album PROSP0111
& digital

Already available:

BEETHOVEN THE COMPLETE PIANO SONATAS

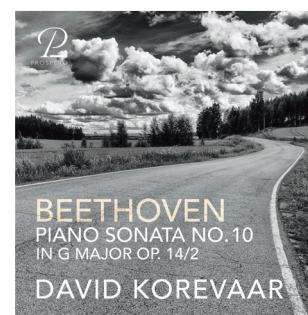
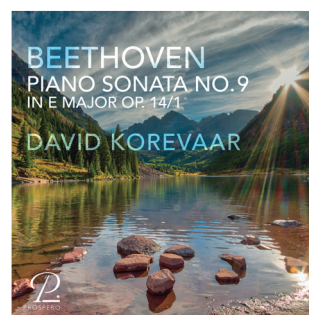
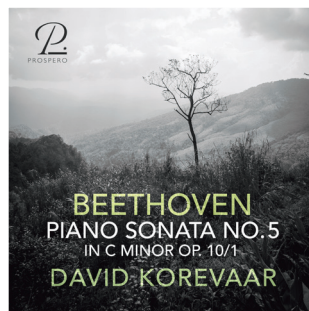
VOL. I – THE EARLY SONATAS I



Already available:

BEETHOVEN THE COMPLETE PIANO SONATAS

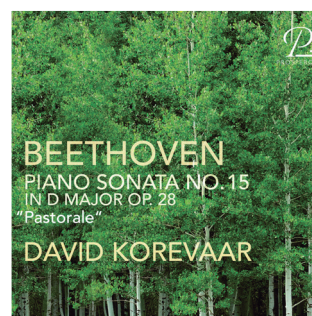
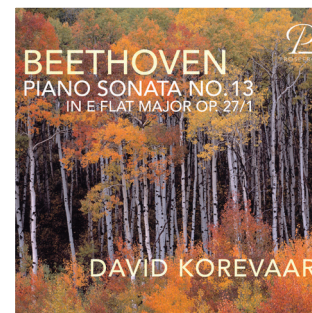
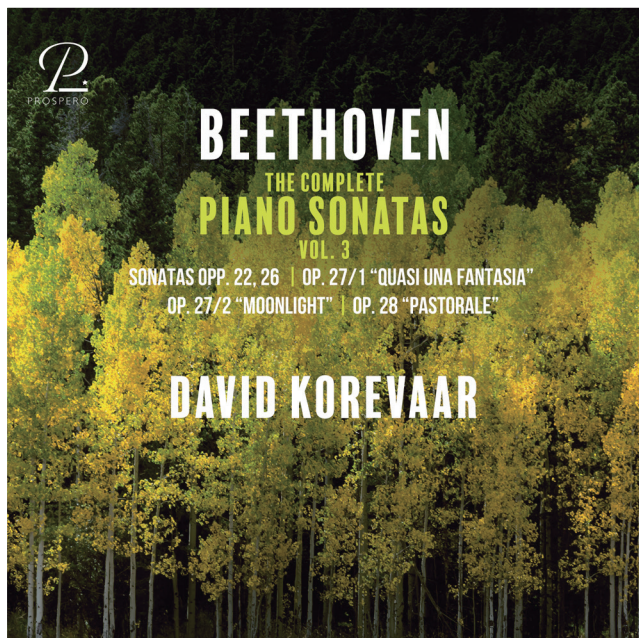
VOL. 2 – THE EARLY SONATAS 2



Already available:

BEETHOVEN THE COMPLETE PIANO SONATAS

VOL. 3 – THE MIDDLE SONATAS 1



198846169262

LISTEN TO THIS VOLUME'S SINGLES

