



THE COMPLETE  
**BEETHOVEN PIANO SONATAS**  
VOL. 5  
SONATAS OPP. 90 | 109 | 110 | 111  
**DAVID KOREVAAR**



DAVID KOREVAAR  
PLAYS

**BEETHOVEN**

**COMPLETE PIANO SONATAS**

**VOL . 5**

# LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770–1827

## Sonata No. 27 in E Minor, Op. 90

Sonate Nr. 27 für Klavier e-Moll

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

## Sonata No. 30 in E Major, Op. 109

Sonate Nr. 30 für Klavier E-Dur

- |   |      |   |       |
|---|------|---|-------|
| 3 | I.   | Vivace ma non troppo.<br>Adagio espressivo. Tempo I                               | 3.52  |
| 4 | II.  | Prestissimo   | 2.34  |
| 5 | III. | Gesangvoll, mit innigster Empfindung.<br>Andante molto cantabile<br>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.<br>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<br>ed appassionato | 9.12  |
| 10 | II. | Arietta: Adagio molto semplice<br>e cantabile | 17.04 |

**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. 90); July 15 (op. 109, op. 110, op. 111), 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 · [www.schweitzer-design.com](http://www.schweitzer-design.com)  
Photos: Jonathan Galle (p. 2), Matthew Dine  
© & © 2025 Martin Korn Music Production



# A NEW COMPLETE RECORDING: 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 singly"), 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<sup>#</sup> to B, followed by a descending fourth, B to F<sup>#</sup>. 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



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

only a few seconds of this, a startling diminished-seventh arpeggio 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<sup>#</sup>–E–A–F<sup>#</sup>–B–G<sup>#</sup>–C<sup>#</sup>–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 fugghetta. 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 passagework 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.

© David Korevaar, 2025



Beethoven's study  
by Johann Nepomuk Hoechle, 1827



# EINE NEUE GESAMTAUFAHME: 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.



Fürst Karl von  
Lichnowsky  
ca. 1800

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 be-

steht 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 unverän-

dert 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 Rondotheemas 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<sup>#</sup>–H) spielt, gefolgt von einer absteigenden Quart (H–F<sup>#</sup>). 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 Anfangsphrase, das erste Thema einer kompakten Sonatenform, ist mit *Vivace, ma non troppo* bezeichnet. Die Textur erinnert an ein Bach-Präludium, mit einer Folge von Arpeggiien einfacher Akkorde. Doch nach nur wenigen Sekunden wird diese Ruhe durch ein überraschendes verminderteres 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<sup>#</sup>–D<sup>#</sup>–F<sup>#</sup>–C<sup>#</sup> – einer Kette absteigender Quarten 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



Der Verleger  
Adolph Schlesinger

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<sup>#</sup>–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 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 Quarten (G<sup>#</sup>–E–A–F<sup>#</sup>–B–G<sup>#</sup>–C<sup>#</sup>–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 steigt 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 Quarten, 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 Zwei- und dreißigstel-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.

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



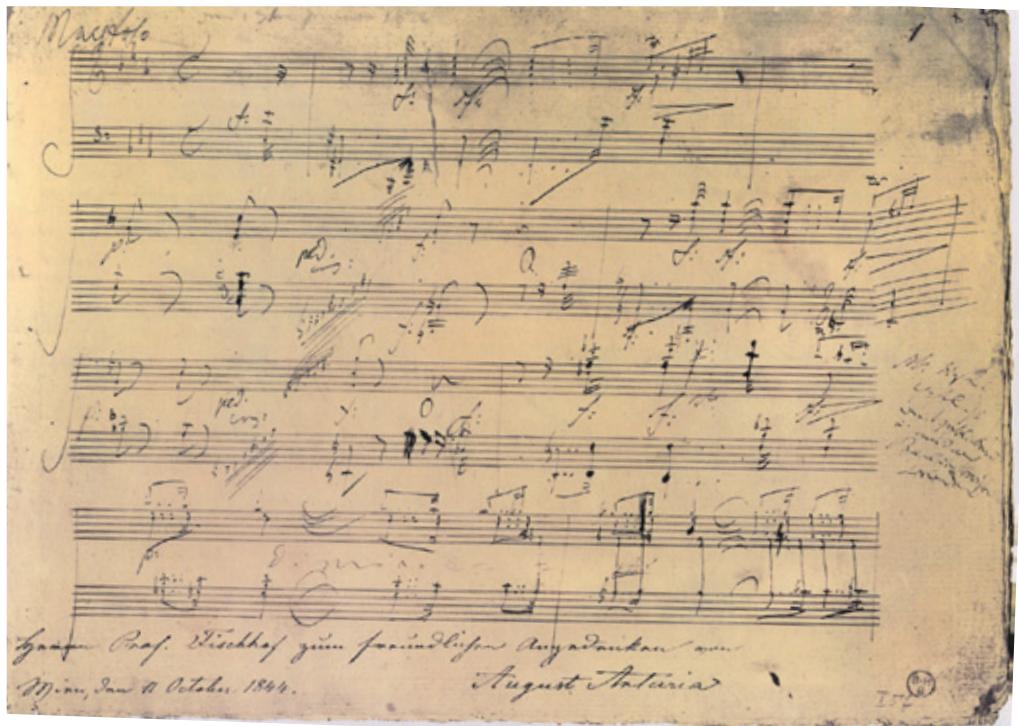
Der zweite Satz, *Allegro molto* in f-Moll, ist ein kurzes, geradtaktiges Scherzo voller Syncopen und spielerischer Energie. Der Mittelteil zeichnet sich durch schnelle, absteigende Achtelnoten-Passagen aus, die sich aus den ruhigen, aufsteigenden Sechzehntelnoten des ersten Satzes ableiten. Eine kurze 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 Quarten und absteigender Terzen besteht, wie man sie bereits zu Beginn des ersten Satzes gehört hat. Das Arioso kehrt in g-Moll zurück, 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 Ouverture 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 Mediante bzw. parallelen Durtonart). Die emotionale Wirkung ist ungleich größer, da Beethovens Fähigkeit, rhetorische Mittel und Texturen der Vergangenheit 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 der selben 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 Quartnen, 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 hervorsticht, 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 bedeutsam, 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.

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](http://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, 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.

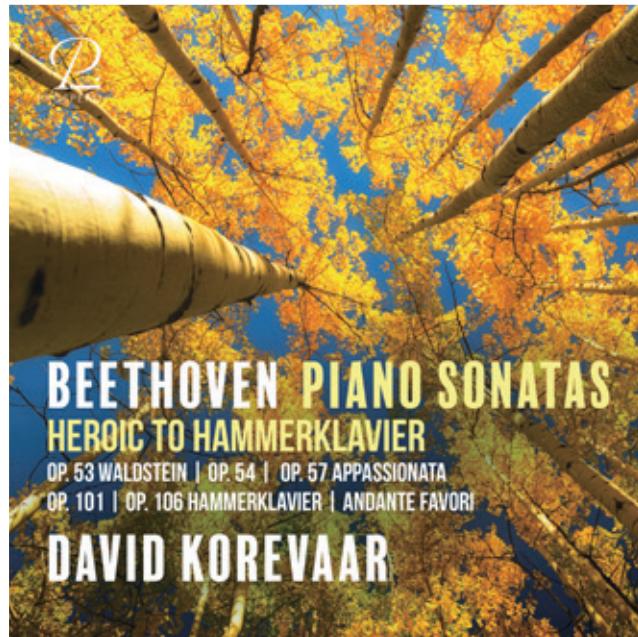
A Shigeru Kawai artist, Korevaar is Distinguished Professor at the University of Colorado Boulder. Like Beethoven, he enjoys long walks in the countryside, exploring the Colorado mountains.

[WWW.DAVIDKOREVAAR.COM](http://WWW.DAVIDKOREVAAR.COM)

Already available:

# BEETHOVEN HEROIC TO HAMMERKLAVIER

## FAMOUS SONATAS

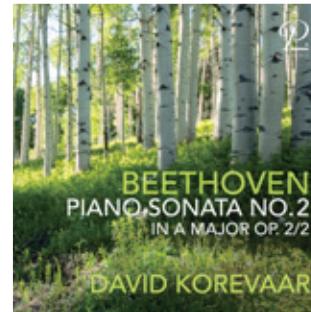
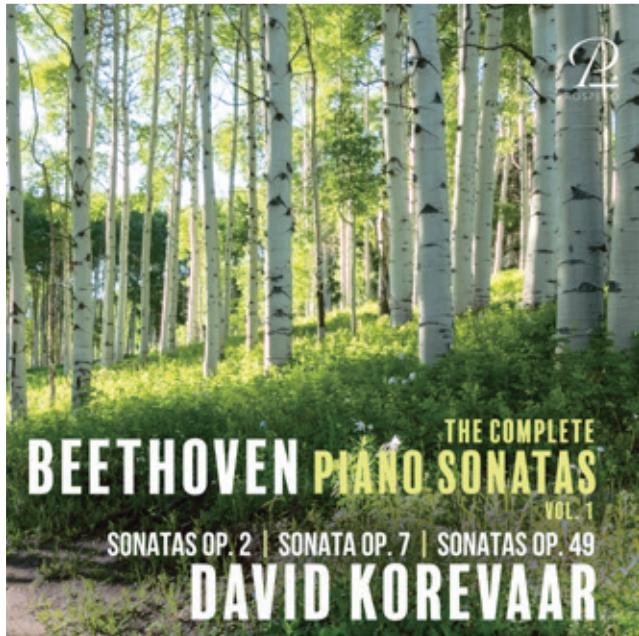


available on 2CD album PROSP0111  
& digital

Already available:

# BEETHOVEN THE COMPLETE PIANO SONATAS

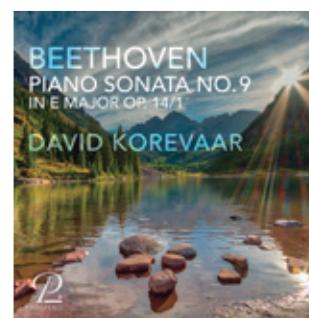
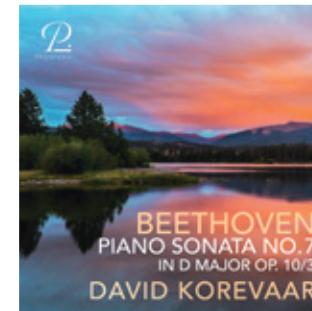
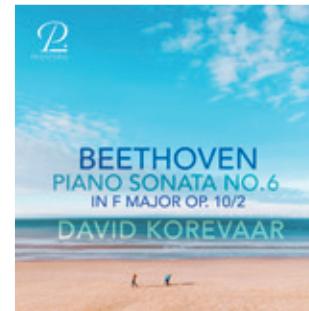
## VOL. I – THE EARLY SONATAS I



Already available:

# BEETHOVEN THE COMPLETE PIANO SONATAS

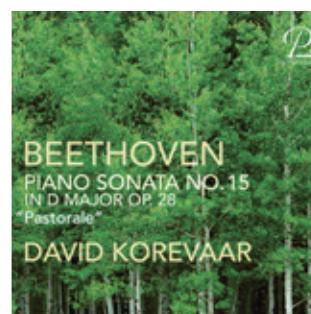
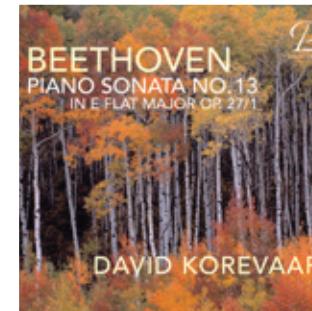
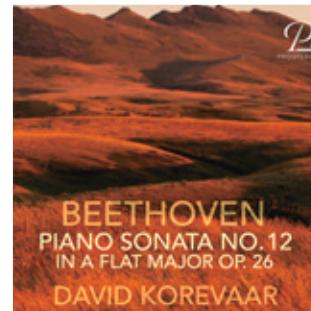
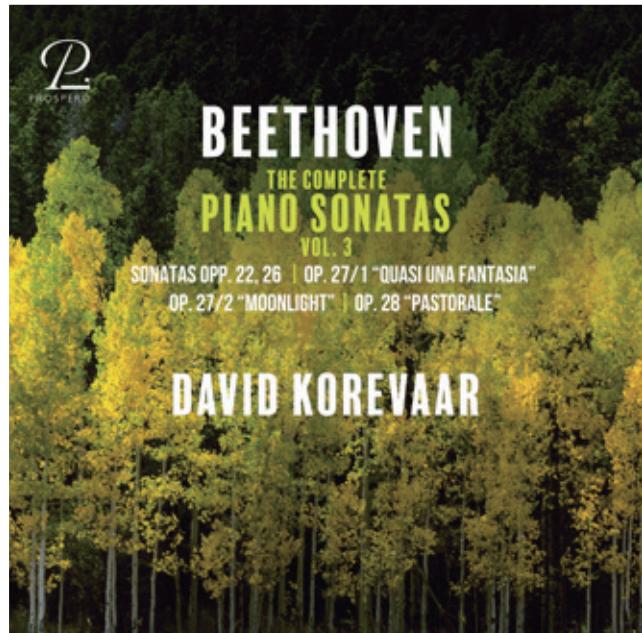
VOL. 2 – THE EARLY SONATAS 2



Already available:

# BEETHOVEN THE COMPLETE PIANO SONATAS

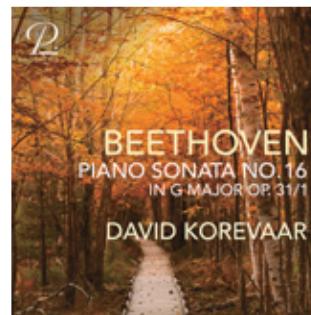
VOL. 3 – THE MIDDLE SONATAS 1



Already available:

# BEETHOVEN THE COMPLETE PIANO SONATAS

VOL. 4 – THE MIDDLE SONATAS 2





198846158242

LISTEN TO THIS VOLUME'S SINGLES

