

Ludwig van Beethoven

COMPLETE PIANO SONATAS

IGOR TCHETUEV



volume 4



SONATE

Op. 10, No. 3, in C major

1807

Allegretto, 1/4 = 120

Sheet music for Sonata, Op. 10, No. 3, in C major, by Frédéric Chopin. The page shows the first system of the piece, starting with the key signature of one sharp (F#) and the time signature of 3/4. The music is written for the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The left page of the book shows the beginning of the piece, with the title "SONATE" and the opus number "Op. 10, No. 3, in C major" visible at the top.



STEINWAY & SONS

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonata No. 4 in E flat major, Op.7

1 Allegro molto e con brio	[8:45]
2 Largo, con gran espressione	[7:56]
3 Allegro	[5:39]
4 Rondo. Poco allegretto e grazioso	[7:29]

Dedicated to Countess Babette von Keglevics

Sonata No. 17 in D minor, Op.31 No.2

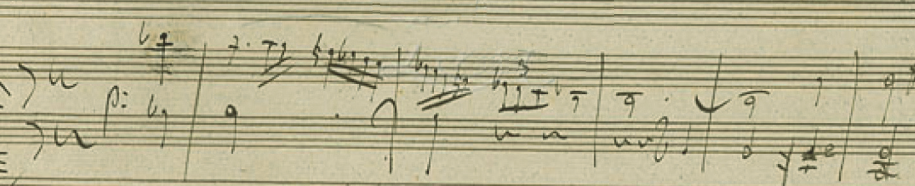
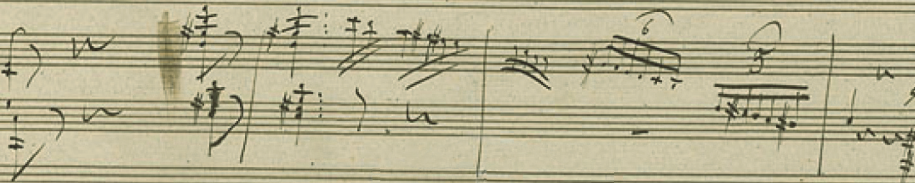
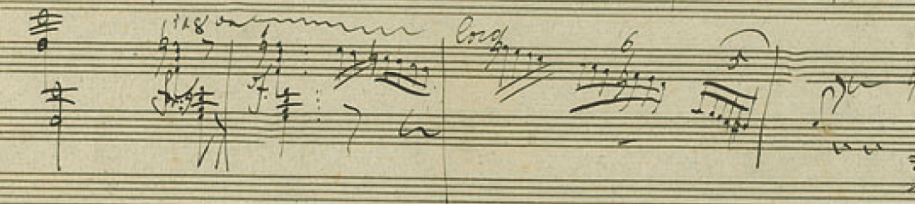
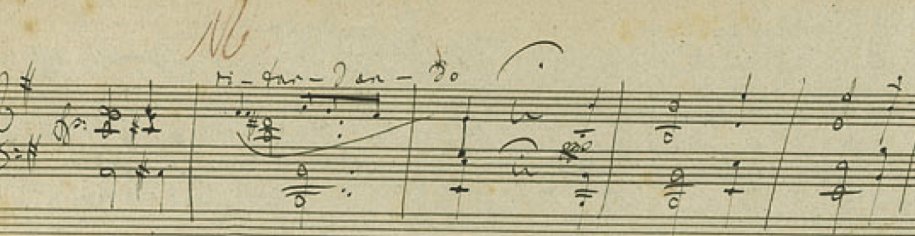
5 Largo–Allegro	[8:34]
6 Adagio	[7:43]
7 Allegretto	[7:03]

Total
Time
[66:20]

Sonata No. 27 in E minor, Op.90

8 Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck	[5:31]
9 Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen	[7:15]

Dedicated to Count Moritz von Lichnowsky





Each of Beethoven's Piano Sonatas has a unique character. They give the impression of living entities with which the performer or listener must initiate his own relationship, either trusting or conflicting. Beethoven only gave two of his sonatas a programmatic title (No.8, the 'Pathétique'; and No.26, 'Lebewohl – Abwesenheit – Wiedersehen'), but the unusually vivid musical images prompted others to endow many of the sonatas with more or less appropriate titles, weaving diverse hypotheses and legends around them.

Dating from 1796 to 1797, the early **Sonata No.4 in E flat major (Op.7)** belongs to the brilliant series of 'grand sonatas' in which the young composer apparently tried to show that the sonata need be no less imposing than the symphony, and can be classified as concert rather than salon music. In the 18th century this was an innovation, for solo piano sonatas were not as a rule performed at public concerts ('academies'). But the effect the sonatas produced in high-society salons was explosive, since they



ENGLISH



demanded vigorous pianism that was beyond some male virtuoso players, let alone music lovers of the fair sex. Moreover, Viennese pianos with their light, pliant keyboard and exquisite but rather muted sound could scarcely sustain the victorious onslaught of Beethoven's polyphonic chords, passages and 'steel' octaves.

The fourth sonata was intended precisely for this kind of performance, although its seriousness is far removed from the purely bravura pieces of contemporary salon composers. Here the effect produced was not an end in itself, but generated by the complexity of the musical concept.

Curiously enough, in Germany it became customary to refer to this extremely virtuoso sonata as 'Die Verliebte' ('The Maiden in Love'). In memoirs of the period there are implications that Countess Barbara (Babette) von Keglevics, one of Beethoven's students, was enamoured of her teacher, but he saw her as no more than a good friend due to her plain appearance. However, this shortcoming did not impede her marriage to the Italian Prince Innocenzo Odescalchi in 1801. Consequently several piano works by Beethoven are dedicated to Babette as Countess Keglevics (Sonata No.4), and others as Princess Odescalchi (Piano Concerto No.1 and Variations Op.34). Babette's technique as a pianist was probably of the first order, but her lofty status in society prevented her from performing in public and therefore no records of her playing have survived.

The Sonata No.4 in E flat major has four movements. A very forceful *Allegro* bubbling with joyful energy calls to mind a scherzo-toccata, although every bar of the music conceals hidden surprises: striking contrasts, unexpected accents, 'rhetorical' synco-



ENGLISH



pations and 'theatrical' pauses, whimsical modulations – all demonstrate the style of the young Beethoven, who was often reproached by contemporaries for his deliberate inclination towards originality.

The magnificent *Lagro, con gran espressione* (in C major) at the heart of the sonata is a pantheistic nocturne filled by turns with sacral veneration (initial theme in the choral texture), restrained passion (episodic theme) and dramatic tension (dialogue preceding the reprise).

The third movement, the *Allegro*, also has unusual qualities. Beethoven refrains from calling it a minuet or scherzo. The principal theme is probably close to a scherzo, but the sombre music of the trio in the 'gloomy' key of E flat minor sounds far from playful with more of a romantic, confessional tone, predicting some forms that appear later in the work of Schubert and even Brahms.

Only in the finale does the sonata approach the traditional stylistics of chamber and salon pieces. There ensues a graceful rondo, very complicated in performance but implying that all these chords, passages and interplay of registers are just a game, while the episodic darkening of tone-colour is a minor misunderstanding, nothing more than a fleeting lovers' tiff.

In the late 1790s and early 1800s Beethoven resumed his experimentation with the piano sonata genre, as if setting himself a series of questions: what would happen if he wrote a cycle that did not take the usual sonata form (No.12), if he combined a sonata with a fantasia (two sonatas from Op.27, Nos.13 and 14), or if he introduced theatrical elements to the sonata?



Sonata No.17 in D minor, included in Op.31 between the more traditional Sonata No.16 and the mysterious but outwardly unsurprising No.18, is one of these extraordinary works. None of the sonatas in this opus bear a dedication, moreover they were composed separately and only collected together when they were later published as one edition.

The Sonata No.17 was written in 1801 and early 1802, when Beethoven suffered a serious emotional crisis after learning that the hearing disorder which had afflicted him for several years was incurable. In 1802 he finally understood that he was doomed to total deafness, even considering suicide. By the composer's own admission he was only saved by his art: he could not allow himself to leave this world without first implementing all his creative ideas. During this period of crisis Beethoven gained spiritual support from philosophy and religion, as well as from reading his favourite writers and poets – Plutarch, Goethe and Shakespeare.

The D minor sonata reflects the tragic mood that frequently descended on the composer at this time. Indeed, the music expresses loneliness, despair and his challenge to higher powers so openly that it seems more like a wordless monologue. The work was later named 'Sonata with Recitatives', a very apt definition. Indeed, in the first movement the instrumental music abruptly changes and takes the guise of an operatic scene. Where did this idea spring from, and what does it imply?

When Beethoven's future biographer Anton Schindler began to question the composer about his programme for the 17th sonata in the 1820s, the latter allegedly growled 'Read Shakespeare's 'Tempest'!' and refused to give any further explanation.



Although Schindler's testimony can seldom be taken at face value, the fact that he himself was very puzzled by this response indicates that the episode was not invented. When the exchange took place it is clear that Schindler was not yet acquainted with 'The Tempest', and after reading the play he was unsure how it related to Beethoven's music. Nevertheless, thanks to Schindler another title for the D minor sonata became established in English-language literature – 'The Tempest'.

Naturally there is no cause to seek a direct reflection of Shakespeare's plot for one of his most enigmatic and ambiguous plays in the three-movement cycle of the Beethoven sonata. But there is no doubt that for the rest of the composer's life 'The Tempest' was one of his favourite works. He was inclined to compare himself with the protagonist of this drama – the sorcerer and seer Prospero, ruler of a bewitched island, who is eternally lonely despite his mastery over the elemental spirits and finally renounces his unendurable spiritual burden by granting freedom from bondage to Ariel, his faithful airy spirit.

The theatricality of Sonata No. 17 is obvious, particularly in the first movement. A profound contrast is encapsulated in the main theme – a mysterious question or summons, and the agitated reply. The hero's dialogue with fate continues in the transition, while the second group leads to sorrowful resignation. In fact the recitatives written in accordance with all the rules of operatic style appear before the reprise. Performing them today creates a particular difficulty. Beethoven's pedalisation directions presuppose the use of period Viennese instruments and are practically impossible on modern pianos. Clearly the composer was trying to



achieve an effect of mystical reverberations, a vague echo resounding through the grotto. Although there are a few examples of recitatives in instrumental music prior to Beethoven, their expressive quality attains a truly tragic intensity in this work.

A strange combination of inner tension and nocturnal peace are characteristic of the second movement, the *Adagio* (in B flat major). Dialogues between divine and human elements are heard here, too, but the second theme calls to mind an almost tranquil song beneath a hushed starry sky.

The finale of the sonata produces a compelling image of ‘eternal movement’ which, following a circle of development (full sonata form), eventually evaporates – the final D tumbles into a black vortex. Despite the tender ethereality that evokes associations with the image of Shakespeare’s Ariel, this music is filled with inner tragedy and contains no joyful episodes, no mischievous touches, nothing playful or consoling. Maybe Beethoven was harking back to ‘The Tempest’ in 1814, when he wrote to his friend Count Franz Brunswick: ‘As for me – God help us! – my realm is in the air. The sounds eddy around me like a whirlwind, and such a whirlwind often rages in my soul’.

For Beethoven the years 1814 and 1815 proved a turning point. The high classical period was already a thing of the past and he desperately searched for a new style. The post-Napoleonic epoch had no need of heroes and heroics, these being replaced by fantasy figures, by romantic and restless wanderers or ordinary folk with everyday pleasures and anxieties.

Some genres that had become habitual for Beethoven faded from his work altogether (he ceased to write concertos), others



were cast aside for many years (symphonies, string quartets). A pause also ensued in what had become his favourite genre, the piano sonata: No.26 was written in 1809 and the next one only appeared five years later.

Sonata No.27 in E minor (Op.90) is clearly a chamber composition and apparently unexceptional, but at the same time it is a very important and profound piece in a manner typical of Beethoven's works. It can be regarded as the first of the composer's later sonatas. Piano works always served as a kind of 'laboratory' for Beethoven to try out new ideas and consequently it was in this sphere that he first acquired a new style.

In previous years a sonata cycle in two movements usually indicated a composition that was lighter in character and intended as a teaching aid, but this obviously cannot be said about Sonata No.27. The two movements reveal two very contrasting worlds and images.

There was probably an internal programme at work here. Anton Schindler suggested that the sonata's dedication to Count Moritz von Lichnowsky was of greater significance than simply a demonstration of amicable sentiments towards the composer's old friend. Beethoven's specification in a letter to Lichnowsky that he had no desire for this dedication to be rewarded in payment was not groundless. The count (younger brother of Prince Karl Lichnowsky, Beethoven's patron, with whom the composer broke off all relations after a quarrel in 1809) was considered by his family to be something of an 'odd man out': he moved in artistic circles, forged a friendship with Beethoven and fell in love with the singer Josefa Stummer. While the count's lawful wife was still



alive there could be no question of marrying his beloved, but when the countess finally died Lichnowsky married Josefa despite his family's disapproval. According to Schindler, when Lichnowsky asked about the content of the sonata, Beethoven admitted that he had intended to put to music this 'story of the count's love for his wife', and that the first movement could be called 'a battle between head and heart', and the second 'conversation with the beloved'. This account is not altogether reliable: the sonata was finished in 1814 and published in 1815, while the marriage only took place in 1820. But the dedication to Lichnowsky was of course symbolic. Moreover, as he reflected on this complex love story Beethoven must surely have recalled his own doomed romance with the mysterious 'Immortal Beloved' whose identity is unknown to this day. Beethoven parted from this lady in 1812 and remained faithful to her for the rest of his life.

The first movement of the sonata is filled with troubling dramatic tension: forceful outbursts alternate with lapses into apathy and each call to action is answered by a questioning intonation or fanciful retreat into daydreams... The *Allegro* in this sonata differs radically from analogous Beethoven movements written in earlier years. Instead of a second theme there is only harmonic figuration, while the circular development seeks no conclusion and ends with the thematic material disintegrating into separate notes. Beethoven's determination gives the music a unified impulse, but attempts to preserve a heroic tone verge on despair.

The second movement portrays utopian illusion, a dream of earthly paradise combining tranquil happiness, peace and love, with nothing to pain or oppress the tormented soul. The rondo



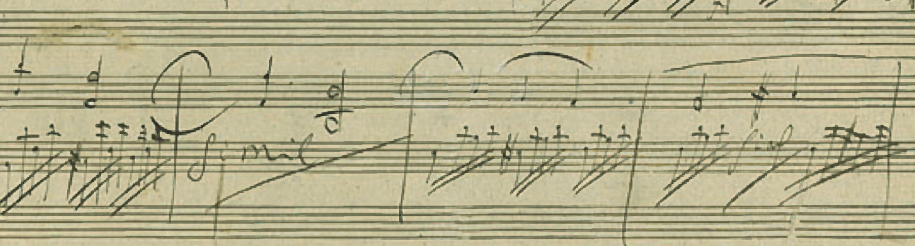
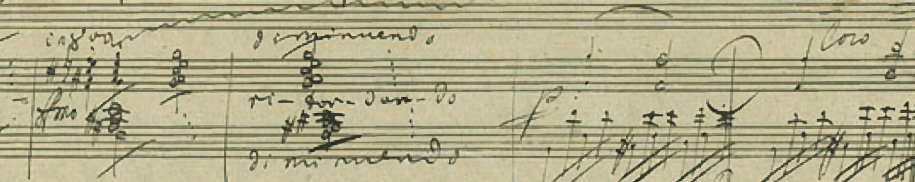
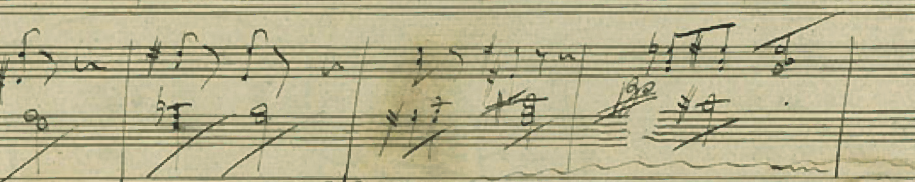
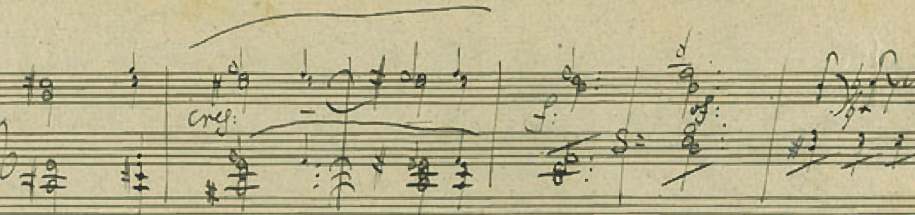
calls to mind the songs of Schubert, who by 1814 had already composed several of his masterpieces (unfortunately Beethoven was not yet acquainted with them). But even when Beethoven's music is close to the genre of a Biedermeier 'song without words', it remains psychologically complex and imbued with widely diverse allusions. The key of this movement, E major, always represents a manifestation of hope and prayerful entreaty to higher powers in Beethoven's music. Indeed, in the final bars of the rondo the music seems to soar away, into the effulgent heavens. This 'evaporating' finale is highly unusual in classical music, which customarily retains a precise separation of the real and imaginary, the theatrical and confessional.

Larisa Kirillina, translation by Patricia Donegan



ENGLISH







Каждая из фортепианных сонат Бетховена наделена неповторимым обликом, уподобляющим ее живому существу, с которым каждый исполнитель и слушатель вступает в собственные отношения, доверительные или конфликтные. Хотя сонат с авторскими программными названиями у Бетховена всего две (№8, «Патетическая», и №26, «Прощание – Разлука – Свидание»), необычайная яркость музыкальных образов заставляет наделять многие сонаты более или менее подходящими названиями и выстраивать вокруг них гипотезы или легенды.

Ранняя **Соната №4 ми-бемоль мажор (ор.7)**, написанная в 1796–1797 годах, принадлежала к блистательной веренице «больших сонат», в которых молодой мастер словно бы стремился доказать, что соната может быть ничуть не менее масштабной, чем симфония, и принадлежать не к салонной, а к концертной музыке. В XVIII веке это было в новинку, поскольку в публичных концертах («академиях») сольные



фортепианные сонаты тогда, как правило, не исполнялись. Зато в светских салонах они действительно производили впечатление разорвавшейся бомбы, ибо требовали мощного пианизма, которым обладали даже не все виртуозы-мужчины, не говоря о прекрасных любительницах музыки. Да и венские фортепиано с их легкой, податливой клавиатурой и красивым, но не слишком громким звуком едва выдерживали победный натиск бетховенских многозвучных аккордов, пассажей и стальных октав.

Четвертая соната была рассчитана именно на такое исполнение, хотя резко отличалась своей серьезностью от бытовавших тогда бравурных пьес салонных композиторов. Эффектность не являлась в ней самоцелью, а рождалась из сложности самой музыкальной мысли.

Как ни странно, в немецкой традиции за этой весьма виртуозной сонатой закрепилось прозвание «Влюбленная» («Verliebte»). В мемуарной литературе можно найти намеки на то, что одна из учениц Бетховена, графиня Барбара (Бабетта) фон Кеглевич, была влюблена в своего учителя, но он отвечал ей лишь дружеской симпатией, поскольку девушка не отличалась внешней привлекательностью. Последнее, впрочем, не помешало ей выйти в 1801 году замуж за итальянского князя Инноченцо Одескалки. Поэтому некоторые фортепианные произведения Бетховена посвящены Бабетте как графине Кеглевич (Соната №4), а другие – как княгине Одескалки (Первый фортепианный концерт и Вариации op.34). Вероятно, Бабетта была пианисткой с великолепной техникой, но, поскольку высокое



положение в свете не позволяло ей выступать публично, отзывом о ее игре не сохранилось.

В сонате ми-бемоль мажор четыре части. Чрезвычайно напористое, бурлящее радостной энергией сонатное Allegro напоминает скерцо-токкату, однако каждый такт музыки таит в себе сюрпризы: броские контрасты, неожиданные акценты, «риторические» синкопы и «театральные» паузы, прихотливые модуляции – все выдает авторский стиль молодого Бетховена, которого современники часто укоряли в нарочитой тяге к оригинальности.

Сердцевиной всей сонаты является великолепное Largo, con gran espressione (до мажор) – пантеистический ноктюрн, полный то священного благоговения (начальная тема в хоральной фактуре), то сдержанной страсти (тема эпизода), то драматизма (диалог перед репризой).

Необычна и третья часть, Allegro. Бетховен не называет ее ни менуэтом, ни скерцо. Главная тема, пожалуй, близка к скерцо, но романтически мрачная музыка трио в «мглистой» тональности ми-бемоль минор звучит совсем не шуточно, а романтически-исповедально, пророча некоторые образы Шуберта и даже Брамса.

Лишь в финале стилистика сонаты приближается к традиционной, то есть камерно-салонной. Это грациозное рондо, весьма трудное для исполнения, но словно бы делающее вид, будто все эти аккорды, пассажи и переключки регистров – всего лишь игра, а эпизодическое помрачение колорита – мелкое недоразумение, вроде легкой размолвки влюбленных.



На рубеже 1790-х–1800-х годов Бетховен вновь принял экспериментировать с жанром фортепианной сонаты, как будто задаваясь вопросами, что получится, если написать цикл вообще без сонатной формы (№12), или соединить сонату с фантазией (две сонаты ор. 27 — №№13 и 14), или привнести в сонату черты театральности.

К числу таких экстраординарных произведений относится **Соната №17 ре минор**, включенная в ор.31 между более традиционной Сонатой №16 и загадочной, хотя с виду относительно привычной Сонатой №18. Ни одна из сонат этого опуса не имеет посвящения, да и сочинялись они порознь и лишь впоследствии, при издании, были объединены под одной обложкой.

Соната №17 писалась в 1801 — начале 1802 года, когда Бетховен переживал тяжелый эмоциональный кризис, связанный с осознанием неизлечимости уже несколько лет мучившей его болезни слуха. В 1802 году он понял, что обречен на глухоту, и подумывал даже о самоубийстве. Однако, по собственному признанию композитора, его спасло искусство: он не мог позволить себе покинуть мир, не осуществив все свои замыслы. Духовной же опорой для Бетховена в этот кризисный период стали философия, религия и чтение любимых поэтов и писателей — Плутарха, Гете, Шекспира.

Соната ре минор отражает трагическое настроение, нередко посещавшее композитора в это время. Музыка произведения настолько откровенно говорит об одиночестве, отчаянии и вызове небесам, что производит впечатление



монолог без слов. Неавторское название «Соната с речитативами» вполне точно указывает на ее особенности. Действительно, в первой части инструментальная музыка вдруг превращается в откровенное подобие оперной сцены. Откуда взялась такая идея и что бы она могла обозначать?

Когда будущий биограф Бетховена Антон Шиндлер в 1820-х годах начал расспрашивать композитора о программе 17-й сонаты, тот якобы буркнул ему: «Прочтите-ка «Бурю» Шекспира!» — и больше не дал никаких пояснений. Хотя Шиндлер далеко не всегда правдив в своих свидетельствах, этого эпизода он выдумать не мог, ибо сам был весьма озадачен. Из его рассказа явствует, что «Бурю» он в тот момент не читал, а когда познакомился с нею, не понял, каким образом драма соотносится с музыкой. Однако благодаря Шиндлеру в англоязычной литературе за Сонатой ре минор закрепилось название «Буря» («The Tempest»). Вряд ли, конечно, следует искать в трехчастном цикле сонаты прямое отражение сюжета одной из самых таинственных и многозначных пьес Шекспира. Но совершенно несомненно, что для Бетховена «Буря» всю жизнь оставалась любимейшим произведением, и он был склонен ассоциировать себя с главным героем драмы — мудрецом и магом Просперо, повелителем зачарованного острова, который, несмотря на свою власть над духами стихий, ощущает себя бесконечно одиноким и в конце отрывается от непосильного духовного бремени, отпуская на свободу своего любимца — духа воздуха Ариэля.

Театральность Сонаты №17 очевидна, особенно в первой части. Главная тема содержит глубокий контраст — таинст-



венный вопрос-зов и полный смятения ответ; диалог героя с судьбой продолжается в связующей партии, а побочная приводит к печальному смирению.

Собственно речитативы, написанные по всем правилам оперного стиля, появляются перед репризой. Их исполнение представляет ныне трудность особого рода. Бетховенские указания педализации, рассчитанные на венские инструменты его времени, практически неосуществимы на теперешних роялях. Композитор, видимо, хотел добиться эффекта мистического отзвука, словно смутного эха в гроте. Хотя речитативы в инструментальной музыке встречались и до Бетховена, здесь их экспрессия достигает по-настоящему трагической силы.

Странное сочетание внутреннего напряжения и ночного покоя свойственно второй части, Adagio (си-бемоль мажор). Диалоги божественного и человеческого начал звучат и здесь, но побочная тема напоминает почти безмятежную песню под тихим звездным небом.

Финал сонаты рисует завораживающий образ «вечного движения», которое, пройдя круг развития (полную сонатную форму), завершается исчезновением – падением в черную воронку финального «ре». Несмотря на свою нежную воздушность, вызывающую ассоциации с образом шекспировского Ариэля, эта музыка полна внутреннего трагизма; в ней нет никаких радостных эпизодов, никаких шалостей, ничего игривого или утешительного.

Возможно, Бетховен еще раз вспомнил о «Буре», когда в 1814 году писал своему другу, графу Францу Брунsvику:



«Что касается меня – Боже правый! – то мое царство в воздухе. Словно вихрь, мчатся вокруг меня звуки, и в душе моей часто бушует такой же вихрь».

Период 1814—1815 годов стал для Бетховена переломным. Он мучительно искал новый стиль, ибо время высокой классики кончилось: посленаполеоновская эпоха перестала нуждаться в героях и героике, им на смену пришли либо фантастические персонажи, либо романтические неприкаянные странники, либо рядовые обыватели с их житейскими радостями и тревогами.

Некоторые жанры, привычные для Бетховена, в его творчестве иссякли совсем (концертов он больше не писал), другие оказались отложенными в сторону на много лет (симфония, струнный квартет). Пауза наблюдалась и в любимом прежде жанре фортепианной сонаты: №26 была написана в 1809 году, а следующая – лишь пять лет спустя.

Соната №27 ми минор (ор.90) — произведение весьма камерное и неброское с виду, но очень важное и по-бетховенски глубокое. Возможно, именно с него следовало бы начинать счет поздних сонат мастера. Фортепианное творчество всегда служило Бетховену лабораторией для выработки самых новых идей, и неудивительно, что свой новый стиль он обрел поначалу в этой сфере.

Если в предыдущие годы двухчастный сонатный цикл обычно указывал на облегченный характер сочинения и его педагогическое предназначение, то в Сонате №27 это явно не так. Две ее части раскрывают два мира и два образа, находящихся между собой в контрастном соотношении.



Внутренняя программа, скорее всего, подразумевалась и здесь. Уже упоминавшийся Антон Шиндлер полагал, что посвящение сонаты графу Морицу Лихновскому было не просто проявлением дружеских чувств к давнему приятелю композитора, а чем-то более значимым. Недаром Бетховен в письме к Лихновскому оговаривал, что не желает получать за это посвящение никакого гонорара. Граф (младший брат князя Карла Лихновского, мецената Бетховена, с которым тот прервал отношения после ссоры в 1809 году) считался в своей семье белой вороной: он вращался в артистических кругах, дружил с Бетховеном и был влюблен в певицу Йозефу Штуммер. Пока была жива законная супруга графа, о браке с возлюбленной не могло быть и речи, но, когда графиня умерла, Лихновский, вопреки протестам родных, женился на Йозефе. Согласно Шиндлеру, в ответ на вопрос Лихновского о содержании сонаты Бетховен якобы признался, что намеревался положить на музыку «историю любви графа к его супруге» и что первую часть можно было бы озаглавить «Борьба между разумом и сердцем», а вторую – «Беседа с возлюбленной». Этот рассказ, скорее всего, не вполне достоверен: соната была закончена в 1814 году и издана в 1815-м, а бракосочетание состоялось лишь в 1820-м. Но посвящение Лихновскому было, конечно же, символичным. И, размышляя над трудной историей его любви, Бетховен должен был вспоминать и свой собственный безысходный роман с таинственной Бессмертной возлюбленной, имя которой до сих пор не разгадано. Бетховен расстался с этой женщиной в 1812 году и хранил ей верность до конца своих дней.

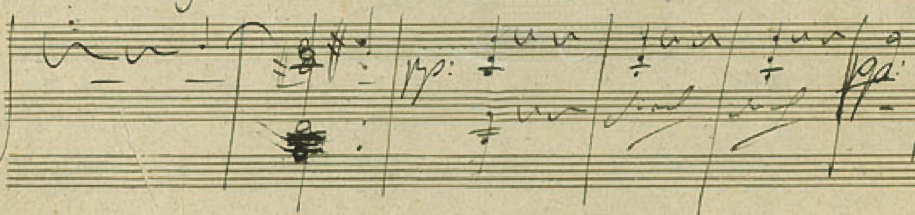
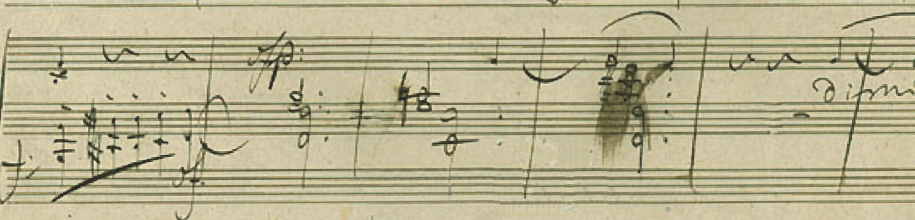
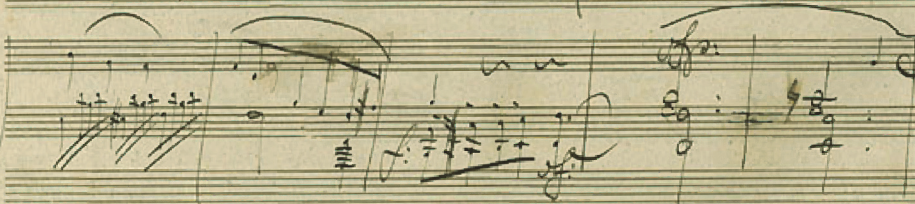
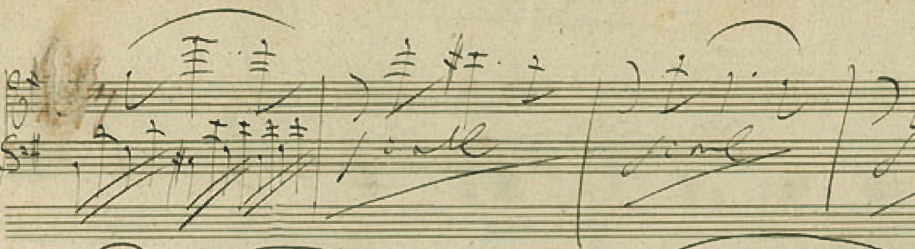


Первая часть сонаты полна мучительного драматизма; волевые порывы чередуются в ней с провалами в апатию; на каждый призыв к действию отвечает вопросительная интонация или мечтательный уход в грезы наяву... Это сонатное Allegro сильно отличается от аналогичных бетховенских частей более ранних лет: на месте побочной темы – лишь гармоническая фигурация; разработка словно бы кружится на месте и завершается распадом тематической материи на отдельные звуки. Мощная воля композитора придает музыке единый импульс, но попытки сохранить героический тонус граничат здесь с отчаянием.

Вторая часть – утопическая идиллия, мечта о земном рае, где есть тихое счастье, покой и любовь и нет ничего, что мучило бы и угнетало истерзанную душу. От этого рондо веет песнями Шуберта, который в 1814 году уже сочинил некоторые из своих шедевров (Бетховену, к сожалению, тогда неизвестных). Но бетховенская музыка, даже близкая к жанру бидермейеровской «песни без слов», остается психологически сложной и насыщенной самыми разными аллюзиями. Тональность этой части, ми мажор, всегда воплощалась в музыке Бетховена надежду и молитвенное обращение к небесам. Похоже, именно в сияющие небеса музыка и улетает в последних тактах рондо; такой «исчезающий» конец совершенно нетипичен для классической музыки с ее четким разделением реального и воображаемого, театрального и исповедального.

Лариса Кириллина







Alle Klaviersonaten Beethovens haben ein eigenes Gesicht. Sie gleichen damit lebendigen Wesen, zu denen Interpret und Zuhörer eine persönliche Bindung aufbauen, sei diese konfliktreich oder innig. Wenngleich Beethoven selbst nur zwei seiner Sonaten mit programmatischen Titeln versehen hat (Nr.8 „Pathétique“ und Nr.26 „Lebewohl – Abwesenheit – Wiedersehen“), verleitet doch die markante musikalische Bildsprache dazu, viele weitere Sonaten mehr oder minder treffend zu titulieren und sie mit Hypothesen und Legenden zu befrachten.

Die in den Jahren 1796–97 entstandene **Sonate Nr.4 Es-Dur op.7** zählt zu den Perlen der „Grandes Sonates“, in denen der junge Komponist den Nachweis erbringen zu wollen schien, dass die Sonate der Sinfonie in ihrer Komplexität in Nichts nachstehen und nicht nur Salonmusik sein muss, sondern auch fürs Konzert taugt. Das waren im 18. Jahrhundert ganz neue Gedanken, bei öffentlichen Konzerten, den Akademien, waren in aller Regel



keine reinen Klaviersonaten zu hören. Dafür sorgten sie in den Salons für Furore, verlangten sie doch pianistische Fertigkeiten, die bei weitem nicht alle Virtuosen mitbrachten. Auch dürften die Wiener Pianos mit ihrer leicht gehenden Klaviatur und dem schönen, aber nicht besonders lauten Klang, den triumphalen Anschlag der vielstimmigen beethovenschen Akkorde, der Passagen und „stählernen“ Oktaven kaum ertragen haben.

Die Sonate Nr.4 ist für eine solche Interpretation geschrieben, unterscheidet sich in ihrem Ernst aber deutlich von den üblichen Bravourstücken der Salonkomponisten jener Zeit. Das effektvolle Gepränge ist hier kein Selbstzweck, es entsteht aus der Komplexität der musikalischen Idee heraus.

Im Deutschen hat sich für diese hochvirtuose Sonate seltsamerweise der Beiname „Die Verliebte“ eingebürgert. In mehreren Memoiren finden sich Hinweise darauf, dass Barbara (Babette) Gräfin von Keglevics, eine Beethoven-Schülerin, in den Meister verliebt war, er ihr aber lediglich mit freundlicher Zuneigung begegnete, da sie nicht besonders attraktiv gewesen sein soll. Das hinderte sie aber nicht daran, im Jahre 1801 den italienischen Fürsten Innocenzo Odescalchi zu ehelichen. Daher sind einige Klavierwerke Beethovens ihr als Gräfin von Keglevics (Sonate Nr.4) gewidmet, andere als Fürstin Odescalchi (Sechs Variationen für Klavier op.34). Babette muss über eine beeindruckende Spieltechnik verfügt haben; da sie aber aufgrund ihrer gehobenen Stellung nicht öffentlich auftreten konnte, sind uns keine Kommentare zu ihrem Spiel überliefert.

Die Es-Dur-Sonate umfasst vier Sätze. Das energische, schwungvoll fröhliche *Allegro* erinnert an eine Scherzo-Toccata,



dabei hält jeder Takt neue Überraschungen bereit: scharfe Kontraste, unerwartete Akzente, „rhetorische“ Synkopen und „theatralische“ Pausen, eigenwillige Modulationen – überall bricht sich der Stil des jungen Beethoven Bahn, den seine Zeitgenossen nicht selten als bemüht originell schmähten.

Herzstück der gesamten Sonate ist das grandiose *Largo, con gran espressione* (C-Dur), ein pantheistisches Nocturne, das bald heilige Ehrfurcht (Anfangsthema als Choralsatz), bald gebremste Leidenschaft (Episodenthema), bald schiere Dramatik vermittelt (Dialog vor der Reprise).

Ungewöhnlich ist auch der dritte Satz, das *Allegro*. Beethoven bezeichnet ihn weder als Menuett, noch als Scherzo. Das Hauptthema weist wohl eine gewisse Nähe zum Scherzo auf, aber die düsteren Klänge des Trios in „dunstigem“ es-Moll sind alles andere als scherzhaft. In ihrer romantischen Intimität nehmen sie Stimmungen vorweg, die man später bei Schubert oder sogar Brahms wiederfinden wird.

Erst im Finale nähert sich die Stilistik der traditionellen Sonate als Kammer- und Salonstück an. Das technisch äußerst anspruchsvolle, graziose Rondo erweckt den Anschein, als seien alle Akkorde, Passagen und Registerwechsel lediglich ein Spiel und die episodische Eintrübung des Kolorits nur ein unbedeutendes Missverständnis, eine kleine Misshelligkeit zwischen Verliebten.

Ende der 1790er Jahre und zu Beginn des 19. Jahrhunderts experimentierte Beethoven erneut mit dem Genre der Klaviersonate, als wollte er herausfinden, was passiert, wenn man einen Zyklus unter ganzlichem Verzicht auf die Sonatenform



schreibt (Nr.12), Sonate und Fantasie verbindet (Sonaten op.27, Nr.13 und 14) oder der Sonate theatralische Züge verleiht.

Zu derlei extravagantesten Kompositionen zählt die **Sonate Nr.17 d-Moll op.31**, die eingerahmt wird von der eher traditionellen Sonate Nr.16 und der rätselhaften, wenngleich auf den ersten Blick relativ unscheinbaren Sonate Nr.18. Keine dieser drei Sonaten ist mit einer Widmung versehen, sie wurden auch als eigenständige Werke geschrieben und erst für die Publikation zu einem Opus zusammengefasst.

Die Sonate Nr.17 entstand in den Jahren 1801–1802, als Beethoven in einer tiefen emotionalen Krise steckte. Er musste erfahren, dass die Schwerhörigkeit und die Ohrgeräusche, unter denen er seit Jahren litt, nicht zu heilen waren und ihm die völlige Taubheit bevorstand. Sogar Selbstmordgedanken hegte er zu dieser Zeit. Doch, so Beethoven selbst, die Kunst habe ihn gerettet. Er hätte sich nicht erlauben können, diese Welt zu verlassen, ohne all seine Ideen in die Tat umgesetzt zu haben. Zur geistigen Stütze in jener Krisenzeit wurden ihm Philosophie, Religion und die Lektüre seiner liebsten Dichter und Schriftsteller – Plutarch, Goethe und Shakespeare.

Die Sonate d-Moll gibt die tragische Stimmung wieder, die den Komponisten damals so häufig überkam. So direkt spricht die Musik hier von Einsamkeit, Verzweiflung und Anklage, dass sie wie ein Monolog ohne Worte erscheint. Mit der Fremdbezeichnung „Sonate mit Rezitativen“ sind ihre Besonderheiten treffend wiedergegeben. Im ersten Satz verwandelt sich die Instrumentalmusik tatsächlich zu Klängen, die man von der Opernbühne erwartet. Wie verfiel Beethoven auf diesen Gedanken und was mag er bedeuten?



Als Beethovens späterer Biograf Anton Schindler ihn in den 1820er Jahren nach dem Programm der Sonate Nr. 17 fragte, soll dieser gegrummelt haben: „Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm.“ Mehr war ihm nicht zu entlocken. Schindlers Zeugnisse sind zwar oft mit Vorsicht zu genießen, diese Episode kann er aber nicht erfunden haben, da er angesichts der Antwort selbst bass erstaunt war. Aus seiner Schilderung wird deutlich, dass er den „Sturm“ damals noch nicht gelesen hatte, aber auch nach der Lektüre nicht nachvollziehen konnte, welchen Zusammenhang es zwischen Drama und Musik geben sollte. Dennoch ist es Schindler zu verdanken, dass die Sonate d-Moll heute auch unter dem Namen „Der Sturm“ bekannt ist. Natürlich sollte man in dem dreisätzigen Sonatenzyklus nicht nach der direkten Vertonung von Sujets aus diesem verrätselten und vieldeutigen Shakespeare-Stück suchen. Sicher ist jedoch, dass „Der Sturm“ für Beethoven zeitlebens ein zentraler Text war und dass er sich mit der Hauptfigur des Dramas in Verbindung brachte. Der weise Magier Prospero, der über eine verwunschene Insel herrscht, ist ungeachtet seiner Macht über die Geister der Elemente unendlich einsam und sagt sich schließlich von der unerträglichen geistigen Last los, indem er seinen lieben Luftgeist Ariel in die Freiheit entlässt.

Das theatralische Moment ist in der Sonate Nr. 17 nicht zu überhören, besonders präsent ist es im ersten Satz. Im Hauptthema klingt ein starker Kontrast zwischen einem geheimnisvoll fragenden Ruf und einer zutiefst irritierten Antwort an; das Zwiegespräch zwischen Held und Schicksal wird auch in der Überleitung weitergeführt, der Seitensatz mündet in traurige Demut. Echte Rezitative, nach allen Regeln der Opernkunst komponiert, treten



vor der Reprise auf den Plan. Sie stellen die Interpreten heute vor besondere Schwierigkeiten. Beethovens Pedalangaben, die für die Wiener Instrumente seiner Zeit notiert sind, lassen sich auf modernen Flügeln kaum noch realisieren. Offenbar strebte der Komponist einen mystischen Halleffekt an, ein dumpfes Grottenecho. Rezitative sind in der Instrumentalmusik schon vor Beethoven anzutreffen, hier schwingt sich die Expressivität aber zu wahrhaft großer Tragik auf.

Dem zweiten Satz, einem *Adagio* in B-Dur, eignet die merkwürdige Kombination innerer Anspannung und nächtlicher Stille. Der Dialog des Göttlichen mit dem Menschlichen klingt auch hier wieder an, das Seitenthema erinnert jedoch fast an ein sorgloses Lied unter dem stillen Sternenhimmel.

Das Finale entwirft das berückende Bild einer „unendlichen Bewegung“, die, nachdem sie den Entwicklungszyklus der gesamten Sonatensatzform durchlaufen hat, im Nichts endet und in den schwarzen Schlund des abschließenden „D“ stürzt. Bei aller zarten Luftigkeit, die an Shakespeares Ariel denken lässt, spricht aus dieser Musik doch große innere Tragik. Sie kennt keine fröhlichen Episoden, keine Grillen, nichts Spielerisches oder Tröstliches. Vielleicht dachte Beethoven auch an den „Sturm“ zurück, als er 1814 an seinen Freund, Graf Franz Brunsvik schrieb: „Was mich angeht, ja du lieber Himmel mein Reich ist in der Luft, wie der wind oft, so wirbeln die töne, so oft wirbelts auch in der Seele“.

Die Jahre 1814 und 1815 markieren einen Wendepunkt in Beethovens Schaffen. Er quälte sich auf der Suche nach einem neuen Stil, da die Hochzeit der Klassik vorüber war; im postnapoleonischen Zeitalter brauchte man weder Helden noch



Heldentaten, vielmehr waren nun fantastische Charaktere gefragt, romantische, rastlose Wanderer oder der kleine Mann mit seinen Freuden und Alltagsorgen.

Manche Genres, die Beethoven bislang gepflegt hatte, verschwanden nun gänzlich aus seinem Schaffen, so schrieb er fortan keine Konzerte mehr. Andere Gattungen wie Sinfonien oder Streichquartette wiederum wurden für viele Jahre beiseite gelegt. Auch die bei Beethoven ehemals so zahlreich vertretene Klaviersonate musste pausieren; die Sonate Nr.26 entstand im Jahre 1809, die darauf folgende erst fünf Jahre später.

Die **Sonate Nr.27 e-Moll op.90** mag zunächst klein und unscheinbar wirken, sie ist aber durchaus bedeutend und von beethovenscher Tiefe. Womöglich sollte man gerade mit ihr die Zählung der späten Sonaten beginnen. Die Klavierwerke dienten dem Komponisten von jeher als „Versuchslabor“ für seine neuesten Ideen, so kann es nicht verwundern, dass er auch auf diesem Feld zu seinem neuen Stil fand.

Waren zweisätzige Sonaten in der Vergangenheit eher ein Indiz für geringere Komplexität und einen pädagogischen Impetus, so liegt der Fall der Sonate Nr.27 offensichtlich ganz anders. In den beiden Sätzen werden zwei Welten erschaffen, zwei Figuren, die im Kontrast zueinander stehen.

Vermutlich liegt auch dieser Sonate ein inneres Programm zugrunde. Der bereits erwähnte Anton Schindler mutmaßte, die Widmung an Graf Moritz Lichnowsky sei mehr als der bloße Ausdruck freundschaftlicher Verbundenheit mit einem alten Gefährten. Es sei kein Zufall, dass Beethoven Lichnowsky in einem Brief davon habe überzeugen wollen, dass er keinerlei



Honorar für diese Zueignung wünsche. Der Graf (ein jüngerer Bruder von Beethovens Gönner Karl Fürst von Lichnowsky, mit dem er sich 1809 nach einem Streit überwarf) galt in seiner Familie als Sonderling. Er verkehrte in Künstlerkreisen, war mit Beethoven befreundet und in die Sängerin Josepha Stummer verliebt. Zu Lebzeiten seiner rechtmäßigen Gattin konnte von einer Eheschließung keine Rede sein, nach dem Tod der Gräfin heiratete Lichnowsky jedoch Josepha gegen den Widerstand der Familie. Schindler zufolge soll Beethoven auf Lichnowskys Frage nach dem Inhalt der Sonate erklärt haben, er habe „ihm seine Liebesgeschichte in Musik setzen“ wollen. Den ersten Satz könnte man mit „Kampf zwischen Kopf und Herz“ überschreiben, den zweiten mit „Conversation mit der Geliebten“. Diese Schilderung entspricht wohl nicht ganz den Tatsachen. Die Arbeit an der Sonate war im Jahre 1814 abgeschlossen, 1815 wurde sie veröffentlicht, und zur Eheschließung kam es erst 1820. Und doch ist die Widmung symbolträchtig. Beim Gedanken an diese komplizierte Liebesgeschichte wird Beethoven sich auch seiner eigenen aussichtslosen Affäre mit der sagenumwobenen „unsterblichen Geliebten“ erinnert haben, deren Identität bis heute nicht geklärt ist. Beethoven hatte sich 1812 von ihr getrennt und ihr bis ans Ende seiner Tage die Treue gehalten.

Der erste Satz der Sonate ist von quälender Dramatik geprägt; Energieschübe und apathische Phasen lösen einander ab, jeder Aufruf zur Aktivität wird mit einer fragenden Intonation oder einem stillen Abschweifen in Tagträumereien pariert ... Dieses *Allegro* hebt sich deutlich von analogen Beethoven-Sätzen früherer Jahre ab. Statt eines Seitenthemas treten nur harmonische



Figuren auf, die Durchführung scheint sich endlos im Kreis zu drehen, bis schließlich das thematische Material in Einzelklänge zerfällt. Mit eisernem Willen zwingt der Komponist die Musik in einen einheitlichen Impuls, der heldenhafte Versuch, die Spannung zu halten, hat aber schon etwas Verzweifelteres.

Der zweite Satz ist eine utopische Idylle, ein Traum vom irdischen Paradies mit stillem Glück, Frieden und Liebe, in dem nichts die wunde Seele peinigt. Das Rondo lässt an Lieder von Schubert denken, der 1814 bereits einige seiner Meisterwerke komponiert hatte, ohne dass sie Beethoven damals bekannt gewesen wären. Doch Beethovens Musik, selbst wenn sie in die Nähe der biedermeierlichen „Lieder ohne Worte“ rückt, bleibt psychologisch tief und anspielungsreich. E-Dur, die Tonart dieses Satzes, stand bei Beethoven seit jeher für Hoffnung und die Hinwendung zum himmlischen Vater. Und tatsächlich scheint die Musik in den Schlusstakten des Rondos in himmlische Höhen zu entschweben. Ein solch „offenes“ Ende ist absolut untypisch für die Klassik mit ihrer strikten Trennung zwischen Realität und Fantasie, zwischen Theatralik und Intimität.

Larissa Kirillina, übersetzt von Thomas Weiler



Igor Tchetuev was born in Sevastopol in 1980 and began studying music at the Sevastopol Music School. In 1994 he won the Grand Prix at the Vladimir Krainev International Young Pianists Competition (in Kharkov). From 1997 he continued his musical education in Krainev's class at the Hanover University of Music and Drama. At the age of 18 he was First Prize Laureate and Audience Favourite at the Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, where he was the youngest contestant.

Tchetuev has given concert tours in Russia, Ukraine, Western Europe and various Eastern countries, performing solo and/or with an orchestra. He has participated in numerous international musical festivals (including the Paris Chopin Festival, the Menuhin Festival in Gstaad, the Klavierfestival Ruhr, the La Roque d'Anthéron Festival (France) and the Schleswig-Holstein Festival. Igor Tchetuev has played in concerts with the Mariinsky Theatre Symphony Orchestra, the St. Petersburg Philharmonic Academic Symphony Orchestra, the Hanover NDR Orchestra, the Cologne WDR Rundfunkorchester, the Halle Orchestra, the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, the Israel Philharmonic and the New Japan Philharmonic.

He has performed with Evgeny Svetlanov, Vladimir Spivakov, Valery Gergiev, Alexander Dmitriev, Rafael Frubeck de Burgos and Marc Elder.

Tchetuev has recorded the complete Chopin piano sonatas for the Orfeo label and the complete sonatas of Alfred Schnittke for the Caro Mitis label (this recording received many accolades, including the '5 de Diapason' in the Diapason magazine, the German prize Preis der deutschen Schallplattenkritik and the Opus d'Or in the e-magazine Opus Haute Définition). The Caro Mitis label has been issuing recordings of the Beethoven piano sonatas as performed by Tchetuev since 2005.







RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41
All the microphone buffer amplifiers
and pre-amplifiers are Polyhymnia International B.V. custom built.
DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on
Pyramix system by Merging Technologies.

*Recording Producer – **Michael Serebryanyi***
*Balance Engineer – **Erdo Groot***
*Recording Engineer – **Roger de Schot***
*Editor – **Carl Schuurbiers***

Recorded:

27–29. 04. 2010 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & ℗ 2011 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & ℗ 2011 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0032010

