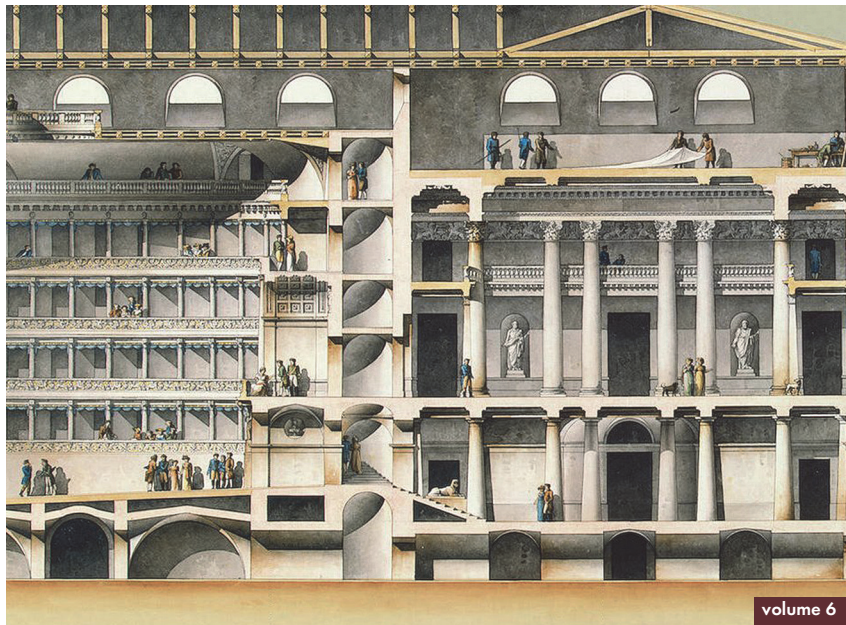


Ludwig van Beethoven

COMPLETE PIANO SONATAS

IGOR TCHETUEV



volume 6



J. BECKER

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

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

Dedicated to Countess Anna Margarete von Browne

1 Allegro	[9:58]
2 Allegretto	[4:09]
3 Presto	[4:18]

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

Dedicated to Baroness Josephine von Braun

4 Allegro	[7:08]
5 Allegretto	[4:16]
6 Rondo. Allegro comodo	[3:54]

**Total
Time
[51:36]**

Sonata No.13 in E flat major, Op.27 No.1

(‘Quasi una fantasia’)

Dedicated to Princess Josephine von Liechtenstein

7 Andante	[5:41]
8 Allegro molto e vivace	[2:34]
9 Adagio con espressione	[3:09]
10 Allegro vivace	[5:57]

Igor Tchetuev plays a J. Becker grand piano (No.18587)

Reconstructed and tuned by Alexei Stawicki



Beethoven's early chamber music occasionally includes ideas that are only fully developed in his subsequent masterpieces. For instance, the contrast between Sonata No.5 in C minor and **Sonata No.6 in F major**, the first two in the triptych of op.10 piano sonatas of 1796 to 1798, can be seen as a foretaste of another well-known pair of antipodes composed at a later date – the Fifth and Sixth (Pastoral) Symphonies, written in 1808 in the same keys, C minor and F major. Any comparison of the Fifth Sonata and Fifth Symphony remains provisional, since the former is far more modest and laconic. However, we cannot doubt the pastoral characteristics of the Sixth Sonata, although the spectrum of images and moods was never intended to compete with the lyrical epos of the Sixth Symphony.

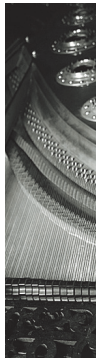
In the second half of the 18th century the key of F major was often used to denote pastoral subject matter. These could be secular, 'galant' (refined peasant characters from an opera or ballet scene) and pastoral-religious (the pastoral theme is associated with



Christianity in the concept of Christ the Good Shepherd or the story of the Nativity, where shepherds come to worship the infant Jesus). From the outset the choice of this key directed the sensibilities of both performer and listener towards gratifying simplicity, carefree playfulness and amicable interaction surrounded by nature perceived as welcoming and friendly. All this might be briefly interrupted by minor quarrels between lovers, light rain showers or a melancholy ballad sung by an itinerant bard. Such pleasant dreams were well suited to long evenings in comfortable Viennese drawing rooms, in the dim twilight or lit by bright candle flame... It could be said that musical romanticism was born here, in social circles that united the inhabitants of spiritual Arcadia – a pastoral paradise that never existed, populated by brilliant creators and their admirers, who were transported by art into a world contrived by the dream of harmony between man and nature.

Sonata No.6 is a particularly harmonious composition whose unpretentious exterior conceals a truly aristocratic subtlety of taste. We cannot call such music insignificant, although the composer carefully avoids deliberate complication. After all, it was not written for a professional pianist, but for a high-society dilettante, the Countess Anna Margarete von Browne (1769–1803), wife of Count Johann (Ivan Yurevich) Browne-Camus (1767–1827), a brigadier at the Russian military mission in Vienna. Notwithstanding, each bar of the sonata betrays the hand of a great master who is unfailingly inventive, in general and in particulars.

The Sonata Allegro is infused with playful grace, yet not devoid of genuine warmth (the melodious second theme). The



miniature exposition contains an entire romance, from light-hearted flirtation to whimsical quarrels and derisive reconciliations with mutual taunts. Increasingly dark tone-colour can be perceived as the interference of nature in relations between the principal characters, or as mounting disagreements. Although it stops short of a veritable tempest, and in the reprise the sunshine reappears. In the absence of any dramatic contrasts, the Sonata Allegro delights with a play of chiaroscuro perceptible in every bar. Each and every second is richly saturated by constant change in musical texture, register, dynamic contrast, density and articulation.

The second movement anticipates romantic ballads and ‘songs without words’. Structurally, too, it is reminiscent of a lengthy song – in ternary form with minor variations in the repetition of sections. The pervasive tenebrous melancholy has a narrative function. As if a bard softly sang of legendary adventures long ago – grim ancestral knights, a delicate pale-faced beauty in the unassailable tower of a gloomy castle, love blossoming like a flower on a lofty clifftop... These image associations are not unfounded. Both Beethoven and his audiences were well aware of ‘The Works of Ossian’, a brilliant hoax by the Scottish poet James Macpherson, who devised a realm of Celtic heroes with the declamations and songs he attributed to them that matched pre-Romantic sentiments prevalent in the late 18th century.

The lively dance-like finale of the sonata (in contredanse rhythm) seems full of bucolic cheer. However, the main theme of the finale is more complicated. It is constructed as a fugato and then extensively developed with rich modulations and motivic



elaboration. Even when Beethoven's intention was to write music that was relatively straightforward and unassuming, the world he created was vivid, intense and structurally complex.

Sonata No.9 in E major (op.14, No.1) was composed between 1798 and 1799, forming a diptych with Sonata No.10; both were dedicated to Viennese music lover Baroness Josephine von Braun (1765–1838), the wife of banker and theatre director Peter von Braun. As far as we know there was no special relationship between the Beethoven and this lady – possibly he wished to curry favour with her influential spouse, although this proved unsuccessful: Braun never became an admirer of the composer's work. Bearing in mind that the sonatas would be played by amateur pianists of the fair sex, Beethoven clearly aimed for simplicity, although he had no intention of resorting to the mediocrity of so-called 'good taste'. Like Sonata No.6, the two op.14 sonatas are coloured by a fresh perception of nature as the source of all happiness, whether it is the play of light on spring leaves, enchanting birdsong or suddenly falling in love.

The choice of E major for Sonata No.9 is quite unusual. Every important composer of the 18th century interpreted this musical key in his own fashion, be it exotic and emotional (Handel), mystical (Bach) or passionate and sensuous (Mozart). In Beethoven's work the key of E major is usually linked to images of a starry sky and nocturnal meditations. The composer was apt to write lyrical music in this key: slow movements of instrumental works or songs based on exalted, melancholic texts. Sonata No.9 is one of the few exceptions: here the key appears 'diurnal' and 'sunny', joyful and even excited, imparting a heady aroma of something



primordial and new. Strangely enough, when Beethoven transcribed this sonata for string quartet from 1801 to 1802 he altered the key to F major, which is easier for string instruments and more pastoral in tone, as if silently emphasising that the sonata was among his images conveying the poetic appreciation of nature.

The main theme of the first movement soars towards the radiant heavens like a skylark; the second theme with its capricious chromatic scales is reminiscent of a fragile flower or shy beauty longing to retire to the shade. Lively and even march-like intonations appear in the closing group – without any belligerence, simply brimming with youthful exuberance. In a rough draft of the development Beethoven added a reminder to himself: ‘Without elaborating the theme’ – instead of the customary fragmentation of the material and skilful use of the resulting motifs the composer introduces a new theme with the impression of a lyrical explosion of feeling, filled with passionate ecstasy and secret pain. But this ‘Werther-esque’ burst of emotion is not followed by tragedy; in the reprise we again admire the beauty of this world, and the coda brings blissful tranquillity with drowsy murmuring in the lower register.

The middle movement, the E-minor Allegretto, serves the function of both a song-like Andante and a dance piece such as an unhurried scherzo or minuet. This treatment is not unique in Beethoven’s early sonatas, and comparable central movements that are both lyrical and lively can be found in Sonatas No.6, 10 and 14. The ternary form with a major-key trio and ordered repetition of the sections adds restraint and inner austerity to the



lyricism: this structure prevails over the elemental force of emotion that only breaks through in dissonant harmonies, sharp accents and insistent repetition of expressive phrases.

The finale restores us to a vernal state of mind, where troubles seem to melt away and there is a childlike desire to frolic and play mischief. There are several musical 'tricks', beginning with the intentionally nonchalant construction of the main theme with an awkward melody accompanied by hurried triplets, and ending with buffoonish attempts for a fugato in the transition, or reckless melodic leaps in the second theme. A proper sonata form would be too serious for such pranks, and Beethoven confines himself to a classical rondo with a burlesque contrasting episode in a minor key that calls to mind a chase where the prey is never caught... Maybe this can only happen after the reprise, in the last bars of the finale. But even that is a game in which the loser laughs as uproariously as the winner.

Having written his first eleven sonatas by the end of the 18th century, fully mastering the genre and using it as his own original means of expression, Beethoven embarked upon some very bold experiments. It seems the young genius felt cramped and bored by the usual restraints of the classical cycle and began setting himself tasks, each more paradoxical than the last. Could a sonata exist, properly speaking, without sonata form? What would happen if it began with a slow movement? If a funerary march were added to the sonata, instead of the usual Andante or Adagio? Or if the Sonata Allegro was interrupted by an opera recitative?

Mozart, Haydn and other contemporaries of Beethoven also took liberties with the sonata genre. But none conducted long-



term experimentation in their sonata compositions comparable with his Sonatas No.12 to 18, where only Nos.15 and 16 keep to a relatively familiar form and all the others contain significant deviations from accepted norms.

True enough, as a master of the German school who always knew exactly which rules he was breaking and for what reason, Beethoven usually explained his creative license in titles or genre designations.

Thus the two sonatas op.27 composed in 1801 bear the description 'Sonata quasi una fantasia' on the title page. The phrase is frequently abbreviated to 'sonata fantasia', although this falls short of the true meaning: 'sonata like a fantasia'. Beethoven's concept of a fantasia is completely irregular, incommensurate with any given definition and exceeding all formal limitations. Here our reference point is the sonata pattern, of which the composer had a rather free interpretation, as demanded by the concept – or, as Beethoven's contemporaries would say, the 'poetic idea'.

Sonata No.13 in E flat major (op.27, No.1) enjoys far less popularity than its 'sister' in the opus – the famous Sonata No.14, otherwise known as the Moonlight Sonata. But there is just as much fantasy here. Although the work is based on a four-movement scheme, the forms of several movements (the first and third) are unusual, and the distinctions between movements are deliberately obscured: in fact they are all performed without interruption, attacca, and listeners hearing such music for the first time may be unsure whether they are hearing the next section of the same movement, or the beginning of a new movement.



The first movement is a rare case of a classical sonata that does not begin with a Sonata Allegro. Beethoven writes a rather slow rondo in tempo Andante, with a sharply contrasting second episode. Haydn had already included something similar in his own sonatas, but Beethoven's pre-Romantic moods are far more trenchantly expressed. The music seems to appear from nowhere, from a mysterious silence (a hanging six-four chord with no bass support and a softly beckoning minor third motif in the melody). This alluring call gradually unfolds into a hymn-like melody and suddenly the pious mood is replaced by a boisterous game (the episode in C major with a change of time signature). A strange scherzo bursts into the vaguely dissolving chords of the coda – Allegro molto e vivace, which, if played separately, could easily hail from a set of early Beethoven bagatelles. This movement is written in the traditional ternary form with trio, but with the return of the first theme rather harsh octave unisons abruptly acquire whimsical syncopations: the voices are distanced from one another by one eighth, as if split in a dual personality, or like a shadow that assumes a life of its own.

The initial melodic phrase of the slow movement, Adagio con espressione, calls to mind the analogous theme of the Largo in Piano Concerto No.3, which Beethoven composed at about the same time. Both movements anticipate the romantic nocturnes with their sensuous dive into the ravishing chasms of lovelorn languor, amid a mysterious nocturnal landscape. In the Sonata No.13 Adagio the atmosphere is even gloomier than in the Largo of Concerto No.3, due to the key of A flat major, the dense texture and predominance of a low tessitura. Tense emotions cul-

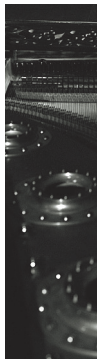


minate in the brief virtuoso cadenza, as if soaring to the stars, then slowly returning to earth. But the love aria is never sung to the end: now the finale begins, an energetic rondo that draws into its circle snatches of melodies, brief exclamations, the turmoil of featureless elements and joyful cries from participants in this universal Bacchanalia... Then, unexpectedly, everything falls quiet and the round dance disperses for the appearance of ideal beauty – the dreamy Adagio theme. Reminiscences such as this, when music seems to recall its own past, subsequently become a characteristic of Beethoven's later works.

Larisa Kirillina, translation by Patricia Donegan



ENGLISH





Раннее камерное творчество Бетховена иногда содержит идеи, доведенные до полного раскрытия лишь в шедеврах последующих лет. Так, триптих фортепианных сонат ор.10, созданный в 1796–1798 годах, открывается до-минорной Сонатой №5 и **фа-мажорной Сонатой №6**, контраст которых словно бы предсказывает появление будущей знаменитой пары антиподов – Пятой и Шестой («Пасторальной») симфоний, написанных в 1808 году в тех же тональностях до минор и фа мажор. Конечно, Пятую сонату можно сравнивать с Пятой симфонией лишь условно, поскольку соната гораздо скромнее и лаконичнее. Зато пасторальный характер Шестой сонаты вполне очевиден, хотя круг ее образов и настроений также не претендует на соперничество с лирическим эпосом Шестой симфонии.

Сама тональность фа мажор часто связывалась в музыке второй половины 18 века с пасторальными сюжетами. Сюжеты могли быть светскими, галантными (изящные пей-



зане на оперной и балетной сцене), а могли быть пасторально-религиозными (пасторальная тематика соприкасается с христианской через фигуру Христа как Доброго Пастыря или через историю Рождества, в которой младенцу Иисусу приходят поклониться пастухи). Выбор такой тональности уже с самого начала направлял восприятие исполнителя и слушателя в сторону милой простоты, беззаботной игривости, дружеского общения среди приветливой и дружелюбной природы, которое может быть ненадолго прервано легкой ссорой влюбленных, небольшим дождиком или грустной балладой странствующего певца. И так приятно было помечтать о чем-то подобном в уютной венской гостинной длинным вечером – в матовых сумерках или при жарко горящих свечах... Музыкальный романтизм начинался в какой-то мере именно здесь, в этих кружках, объединявших обитателей духовной Аркадии – никогда не существовавшего пасторального рая: гениальных творцов и их поклонников и поклонниц, переносившихся при помощи искусства в мир, созданный мечтой о гармонии человека и природы.

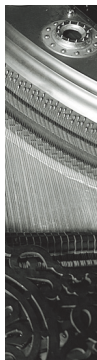
Шестая соната – очень гармоничное произведение, внешняя непритязательность которого таит в себе поистине аристократическую тонкость вкуса. Незначительной такую музыку назвать нельзя, хотя композитор тщательно избегает всякой нарочитой усложненности. Ведь писалась она не для профессиональной пианистки, а для светской любительницы, графини Анны Маргареты фон Броун (1769–1803), жены бригадира русской военной миссии в



Вене графа Ивана Юрьевича Броуна-Камуса (1767–1827). Тем не менее в каждом такте сонаты видна рука великого мастера, бесконечно изобретательного как в целом, так и в частностях.

Сонатное Allegro полно игровой грации, однако не лишено и искренней сердечности (певучая побочная тема). Миниатюрная экспозиция содержит целый роман, от легкого флирта до взбалмошной ссоры и насмешливого примирения с взаимными поддразниваниями. Помрачение колорита в разработке может быть понято и как вмешательство природы во взаимоотношения героев, и как развитие наметившихся между ними недоразумений. Однако до настоящей бури дело не доходит, и в репризе вновь светит солнце. При отсутствии сколько-нибудь драматических контрастов это сонатное Allegro восхищает игрой светотени, ощущаемой в каждом такте. Постоянные смены фактуры, регистра, динамики, плотности, артикуляции делают насыщенным каждое мгновение музыки.

Вторая часть превосходит романтические баллады и «песни без слов». Форма ее тоже подобна большой песне – сложная трехчастная с легким варьированием при повторе разделов. Царящая здесь сумрачная меланхолия имеет повествовательный характер. Словно некий бард негромко поет о легендарных событиях давнего прошлого – о суровых предках-рыцарях, о бледной, хрупкой красавице в неприступной башне угрюмого замка, о любви, расцветающей как цветок на вершине скалы... Эти образные ассоциации не случайны. И сам Бетховен, и его слушатели зачиты-



вались «Песнями Оссиана» – гениальной мистификацией шотландского поэта Джеймса Макферсона, придумавшего целый мир кельтских героев и вложившего в их уста речи и песни, отвечавшие предромантическим настроениям людей конца 18 века.

Бойкий плясовой финал сонаты (по ритму это контрданс) звучит по-деревенски жизнерадостно. Однако главная тема финала не столь уж проста. Она построена как фугато, а ее разработка весьма обширна и богата мотивным и модуляционным развитием. Даже когда Бетховен пытается писать музыку относительно простую и непритязательную, созданный им мир оказывается ярким, емким и сложно устроенным.

Соната №9 ми мажор (ор.14 №1) была сочинена в 1798–1799 годах и составляет диптих вместе с Сонатой №10; обе они посвящены венской любительнице музыки, баронессе Йозефине фон Браун (1765–1838), супруге банкира и театрального директора Петера фон Брауна. Насколько известно, никаких особо доверительных отношений у Бетховена с этой дамой не было; возможно, композитор намеревался заручиться благосклонностью ее влиятельного супруга, в чем так и не преуспел: Браун не стал поклонником бетховенского творчества. Но рассчитывая на дилетантское и притом дамское исполнение, композитор, видимо, старался не переусложнять этих сонат, хотя и не собирался сдаваться на милость усредненного «хорошего вкуса». Бетховен оставался самим собой, пусть даже это не совсем привычный для нынешних слушателей титан и громовержец. Подобно Сонате №6, две сонаты ор.14



проникнуты свежим ощущением природы как источника всякого счастья, будь то восхищение игрой света на весенних листьях, упоительное пение птиц или внезапно нахлынувшая влюбленность.

Выбор тональности ми мажор для Сонаты №9 не очень обычен. Каждый значительный композитор 18 века слышал эту тональность по-своему, трактуя ее то как экзотическую и патетическую (Гендель), то как мистическую (Бах), то как страстно-чувственную (Моцарт). В творчестве Бетховена тональность ми мажор чаще всего связывалась с образами звездного неба и ночных раздумий. Обычно композитор писал в ней лирическую музыку: медленные части инструментальных циклов, песни на возвышенно-меланхолические тексты. Девятая соната – одно из немногих исключений: здесь эта тональность трактуется как «дневная» и «солнечная», очень радостная и даже возбужденная, источающая пьянящий аромат первозданности и новизны. Любопытно, однако, что, делая в 1801–1802 годах авторское переложение этой сонаты для струнного квартета, Бетховен изменил тональность на более удобный для струнных, но вместе с тем и более пасторальный фа мажор, словно бы молчаливо подтвердив причастность сонаты к образам поэтически воспринятой природы.

Главная тема первой части, подобно жаворонку, устремляется в лучезарное небо; побочную же тему с ее капризными хроматизмами хочется сравнить с хрупким цветком или застенчивой красавицей, норовящей уйти в тень. В заключительной партии появляются задорные и даже мар-



шевые интонации – без какой-либо воинственности, лишь от юношеского избытка сил. В эскизах разработки Бетховен пометил сам для себя: «Не разрабатывая тему» – вместо обычного дробления материала на мотивы и искусной работы с ними композитор вводит новую тему и создает ощущение лирического взрыва чувств, наполненного страстным восторгом и затаенной болью. Но этот «вертеровский» всплеск эмоций не влечет за собой никакой трагедии; реприза возвращает нас к любованию красотой мира, а кода приводит к блаженному успокоению в дремотном рокоте нижнего регистра.

Средняя часть, Allegretto ми минор, выполняет функцию как песенного Andante, так и танцевальной пьесы вроде небыстрого скерцо или менуэта. Подобное решение для ранних сонат Бетховена не уникально; такие средние части, одновременно лирические и подвижные, есть в сонатах №№ 6, 10, 14. Сложная трехчастная форма с мажорным трио и упорядоченными повторами разделов придает лирике сдержанность и внутреннюю строгость: структура господствует над стихией чувств, которая прорывается лишь в диссонантных гармониях, резких акцентах и настоячивых повторах отдельных экспрессивных фраз.

Финал возвращает нас к весеннему мироощущению, когда все беды кажутся несущественными и хочется по-детски резвиться и шалить. Музыкальных «шалостей» здесь немало, начиная от нарочито небрежного построения главной темы с ее угловатой мелодией и торопливыми триолями в сопровождении и кончая буффонными претензиями на



фугато в связующей партии или безумными мелодическими скачками в побочной теме. Однако полноценная сонатная форма для таких шуток была бы слишком серьезной, и Бетховен ограничивается классическим рондо с бурлескно-контрастным эпизодом в миноре, где кто-то за кем-то гонится, но так и не может поймать... Возможно, поймать удастся лишь после репризы, в самых последних тактах финала. Впрочем, это тоже игра, в которой проигравший смеется не менее весело, чем победитель.

Написав к исходу 18 века первые одиннадцать сонат, Бетховен, полностью овладевший этим жанром и сказавший в нем совершенно новое слово, пустился в совсем уж дерзкие эксперименты. Создается впечатление, будто молодому гению стало тесно и скучно в рамках привычного классического цикла и он начал ставить перед собой задачи одну парадоксальнее другой. Возможна ли полноценная соната вообще без сонатной формы? А что будет, если начать прямо с медленной части? А если вместо обычного *Andante* или *Adagio* поместить в сонату траурный марш? Или прервать течение сонатного *Allegro* оперным рецитативом?..

Определенные вольности в жанре сонаты позволяли себе и Моцарт, и Гайдн, и другие современники Бетховена. Но ни у кого больше не было в сонатном творчестве сплошной полосы таких экспериментальных сочинений, как сонаты №№12–18, где лишь №15 и №16 выглядят относительно привычно, а все остальные содержат значительные отступления от сложившихся норм.



Правда, Бетховен, как мастер немецкой школы, который всегда точно знает, какие правила он нарушает и с какой целью, обычно оговаривает допускаемые им вольности в названиях или в жанровых обозначениях.

Так, две сонаты ор.27, сочиненные в 1801 году, имеют на титульном листе обозначение *Sonata quasi una fantasia*. Данное выражение чаще всего переводят как «соната-фантазия», хотя здесь присутствует оттенок неполного тождества: «соната наподобие фантазии», «как бы фантазия». Ибо для Бетховена собственно фантазия – это нечто совершенно неправильное, выходящее за всякие рамки и не подчиняющееся никаким формальным ограничениям. Здесь же ориентиром остается сонатный цикл, трактованный композитором достаточно свободно, потому что этого требовал замысел – или, как говорили тогда, «поэтическая идея».

Соната №13 ми-бемоль мажор (ор.27 №1) гораздо менее популярна, чем ее «сестра» по опусу – знаменитая Соната №14, так называемая «Лунная». Но фантазийности здесь несколько не меньше. Хотя в основе произведения лежит четырехчастный цикл, формы некоторых частей (первой и третьей) необычны, а грани между всеми частями преднамеренно затушеваны: фактически все они исполняются непрерывно, аттасса, и слушатель, сталкивающийся с такой музыкой впервые, может остаться в недоумении, звучит ли следующий раздел той же части или уже началось нечто новое.

Первая часть – именно тот редкий случай, когда классическая соната не начинается сонатным Allegro. Бетховен



пишет довольно медленное рондо в темпе Andante с резко контрастным вторым эпизодом. Нечто подобное встречалось уже в сонатах Гайдна, но у Бетховена предромантические настроения выражены гораздо сильнее. Музыка возникает словно бы ниоткуда, из загадочной тишины (повисающий без басовой опоры квартсекстаккорд с тихим терцовым зовом в мелодии). Манящий зов постепенно развивается в гимническую мелодию и внезапно меняет молитвенное настроение на подвижную игру (эпизод в до мажоре со сменой тактового размера). В туманно истаявающие аккорды коды врывается странноватое скерцо – Allegro molto e vivace, которое, будь оно сыграно отдельно, могло бы войти в цикл ранних бетховенских багателей. Эта часть написана в традиционной сложной трехчастной форме с трио, но в репризе жестковатое унисонное изложение темы вдруг приобретает причудливые синкопы: голоса отстают друг от друга на одну восьмую, как если бы произошло раздвоение сущностей или тень зажала бы собственную жизнь.

Начальный мелодический оборот медленной части, Adagio con espressione, напоминает аналогичную тему Largo из Третьего фортепианного концерта, созданного Бетховеном примерно в это же время. Обе части предвосхищают романтические ноктюрны с их чувственным погружением в упоительные бездны любовного томления на фоне таинственного ночного пейзажа. В Adagio из Сонаты №13, благодаря тональности ля-бемоль мажор, плотному фактурному изложению и преобладанию низкой тесситуры, атмос-



фера даже более сумрачная, чем в Largo из Третьего концерта. Накал чувств достигает кульминации в краткой виртуозной каденции, словно бы взлетающей к звездам и медленно возвращающейся на землю. Но любовная ария оканчивается недопетой: вступает финал, энергичное рондо, втягивающее в свой бурный круговорот обрывки мелодий, краткие реплики, движение безликих стихий, радостные крики участников вселенской вакханалии... Неожиданно все смолкает, и хоровод расступается перед явлением идеальной красоты – мечтательной темы Adagio. Подобные реминисценции, когда музыка словно бы вспоминает собственное прошлое, станут впоследствии характерными для поздних произведений Бетховена.

Лариса Кириллина





Im frühen kammermusikalischen Schaffen Beethovens finden sich bisweilen Ideen, die erst in den großen Werken späterer Jahre ausgearbeitet werden. Dies gilt auch für das Triptychon der Klaviersonaten op.10 aus den Jahren 1796–98, das mit der Sonate c-Moll Nr.5 und der **Sonate F-Dur Nr.6** eröffnet, deren Kontrast gewissermaßen schon auf das berühmte Antipodenpaar der Sinfonien Nr.5 und 6 („Pastorale“) verweist, die Beethoven im Jahre 1808 ebenfalls in c-Moll bzw. F-Dur komponierte. Freilich lässt sich die Sonate Nr.5 nur bedingt mit der Fünften Sinfonie vergleichen, fällt die Sonate doch weit bescheidener und lakonischer aus. Der pastorale Charakter der Sonate Nr.6 ist aber offenkundig, wiewohl auch hier Motive und Stimmungen nicht in Konkurrenz zum lyrischen Epos der Sechsten Sinfonie gesehen werden sollten.

Schon die Tonart F-Dur war in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts ein häufiges Erkennungsmerkmal für pastorale Themen. Diese konnten sowohl weltlicher, galanter Natur sein



(feine Landleute auf der Opern- oder Ballettbühne), als auch religiös motiviert (in der Figur des Guten Hirten oder in der Weihnachtsgeschichte, wenn die Hirten dem Kind ihre Reverenz erweisen, verschränken sich pastorale und christliche Motive). Mit der Tonart F-Dur werden Interpreten und Zuhörer von Beginn an auf liebliche Schlichtheit, sorgloses Spiel und ungezwungene Gespräche in der einladenden, freundlichen Natur eingestimmt, die allenfalls durch kleine Missheiligkeiten unter Verliebten, einen kurzen Regenschauer oder die traurige Ballade eines fahrenden Sängers unterbrochen werden konnten. Es war doch auch zu schön, an langen Abenden in den gemütlichen Wiener Salons davon zu träumen – im trüben Dämmerlicht oder bei Kerzenschein ... In gewissem Sinne hat die musikalische Romantik genau hier ihren Ursprung, in diesen Kreisen, die die Bewohner des geistigen Arkadiens – eines mythischen pastoralen Idylls – vereint: Künstlergenies und ihre Verehrer, die sich mithilfe der Kunst in eine Traumwelt versetzten, in der Mensch und Natur im Einklang waren.

Die Sonate F-Dur Nr.6 (op.10) ist ein sehr harmonisches Werk, das, äußerlich anspruchslos, von einem wahrhaft aristokratisch erlesenen Geschmack zeugt. Unbedeutend ist diese Musik keineswegs, wenngleich der Komponist künstliche Komplexität sorgsam vermeidet. Schließlich schrieb er die Sonate nicht für eine professionelle Pianistin, sondern für eine vornehme Dilettantin, Gräfin Anna Margarete von Browne (1769–1803), die Gattin des Iwan Jurjewitsch (Johann Georg) Reichsgraf von Browne-Camus (1767–1827), eines Brigadiers der russischen Militärmission. Und doch spricht aus jedem Takt



der Geist des großen Meisters mit seiner unerschöpflichen Fantasie im Großen wie in den Details.

Das Allegro sprüht von spielerischer Grazie, ohne dabei an inniger Herzlichkeit einzubüßen (man denke nur an das gesangliche Seitenthema). Auf minimalem Raum erzählt die Exposition einen ganzen Roman mit charmanten Schmeicheleien, irrwitzigem Disput und neckischer Versöhnung mit Spitzen in beide Richtungen. Die Eintrübung des Kolorits in der Durchführung lässt sich als Einmischung der Natur in die Beziehung der Protagonisten interpretieren, aber auch als Weiterentwicklung bereits angeklingener Misstöne zwischen den beiden. Das große Donnerwetter bleibt jedoch aus, in der Reprise herrscht wieder eitel Sonnenschein. Ohne auf dramatische Kontraste angewiesen zu sein, bezaubert das Allegro mit dem durchgängigen Schillern zwischen Licht und Schatten. Beständige Wechsel von Faktur, Register, Dynamik, Dichte und Artikulation verleihen jedem Takt reiche musikalische Fülle.

Der zweite Satz nimmt romantische Balladen und die „Lieder ohne Worte“ vorweg. Auch formal ist er an die zusammengesetzte dreiteilige Liedform angelehnt, mit leichten Variationen in den Wiederholungsteilen. Die vorwiegend düster melancholische Stimmung ist hier erzählerischer Natur. Fast hört man einen Barden mit gedämpfter Stimme Legenden aus uralten Zeiten vortragen, von gestrengen Rittern, der schönen, zarten Jungfer im unzugänglichen Turm eines finsternen Schlossgemäuers, von der Liebe, die wie eine Blume im schroffen Gebirge erblüht ... Diese Assoziationen sind nicht aus der Luft gegriffen, hatten doch Beethoven und das Publikum seiner Zeit begierig „Ossians



DEUTSCH



Gesänge“ verschlungen, die genialische Mystifikation des schottischen Dichters James Macpherson. Dieser hatte einen ganzen Kosmos keltischer Helden erschaffen und ihnen Worte und Gesänge in den Mund gelegt, die ganz den vorromantischen Empfindungen der Menschen am Ende des 18. Jahrhunderts entsprachen.

Das lebhaft tänzerische Finale (im Rhythmus eines Contredanse) vermittelt dörfliche Lebensfreude. Doch das Hauptthema des finalen Satzes ist mitnichten so schlicht, wie es zunächst erscheinen mag. Es ist als Fugato angelegt, und durchläuft in der umfangreichen Durchführung zahlreiche motivisch-modulatorische Wandlungen. Selbst verhältnismäßig einfache Musik ohne besondere Ansprüche bringt bei Beethoven eine irrierende, plastische und vielschichtige Welt hervor.

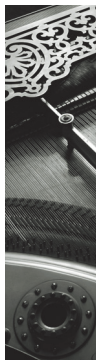
Die **Sonate E-Dur Nr.9 (op.14 Nr.1)** entstand 1798/99, sie fügt sich mit der Sonate Nr.10 zum Diptychon; die beiden Sonaten op.14 sind der Musikliebhaberin Josefine Freifrau von Braun (1765–1838) zugeeignet, der Gattin des Bankiers und Theaterdirektors Peter von Braun. Über nähere Kontakte Beethovens zu der Freifrau ist nichts bekannt, möglicherweise wollte der Komponist auf diesem Weg lediglich die Gunst ihres einflussreichen Ehemannes gewinnen. Dieser Versuch scheiterte allerdings, aus dem Freiherrn wurde kein Beethoven-Verehrer. Mit Hinblick auf die Laien-Interpretation durch eine Dame war der Komponist offenbar darum bemüht, die Sonate nicht mit Schwierigkeiten zu überfrachten, aber auch nicht bloß den durchschnittlichen „guten Geschmack“ zu bedienen. Beethoven wollte er selbst bleiben, mag er für unsere Ohren hier



auch nicht als der gewohnte Titan erscheinen. Ähnlich wie schon die Sonate Nr.6 sind die beiden Sonaten op.14 erfüllt von einem wachen Sinn für die Natur als Urquell allen Glücks, sei es die Freude an den Sonnenstrahlen im Frühlingslaub, der berausende Gesang der Vögel oder die unvermittelt aufbrandende Liebe.

E-Dur ist eine eher ungewöhnliche Tonart für die Sonate Nr.9. Alle bedeutenden Komponisten des 18. Jahrhunderts hatten ihre ganz eigenen Assoziationen und empfanden die Tonart wahlweise als exotisch und pathetisch (Händel), mystisch (Bach) oder leidenschaftlich-empfindsam (Mozart). Im Schaffen Beethovens verbindet sich E-Dur zumeist mit dem Bild nächtlicher Gedanken bei der Betrachtung des Sternenhimmels. Lyrische Musik dominiert in diesem Bereich – langsame Sätze in Instrumentalzyklen oder Vertonungen gehobener melancholischer Texte. Eine der wenigen Ausnahmen ist die Sonate Nr.9. Hier steht E-Dur eher für „das Lichte“ oder „die Tagseite“, freudig erregt verströmt die Tonart den betörenden Duft des Ursprünglichen, Neuen. Bemerkenswert ist, dass Beethoven in seiner Transkription dieser Sonate für Streichquartett 1801/02 die Tonart in ein für Streicher günstigeres, aber eben auch pastorales F-Dur verlegte, als wollte er damit die Sonate stillschweigend in den Kontext poetischer Naturempfindung rücken.

Wie eine Lerche in den leuchtend blauen Himmel schwingt sich das Hauptthema im ersten Satz auf, während das Seitenthema mit seinen eigenwilligen chromatischen Figuren an ein zartes Blümlein oder eine schüchterne Schöne denken lässt, die sich lieber im Hintergrund hält. Im Schlussteil werden kecke,



fast marschmäßige Töne angeschlagen, die jedoch nichts Militärisches haben, sondern eher die unerschöpfliche Energie der Jugend zum Ausdruck bringen. In Vorarbeiten zur Durchführung hat Beethoven sich notiert: „Ohne das Thema durchzuführen“. Statt das Tonmaterial wie sonst in Motive zu zerlegen und kunstvoll mit ihnen zu arbeiten, führt der Komponist hier ein neues Thema ein und bewirkt einen lyrischen Gefühlsausbruch von glühender Begeisterung und stillem Schmerz. Doch dieses Aufwallen wertherscher Emotionen führt nicht zur Tragödie, die Reprise ergötzt sich schon wieder an der Schönheit der Welt, und die Coda gewährt seligen Frieden im beruhigenden Anschlag der linken Hand.

Der mittlere Satz, das Allegretto e-Moll, fungiert als liedhaftes Andante, aber auch als tänzerisches Stück in der Art eines langsamen Scherzos oder Menuetts. Diese Lösung ist in den frühen Beethoven-Sonaten kein Einzelfall, lyrisch-dynamische Mittelsätze finden sich auch in den Sonaten Nr.6, 10 und 14. Die zusammengesetzte dreiteilige Liedform mit Dur-Trio und strukturierenden Wiederholungen lässt das Lyrische gemäßigt und gebändigt erscheinen. Innere Ordnung kontrolliert die Leidenschaften, von denen lediglich dissonante Harmonien, scharfe Akzente und beharrliche Wiederholungen einzelner expressiver Phrasen zeugen.

Im Schlusssatz zieht wieder der Frühling ein, alles Leid ist wie weggeblasen, und man möchte nur noch ausgelassen herumtollen wie ein Kind. Hier leistet sich der Komponist von dem bewusst nachlässig gestalteten Hauptthema mit seiner kantigen Melodieführung und den hastenden Triolen in der Begleitstimme



über die buffonesken Fugato-Anleihen in der Überleitung bis hin zu den wahnwitzigen Sprüngen im Seitenthema einige Eigenwilligkeiten. Die vollständige Sonatensatzform würde derlei Kapriolen schwerlich ertragen, daher beschränkt sich Beethoven auf das klassische Rondo mit burlesk kontrastierender Moll-Episode, in der eine erfolglose Verfolgungsjagd inszeniert wird ... Vielleicht wird der Verfolgte nach der Reprise in den letzten Takten des Finales dann doch noch eingeholt. Wie dem auch sei, bei diesem Spiel wird der Besiegte so unbeschwert lachen wie der Sieger.

Als Beethoven gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits elf Sonaten vorgelegt, sich das Genre zu eigen gemacht und mit seinem ureigenen Ton erneuert hatte, wagte er sich an tollkühne Experimente. Fast will es scheinen, als sei es dem jungen Genius im Korsett des klassischen Zyklus zu eng geworden, als habe er sich deshalb immer paradoxere Aufgaben gestellt. Kann es eine vollwertige Sonate jenseits der Sonatenhauptsatzform geben? Was würde passieren, wenn man einmal mit dem langsamen Satz begänne? Und wenn man statt des obligatorischen Andante oder Adagio einmal einen Trauermarsch in die Sonate aufnähme? Oder den Fluss des Allegro durch ein Opernrezitativ unterbräche?

Auch Mozart, Haydn und andere Zeitgenossen haben sich gewisse Freiheiten im Sonatenfach erlaubt. Aber niemand hat eine solche Häufung experimenteller Sonaten aufzuweisen wie Beethoven mit seinen Sonaten Nr.12–18. Lediglich Nr.15 und 16 sind einigermaßen konventionell, alle anderen weichen deutlich von der tradierten Norm ab.



Als Meister deutscher Prägung wusste Beethoven natürlich stets genau, warum er gegen welche Regeln verstieß, für gewöhnlich wies er in den Titeln oder den Genrebezeichnungen auf seine Eigenmächtigkeiten hin.

So werden die beiden Sonaten op.27 von 1801 auf dem Titelblatt als „Sonata quasi una fantasia“ qualifiziert, entscheidend ist dabei das Wörtchen „quasi“. Fantasien waren für Beethoven etwas absolut Regelwidriges, das jeglichen Rahmen sprengte und sich an keinerlei formale Beschränkungen hielt. Hier orientiert er sich aber sehr wohl am Vorbild des Sonatenzyklus, den er nur relativ frei interpretiert, da dies die „poetische Idee“ so verlangt.

Die **Sonate Nr.13 Es-Dur (op.27 Nr.1)** ist weit weniger bekannt als ihre große Schwester Nr.14, die „Mondscheinsonate“. Dabei ist sie nicht weniger fantasievoll. Zwar liegt ihr ein viersätziger Zyklus zugrunde, doch die Sätze eins und drei sind formal ungewöhnlich, und die Grenzen zwischen den einzelnen Sätzen sind gezielt verwischt. Die gesamte Sonate wird praktisch an einem Stück gespielt, die Sätze beginnen attacca, und der Zuhörer ist sich bald nicht mehr sicher, ob er sich noch in einer Unterabteilung des einen Satzes befindet, oder nicht vielleicht schon der nächste begonnen hat.

Der erste Satz liefert das seltene Beispiel einer klassischen Sonate, die nicht mit einem Allegro eröffnet. Beethoven sieht ein recht gemächliches Andante-Rondo mit scharf kontrastierendem Couplet vor. In Sonaten Haydns gab es bereits vergleichbare Ansätze, die vorromantische Stimmungslage kommt aber bei Beethoven deutlich stärker zum Tragen. Hier scheint die Musik



aus dem Nichts zu kommen, aus einer geheimnisvollen Stille (ein schwebender Quartsextakkord mit leisem Terzruf in der Melodie, ohne Fundament im Bass). Allmählich wandelt sich der lockende Ruf zu einer hymnischen Melodie, bis die gebetsartige Stimmung plötzlich in ein dynamisches Spiel umschlägt (ein C-Dur-Thema mit Taktwechsel). Abrupt bricht in die im Nebel verhallenden Akkorde der Coda das sonderbare Scherzo ein, *Allegro molto e vivace*, das, für sich genommen, auch in einer Sammlung der frühen Bagatellen Beethovens seinen Platz hätte finden können. Dieser Satz hält sich an die zusammengesetzte dreiteilige Form mit Trio, allerdings tauchen in der Reprise des in schroffem Unisone ausgeführten Themas wunderliche Synkopen auf. Die Stimmen sind nun um eine Achtel versetzt, als hätte sich ein Wesen abgespalten, als wollte der Schatten ein Eigenleben führen.

Die Auftaktwendung im langsamen Satz, *Adagio con espressione*, erinnert an das analoge Thema im *Largo* aus dem Dritten Klavierkonzert, das Beethoven etwa zur selben Zeit schrieb. Beide Sätze nehmen bereits die romantischen *Nocturnes* mit ihrem Schwelgen in den berausenden Abgründen der Liebessehnsucht in märchenhaft nächtlichen Gefilden vorweg. Im *Adagio* der Sonate Nr.13 herrscht durch die Tonart As-Dur, die dichte Faktur und das vorwiegend tiefe Register sogar eine noch düsterere Atmosphäre als im bereits erwähnten *Largo*. Die emotionale Spannung kulminiert in einer kurzen virtuellen Kadenz, die zu den Sternen auffliegt, um dann langsam wieder zur Erde hinabzusinken. Doch die Liebesarie wird nicht zu Ende gesungen. Als energisches Rondo setzt das Finale ein, das



Melodiefragmente, kurze Repliken, unbestimmt drängende Naturgewalten und die heiteren Rufe der Bacchanten in seinen Taumel hineinzieht ... Dann bricht unversehens alles ab, und der bunte Reigen weicht dem Auftritt idealer Schönheit – dem träumerischen Thema des Adagio. Derlei Reminiszenzen, in denen sich die Musik ihrer eigenen Vergangenheit zu erinnern scheint, sollten in der Folge zu einem Markenzeichen von Beethovens Spätwerk werden.

Larissa Kirillina, übersetzt von Thomas Weiler





VOLUME 1

Sonata No.7 in D major, Op.10 No.3
Sonata No.23 in F minor, Op.57 ('Appassionata')
Sonata No.26 in E flat major, Op.81a ('Lebewohl')



VOLUME 2

Sonata No.8 in C minor, Op.13 ('Pathétique')
Sonata No.15 in D major, Op.28
Sonata No.24 in F sharp major, Op.78



VOLUME 3

Sonata No.1 in F minor, Op.2
Sonata No.2 in A major, Op.2
Sonata No.3 in C major, Op.2



VOLUME 4

Sonata No.4 in E flat major, Op.7
Sonata No.17 in D minor, Op.31 No.2
Sonata No.27 in E minor, Op.90



VOLUME 5

Sonata No.5 in C minor, Op.10 No.1
Sonata No.10 in G major, Op.14 No.2
Sonata No.22 in F major, Op.54

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 Orchestre National de France, the Orchestre Philharmonique du Luxembourg, the Israel Philharmonic Orchestra and the New Japan Philharmonic Orchestra. He has performed with Evgeny Svetlanov, Vladimir Spivakov, Valery Gergiev, Alexander Dmitriev, Rafael Frubeck de Burgos, Marc Elder, Neeme Järvi and Günter Herbig.

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
Piano tuning – Alexei Stawicki

Recorded:

14–16.05.2011 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2012 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2012 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, д/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0032011

