

Ludwig van Beethoven

COMPLETE PIANO SONATAS

IGOR TCHETUEV



volume 1

IGOR TCHETUEV



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonata No.7 in D major (op.10/3) **Dedicated to Countess von Browne**

1	Presto	[6:51]
2	Largo e mesto	[10:10]
3	Menuetto	[2:36]
4	Rondo.....	[3:48]

Sonata No.23 in F minor ('Appassionata', op.57) **Dedicated to Count Franz von Brunswick**

5	Allegro assai	[10:07]
6	Andante con moto	[6:59]
7	Allegro ma non troppo.....	[7:58]

**Total
Time
[65:48]**

Sonata No.26 in E flat major. **('Das Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehn', op.81a)** **Dedicated to Archduke Rudolph**

8	Adagio. Allegro.	[6:53]
9	Andante espressivo.....	[3:53]
10	Vivacissimamente	[6:03]

Igor Tchetuev plays a Fazioli grand piano No. 2280912



In one of the articles of his *Dictionnaire de Musique* of 1768, Jean-Jacques Rousseau deeply lamented the advent of the senseless and wordless music which, in his opinion, obscured opera to the point of marginalising stage performance, while the importance of symphonies, concertos and sonatas steadily grew. He attacked the depraved instrumental genres with great vehemence, and it was sonata that he viewed as especially unbearable: “To understand what all the tumult of sonatas might mean, we would have to follow the lead of the coarse artist who was obliged to write underneath that which he had drawn such statements as ‘This is a tree,’ or ‘This is a man,’ or ‘This is a horse.’ I shall never forget the exclamation of the celebrated Fontenelle, who, finding himself exhausted by these eternal symphonies, cried out in a fit of impatience: ‘Sonata, what do you want of me?’”

This paragraph being written before Beethoven’s birth, the criticism was aimed at Mondonville’s violin sonatas, quite dissimilar from the Viennese piano music of the late 18th century.



Nonetheless, Rousseau could have repeated the quote verbatim thirty years hence – it did not lose its sting, to say nothing of Fontenelle's final question which became a timeless aphorism.

Why was the sonata so abhorrent to the giants of the French Enlightenment? They might have thought that such music was too vague, too obscure. A famous statement of Koch, a connoisseur of theory and aesthetics, claims that the music meets its lofty goal if the feelings it inspires “foster noble decisions and influence the education and ennoblement of the heart” (1782). Certainly many operas of that time strive to achieve that lofty goal. But what noble deeds may a Mondonville's – or, later, Beethoven's – sonata lead to? Instrumental music seldom presents a concrete idea applicable to complex life situations, and, in this sense, is “unintelligible”. Its appeal is unclear, and this is what might have been irritating Rousseau.

What did Beethoven think of sonata? Leafing through his letters – admittedly very thrifty with any musical comments – we find the same feeling of irritation. But its source, of course, was different: it's not as if a sonata was unintelligible to him without an inscription.

In September 1809 Beethoven confesses to Härtel: “I do not like taking on sonatas for piano solo, but I promise you some”. In 1822, listing for the publisher Peters the genres he would like to explore, he names first opera, then symphony and liturgical music, and, finally, quartet – the sonata is not even mentioned. The publishers in the meantime were demanding sonatas, because they were popular. Perhaps that's what irritated him? According to Koch, sonata was a very personal genre, describing



“private individuals”, presenting “the finest nuances of feeling”. They were often dedicated to friends and lovely ladies, performed in candlelit salons – they were composed at a spiritual impulse, not at a company’s request! Also, a sonata, unlike a symphony or a concerto, could scarcely cause a sensation on a large stage; why should an artist of Beethoven’s calibre waste his time on such trifles? And yet he wrote sonatas throughout his entire life.

Thirty-two Beethoven’s sonatas display everything the piano of his time was capable of, and even more. In the early 19th century dozens of masters manufactured all kinds of such instruments: the range of *Hammerklavier* expanded, mechanics improved, some pedals appeared, some sank into oblivion – and Beethoven, before he lost his hearing completely, was abreast of all the news. He knew many masters, offered them advice, received or declined their instruments as gifts, and composed with consideration of the new possibilities; actually, somewhat above them. This “something” can be appraised if one listens to his sonatas on the fragile pianofortes they were written for: under the assault of *Pathétique* or *Appassionata* the ancient *Hammerklavier* moans and shatters, the strings are almost breaking, the keyboard almost cracking. Modern grand pianos easily handle it, the mess of the diminished sevenths is absorbed by the soft velvet, the cast-iron frame withstands the charges of the most savage octaves, and Beethoven starts to look like a pretty accurate piano composer. It is not quite true, which should be remembered when one listens to his works on a modern Fazioli piano.

This is the first album in the series which presents Igor Tchetuev’s rendition of all Beethoven’s sonatas. The recording



order is arbitrary. The series starts with Sonatas No. 7 (D major), No. 23 (F minor, *Appassionata*), and No. 26 (E-flat major, *Das Lebewohl*).

Including *Appassionata* in the first album is a reasonable choice, but for Beethoven this opus was more of an end than beginning. The sonata generated many legends, and some facts of its “biography” virtually call for interpretation. For example, the book of Anton Schindler, Beethoven’s close friend, recounts the following: “Once I told the master about the deep impression made by his sonatas D minor and F minor [...], and seeing he was in a good mood asked him for the key to the two sonatas. He replied: “Just read Shakespeare’s *Tempest*”. Thanks to that account the D minor Sonata (No. 17) was called *The Tempest*, and almost every researcher tackling this “Tempest” or *Appassionata* tried to find something Shakespearean about them. But the affinity is elusive to the point of bafflement: the style, imagery and plot of Shakespeare’s play do not have any similarities to Beethoven’s sonatas. A caution is in place: Anton Schindler is a well-known hoaxer and a narrator of extremely dubious reputation; his story might well be a fabrication. However, when we turn our attention to the time when *Appassionata* was written, we can see that the composer’s life was indeed tempestuous.

Beethoven wrote it in 1804–05 and published in 1807. The sonata did not have a name, it became *Appassionata* after the author’s death (on a whim of one of the Hamburg publishers).

In the autumn of 1806 Beethoven fell out with his patron Prince Lichnowsky. He furtively escaped from the benefactor’s estate, leaving the famous note: “Prince, you are what you are



through the accident of birth; what I am I am through myself. There have been and will be thousands of princes; there is only one Beethoven” (the original is lost, but the text is considered to be genuine). He and Lichnowsky never saw each other again, and no attempts at reconciliation were made.

Behind the threshold of the prince’s residence another tempest was awaiting Beethoven: the rain was so heavy the composer was drenched instantly. Apparently it was at that moment that the manuscript of Sonata in F minor was damaged (it was the final draft intended for the publisher). The manuscript survives, and one can see the traces of rain on it.

Finally, there seemed to be yet another tempest. Beethoven was close with the Brunswick family, and quite liked the company of Count Franz and his sisters. He had known Josephine and Therese since the days when they came to Vienna from their Transylvanian village as young girls. Josephine was soon married against her will, but her husband died several years later. She was left with four children, frail and very depressed. Beethoven started giving her lessons, they saw each other every day, and their tender mutual affection soon turned into something greater. However, their relationship collapsed in 1807, and *Appassionata*, written during the years of their intimacy, was dedicated not to her but to her brother. This dedication might have been a pretext for addressing the Countess for one last time. As soon as the sonata was out from the press, Beethoven dispatched a copy to Josephine and asked her to hand it over to Franz. His short accompanying note ends thus: “You wanted me to tell you how I live. One could not pose a harder question, and I prefer not



to answer it than to answer too truthfully. Farewell, dear J[osephine]. As always yours, eternally devoted to you Beethoven". It was his last letter to the Countess.

All these events have little to do with Shakespeare. There is, however, one mysterious conjunction which, indeed, makes *Appassionata* somewhat similar to the play. Those who consider *The Tempest* to be the work of William Shakespeare the actor note that it is actually his last opus. Having finished it, he left London and wrote next to nothing since. The words of Prospero who intends to break his staff, drown his books and thus abjure his magical powers are reinterpreted as the author's hint – he indicates his wish to become silent. A curious coincidence: having completed *Appassionata*, Beethoven, though not abandoning music, did not write piano sonatas for five years. It was a long and very significant pause for him.

Five years later he writes that very letter to Härtel where he grudgingly agrees to send him some piano works. All three new sonatas (Nos. 24–26) are in major key and so inspired that they cannot be considered a half-hearted tribute to the public. The title page of the 26th Sonata's manuscript has an inscription: "Farewell. Vienna, 4 May 1809. For the departure of His Imperial Highness the worthy Archduke Rudolf". The archduke was the son of Leopold II and the younger brother of Emperor Franz. Beethoven served as his composition and piano teacher, and was very fond of him. When they first met in one of the Viennese salons (in 1804 or 1805), the archduke was but a teenager. However, Beethoven seemed to have found something attractive about him, and their friendship continued until the composer's death.



In early May of 1809 the Napoleonic troops were on the verge of taking Vienna, and the Habsburg family was hastily preparing to flee. Beethoven handed the first part of the future sonata to His Highness on the eve of their departure (hence *Das Lebewohl*). The city fell in a week, but neither the frolic first part nor the other two had any trace of war: they didn't write such things in sonatas. There is a unique proof that in this case Beethoven was adamantly against correlating his work with historical events. When Härtel published it with a French title (not the original Beethoven's German one), the author replied with an indignant letter: "*Lebewohl* is something quite different from *Les Adieux*: the first is something which one says only from one's heart, when one is alone, the other something which one says to a whole assembly, to whole cities". He did not want to address a whole assembly or whole cities.

The movements of Sonata No. 26 are titled "The Farewell", "The Absence", and "The Return". This is the only piano sonata, where Beethoven, as if yielding to Rousseau, named every movement. If we choose to believe Schindler's *Appassionata* story, we may conclude that Beethoven was reluctant to provide "keys" to his music, even to friends. The insistent Schindler, once referred to Shakespeare's "Tempest", did not back down, and was rewarded the same day with a detailed account of *Largo*, the second movement of Sonata No. 7.

"He said that the time when he had written most of his sonatas was more poetic and warmer than the present (1823), and explanation of ideas was not necessary. Everyone, he continued, felt in this *Largo* the portrayal of a melancholic state of mind with all the



shades of light and darkness in the picture of melancholy". Quoting this story, Larissa Kirillina, the author of an excellent book on classical style, says that in this case Schindler sounds rather plausible: born in a Moravian village in 1795, he could not himself nostalgically recollect the Viennese salons of the time. She continues to explain that the late 18th-century "melancholy" was a surprisingly sociable feeling: it was a suffering in search of healing conversations and cordial understanding rather than solitude.

The desired consolation is provided in the next movement of the sonata, the wonderful D major *Menuetto* with a hint of future major themes by Tchaikovsky and early Skryabin.

The four-movement Seventh Sonata is very rich stylistically. In the initial Presto on the way to the second theme a B minor Schubert-like tune suddenly appears. This "musical moment" only lasts for a few bars, perhaps because the author overbrims with ideas: first he writes imitations, then scales which go on without resolving in a cadence, then garrulous bows and fidgety staccato (someone's trying to escape and avoid ceremonious goodbyes?), and finally a long brisk promenade through the whole scale of the dominant – all that just in the exposition! The sonata can be reinvented as a novel with household and mystic scenes, a heavenly landscape and a bustling happy ending.

What did the critics say? The Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* published a lengthy review asserting Beethoven's genius but scared by the liberties of his fantasy. "However, Hr. v. B. has to take care to avoid his, in part, too free writing style", cautions the anonymous author. Somewhat later in a review of the Quartet op. 74 one of his colleagues would say more or less the



same but more bluntly: “The author must confess: he would not like to see the instrumental music going along this path and losing itself”. Such quotes are likely to draw a smile these days – both critics were duly reproached for short-sightedness – but perhaps they deserve a re-evaluation. At that time, it was still considered possible to hold the vague genres within the limits of reason, within the boundaries of the carefully collected and arranged rules. It might seem that otherwise quartets and sonatas would cease to incite noble decisions, and would instead incite who knows what. The long-constructed musical order was under serious threat in Beethoven’s work, and the constructors (and guards) could not help lamenting its imminent demise. It would be wrong to ascribe their remarks to short-sighted bickering – rather, they were moved by perspicacious worry for their beloved art. The critics did not know that music would “lose itself” and all allegiance to reason somewhat later than in Beethoven’s compositions, but listening to his sonatas and quartets made them sound the alarm. As for the faithful Beethoven, they should not have been afraid of him: brushing aside all constraints of theory, he never betrayed the ideals of Enlightenment and, in a genuine urge to ennoble the hearts, cherishingly led his listeners along the road to Joy.

Anna Andrushkevich, translation by Viktor Sonkin





В 1768 году Жан-Жак Руссо в одной из статей своего «Музыкального словаря» посетовал на то, что некая невразумительная бессловесная музыка затмевает оперу, так что спектакль уходит на второй план, а значение симфоний, концертов и сонат неуклонно растет. Порочность инструментальных жанров он обличал с невероятным пылом, причем совершенно невыносимым произведением считал именно сонату: «Понять, что значит вся эта сонатная галиматья, которой нас просто завалили, можно только если композитор подступит как неотесанный художник и подпишет под своими фигурами: вот это дерево; а это – человек; а тут – лошадь. Я никогда не забуду, как прославленный Фонтенель, изнуренный нескончаемой инструментальной музыкой, вскричал в порыве нетерпения: чего ты хочешь от меня, соната?».

Этот пассаж был написан в то время, когда Бетховен еще не родился, объектом критики были скрипичные сонаты Мондонвиля, ничем не напоминающие венскую фортепиан-



ную музыку конца 18-го века. Тем не менее, Руссо мог бы слово в слово повторить приведенную цитату и тридцать лет спустя, она осталась бы актуальной (а заключительный вопрос Фонтенеля вообще стал афоризмом на все времена).

Но почему соната так раздражала французских просветителей? Возможно, им казалось, что эта музыка слишком расплывчата по мысли. По известному определению Коха, знатока теории и эстетики, музыка служит своей высшей цели, если возбуждаемые ей чувства «способствуют благородным решениям и влияют на воспитание и облагораживание сердца» (1782). Этой «высшей цели», безусловно, служат многие оперы тех лет. Но к каким достойным поступкам может привести соната Мондонвиля? Или, позднее, – Бетховена? Инструментальная музыка редко преподносит конкретную идею, приложимую к трудным жизненным ситуациям, и именно в этом смысле она «непонятна». Она непонятно к чему зовет, и можно предположить, что Руссо раздражало именно это.

Что же думал о сонате Бетховен? Просмотрев его письма, в которых он, правда, крайне мало говорил о музыке, найдем в них то же чувство: раздражение. Только вызвано оно, конечно, не тем, что соната была ему якобы непонятна без подписи.

В сентябре 1809 года Бетховен признавался Гертелю: «Фортепианные соло-сонаты я пишу неохотно, но обещаю предоставить вам несколько штук». В 1822 году, перечисляя издателю Петерсу жанры, в которых ему больше всего хотелось бы работать, композитор называет сначала оперу, затем симфонию и церковную музыку, и, наконец, квар-



тет, – соната же не упоминается вовсе. А издатели, тем временем, просили сонат, потому что они пользовались успехом. Не это ли его возмущало? По словам Коха, соната была жанром очень личным, рисующим «единичных особ», представляющим «тончайшие нюансы чувствований». Их часто посвящали друзьям и талантливым дамам, исполняли в уютных салонах, – и писали по велению души, а не по требованию фирмы! Кроме того, соната, в отличие от симфонии или концерта, едва ли могла произвести сенсацию на большой сцене, – так отчего же художник масштаба Бетховена должен против воли тратить на нее время? Тем не менее, он писал их всю жизнь.

Тридцать две сонаты Бетховена демонстрируют все, на что было способно фортепиано его эпохи, и даже несколько более того. В начале 19-го века с изготовлением этих инструментов экспериментировали десятки мастеров; диапазон хаммер-клавира увеличивался, механика совершенствовалась, – и Бетховен, пока совсем не потерял слух, был в курсе всех новшеств. Он был знаком со многими мастерами, давал им советы, принимал (или не принимал) в дар их инструменты и сочинял с учетом открывающихся новых возможностей – а точнее, с некоторым их превышением. Это «превышение» можно оценить, если услышать его сонаты на нежных пианофорте, для которых они написаны: под натиском «Патетической» или «Аппассионаты» старинный хаммер глухо стонет и ходит ходуном, его струны, вздрагивая, готовы оборваться. Современным роялям все это ничем, кавардак уменьшенных септим легко поглощается



мягким бархатом, чугунная рама выдерживает набегі самых буйных октав, и Бетховен оказывается вполне аккуратным фортепианным композитором. В этом есть некоторая неправда, что, наверное, стоит помнить, слушающая его опусы в исполнении на современном рояле фирмы Фацциоли.

Это первый альбом из серии, в которой все сонаты Бетховена исполняет Игорь Четуев; порядок записи произведений абсолютно произвольный, серия начинается Сонатами №7 (ре мажор), №23 (фа минор, «Аппассионата») и №26 (ми-бемоль мажор, «Прощание»).

Для Бетховена с «Аппассионатой» многое скорее закончилось, чем началось. Об этой сонате сложилось невероятное количество преданий, а некоторые факты ее «биографии» так и зовут к толкованиям. Например, в книге Антона Шиндлера, который близко знал Бетховена, есть следующий эпизод: «Однажды я рассказал мастеру о том глубококом впечатлении, которое производят его сонаты ре минор и фа минор [...], и, заметив, что он в хорошем настроении, попросил его дать мне ключ к пониманию этих сонат. Он ответил: «Просто прочтите «Бурю» Шекспира». Этому рассказу мы обязаны тем, что едва ли не каждый исследователь, занимаясь сонатой №17 или №23, пытается найти в них нечто общее с Шекспиром. Оно, однако, настолько неочевидно, что многие приходят в недоумение: ни слогом, ни образами, ни сюжетом шекспировская пьеса не напоминает бетховенские сонаты. Тут, правда, стоит оговориться: Антон Шиндлер известен как фальсификатор и повествователь с крайне сомнительной репутацией, по-



этому вполне возможно, что его рассказ лишь апокриф. Но если обратиться к тому времени, когда была создана «Аппassionата», то можно увидеть, что бурь вокруг нее было несколько.

Бетховен написал это произведение в 1804–1805 годах, опубликовал в 1807. Названия у сонаты не было, она стала «Аппassionатой» уже после смерти автора (ее по собственному желанию снабдил таким заголовком один из гамбургских издателей).

Осенью 1806 года Бетховен поссорился со своим покровителем, князем Лихновским. Он тайком бежал из имения этого мецената, оставив ему знаменитую записку: «Князь! Тем, что Вы собой представляете, Вы обязаны случаю и происхождению; я же достиг всего сам. Князей были и будут тысячи, Бетховен же только один» (автограф не сохранился, но полагают, что текст подлинный). С Лихновским они никогда больше не виделись и никогда не пытались примириться.

За порогом княжеской резиденции Бетховена ждала еще одна буря: ливень был сильнейший, так что композитор вымок до нитки. По-видимому, именно тогда пострадал автограф Сонаты фа минор, который был у него с собой. Эта чистовая рукопись предназначалась для издательства; она сохранилась, и факсимиле позволяет увидеть следы дождя.

Наконец, по-видимому, была еще одна «буря». Бетховен очень дружил с семейством Брунсвиков – он с удовольствием общался с графом Францем и его сестрами. Жозефину и Терезу он знал с той поры, когда они, еще девочками, покинув трансильванскую деревню, первый раз приехали в



Вену. Жозефину вскоре выдали замуж, против ее воли, но муж через несколько лет умер. Она осталась с четырьмя детьми на руках, больная, в крайне подавленном состоянии. Бетховен стал давать ей уроки, они виделись каждый день, и нежное взаимное восхищение быстро обратилось в нечто большее. Тем не менее, их отношения в 1807 году разрушились, и «Аппассионата», созданная в годы их свиданий, посвящена не Жозефине, а ее брату. Возможно, это посвящение было предлогом для того, чтобы последний раз обратиться к графине. Как только соната вышла из печати, Бетховен отослал Жозефине один экземпляр и попросил передать его Францу. Короткая сопроводительная записка заканчивается словами: «Вы хотите, чтобы я Вам сказал, как мне живется. Более трудного вопроса передо мною нельзя было поставить, и я предпочитаю не отвечать на него, чем ответить слишком правдиво. Прощайте, дорогая Ж[озефина]. Как всегда Ваш, навеки Вам преданный Бетховен». Это было его последнее письмо графине.

Упомянутые события не имеют отношения к Шекспиру. Но есть одна загадочная случайность, которая действительно придает «Аппассионате» некоторое сходство с его пьесой. Те, кто полагают, что «Бурю» написал актер Вильям Шекспир, замечают, что это едва ли не самое последнее его произведение. Закончив ее, он уехал из Лондона, и больше почти ничего не создал. Поэтому слова Просперо, который собирается сломать свой жезл, утопить магические книги и таким образом лишить себя волшебной силы, воспринимают как намек автора – он дает понять, что собирается умолк-



нуть. Странное совпадение: завершив «Аппассионату», Бетховен, хотя и не перестал создавать музыку, но в течение пяти лет не писал сонат для фортепиано. Для него это был очень большой, очень значительный перерыв.

А через пять лет, в 1809 году, появилось то самое письмо Гертелю, в котором он, скрепя сердце, обещает выслать ему несколько фортепианных произведений. Все три новые сонаты (№№24–26) написаны в мажоре и настолько вдохновенны, что их никак нельзя счесть за неохотную дань публике. На титульном листе автографа Сонаты №26 есть надпись: «Прощание. Вена, 4 мая 1809 года. На отъезд его императорского высочества глубокопочтимого эрцгерцога Рудольфа».

Эрцгерцог был сыном Леопольда II и младшим братом императора Франца. Бетховен преподавал ему композицию и фортепиано и относился к нему с нескрываемым теплом. Когда они познакомились в одном из венских салонов (это был 1804 или 1805 год), эрцгерцог был еще подростком, но, по-видимому, Бетховена что-то в нем привлекло, и дружба их продлилась до самой смерти композитора.

В начале мая 1809 г. наполеоновские войска вот-вот должны были войти в Вену, и семья Габсбургов спешно собиралась бежать. Первую часть будущей сонаты Бетховен подарил его высочеству вечером накануне их отъезда (поэтому и «Прощание»). Через неделю город был сдан, но ни в шаловливой первой части, ни в двух следующих нет ни звука о войне: в сонатах об этом не писали. Есть уникальное доказательство того, что Бетховен в данном случае категорически не хотел, чтобы произведение соотносили с исто-



рическими событиями. Когда Гертель издал его с названием на французском (а не на немецком, как было у Бетховена), автор прислал ему негодующую отповедь: «"Lebe wohl" – это совсем не то же самое, что "les adieux"». Первое обращено из глубины сердца лишь к кому-то одному; второе же – целому собранию, целым городам». Он не хотел обращаться к целому собранию или городам: в его образцовой сонате соблюдены все правила хорошего тона, и Бетховен очень заботился о том, чтобы его правильно поняли. Части 26-й Сонаты называются «Прощание», «Разлука» и «Свидание». Это единственная фортепианная соната, в которой Бетховен, словно уступая Руссо, дал название каждой части.

Если принять на веру шиндлеровский рассказ об «Аппассионате», то можно заключить, что Бетховен не особенно охотно предоставлял «ключи» к пониманию своей музыки даже друзьям. Однако настойчивый Шиндлер, будучи отослан к «Буре» Шекспира, не прекратил расспросов и в тот же день был удостоен подробного рассказа о Largo, второй части Сонаты №7.

«Он сказал, что время, когда он написал наибольшую часть своих сонат, было поэтичнее и теплее теперешнего (1823), поэтому пояснения насчет идеи были не нужны. Каждый, продолжал он, чувствовал в этом Largo изображение душевного состояния меланхолика со всевозможными различными оттенками света и тени в картине меланхолии». Приводя этот эпизод, Лариса Кириллина, автор изумительной книги о классическом стиле, замечает что в данном случае Шиндлеру, скорее всего, можно поверить: рож-



денный в моравской деревне в 1795 г., он не мог с ностальгией вспоминать венские салоны того времени. Она пишет далее о том, что «меланхолия» в конце 18 века была на удивление общительным чувством: это было страдание, стремящееся не к уединению, а к целительным беседам и сердечному пониманию.

Искомое понимание и утешение дается в следующей части сонаты, дивном ре-мажорном Менуэте, в котором уже как будто слышны будущие мажорные темы Чайковского и раннего Скрябина.

Четырехчастная Седьмая соната вообще невероятно богата по стилю. В начальном Presto на пути к побочной вдруг возникает си-минорная мелодия в духе Шуберта. Этот «музыкальный момент» длится всего несколько тактов – возможно, потому, что у автора еще очень много идей: сначала он пишет имитации, затем гаммы, которые все никак не могут разразиться каденцией, затем говорливые каденции и теребящее их стаккато (кто-то норовит улизнуть, не выдержав церемонных прощаний?), наконец, долгую прогулочную пробежку по всему звукоряду доминанты, – и это только экспозиция. По мотивам сонаты можно написать роман, с бытовыми и мистическими сценами, райским пейзажем и суматошным финалом.

Что же сказали о ней критики? В лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» вышла подробная рецензия, уверяющая в гениальности Бетховена, но испуганная вольностями его фантазии: «Надо бы господину Бетховену несколько постеречься излишне свободной иной раз манеры письма», –



опасливо восклицает безымянный автор. Немного позднее, говоря о Квартете ор. 74, его коллега выскажется в том же духе, но более резко: «Пишущий эти строки, однако, должен откровенно признаться: он не хотел бы, чтобы, идя по такому пути, инструментальная музыка потеряла бы самое себя». Сейчас эти цитаты, возможно, вызовут улыбку; оба критика сполна уже получили упреков в недалёковидности, – но они, возможно, заслуживают совсем другой оценки. В то время еще казалось возможным удержать неясные по смыслу жанры в границах разумного, в пределах тщательно собранных и систематизированных правил. Казалось, что иначе, неровен час, – и квартеты вместе с сонатами перестанут вести к благородным решениям, а вместо этого приведут – кто знает куда? Долго выстраиваемый музыкальный порядок грозил серьезно измениться в произведениях Бетховена, и строители (и стражи) не могли не горевать. Едва ли правильно приписать их замечания близорукой придирчивости, – скорее, это говорит прозорливая тревога за судьбу любимого искусства. Критики не знали, что музыка потеряет «саму себя» и всякую покорность разуму не в сочинениях Бетховена, а несколько позже, и, послушав его сонаты и квартеты, испуганно били в набат. Но напрасно они боялись верного Бетховена: легко сметая теоретические нормы, он никогда не предавал идеалов Просвещения и, стремясь облагораживать сердца, заботливо вел их к радости.

Анна Андрушкевич



РУССКИЙ





Jean-Jacques Rousseau beklagte sich 1768 in einem Artikel seines *Dictionnaire de Musique* bitterlich darüber, dass eine unverständliche, wortlose Musik die Oper in den Schatten stelle, so dass das Musiktheater allmählich zweitrangig würde und die Bedeutung der Sinfonien, Konzerte und Sonaten dagegen unablässig wachse.

Den Nachteil der instrumentalen Genres prangert er mit einem unglaublichen Eifer an, wobei er die Sonate für eine ganz besonders unerträgliche Gattung hält: „Man kann diesen unsäglichen Sonatenunsinn, mit dem wir zur Zeit überhäuft werden, nur verstehen, wenn der Komponist wie ein ungehobelter Künstler auftritt und jede seiner Figuren einzeln unter schreibt: Das ist ein Baum, und das ist ein Mensch, und hier haben wir ein Pferd. Ich werde nie vergessen wie der berühmte Fontenelle, erschöpft von der nicht enden wollenden Instrumentalmusik, in einem Anfall von Ungeduld schrie: Was willst Du von mir, Sonate?“



Als diese Passage geschrieben wurde, war Beethoven noch nicht auf der Welt. Das Objekt der Kritik waren die Violinsonaten von Mondonville, die in nichts der Wiener Klaviermusik vom Ende des 18. Jahrhunderts ähnelten. Nichts desto weniger hätte Rousseau das angeführte Zitat Wort wörtlich dreißig Jahre später wiederholen können, so aktuell wäre es geblieben (und die Schlüsselfrage Fontenelles wurde überhaupt zum Aphorismus für alle Zeit).

Aber warum brachte die Sonate die französischen Aufklärer so gegen sich auf? Es mag sein, dass diese Musik ihnen in ihren Gedanken verschwommen erschien. Nach der bekannten Definition von Koch, dem Kenner von Theorie und Ästhetik, diente die Musik ihrer höchsten Absicht, wenn „die durch sie erregten Empfindungen edle Entschlüsse bewirken so, daß diese Empfindungen auf die Bildung und Veredlung des Herzens Einfluß haben“ (1782). Freilich dienten damals viele Opern dieser „höchsten Absicht“. Und zu welchen würdigen Taten bewegt einen zum Beispiel eine Sonate Mondonvilles? Oder später Beethovens?

Instrumentalmusik unterbreitet höchst selten eine konkrete Idee, die man in schweren Lebenssituationen anwenden könnte, und in diesem Sinne ist sie „unverständlich“. Sie ruft nicht zu etwas konkret Verständlichem auf, und vielleicht ist es gerade das, was Rousseau so aufregte.

Was dachte Beethoven über die Sonate? Sieht man seine Briefe durch, in denen er sich allerdings nur selten zur Musik äußerte, so finden wir in ihnen das gleiche Gefühl: Gereiztheit. Nur wurde sie natürlich nicht dadurch hervorgerufen, dass ihm



die Sonate ohne Unterschriften nicht verständlich gewesen wäre. Im September 1809 bekannte Beethoven Härtel: „Ich gebe mich nicht gern mit Klavier Solo Sonaten ab, doch verspreche ich ihnen einige.“ 1822 zählt Beethoven dem Verleger Peters die Genres auf, in denen er am liebsten arbeiten möchte, er nennt zuerst die Oper, dann die Sinfonie und Kirchenmusik, und zum Schluß das Quartett, – die Sonate wird noch nicht einmal erwähnt. Aber die Verleger dieser Zeit baten um Sonaten, weil diese sich guter Nachfrage erfreuten. Vielleicht regte er sich darüber besonders auf? Nach den Worten Kochs, war die Sonate ein sehr intimes Genre, das „Erfindungen einzelner Personen“ zeichnete und die „feinsten Nuancen von Empfindungen“ darstellte. Sie war oft Freunden oder talentierten Damen gewidmet, wurden in gemütlichen Salons aufgeführt; Sie wurde nach dem Ruf des Herzens geschrieben und nicht auf Bestellung!

Die 32 Sonaten Beethovens demonstrieren alles, wozu das Klavier seiner Zeit in der Lage war, und sogar noch einiges mehr als das. Anfang des 19. Jahrhunderts experimentierte ein Dutzend Meister mit der Herstellung dieses Instruments; beim Hammerklavier erschienen die einen Pedale, andere verschwanden, es veränderte sich der Umfang, es erschienen neue Vorrichtungen in der Mechanik; und Beethoven, solange er nicht völlig ertaubt war, war immer über alle Neuerungen auf dem Laufenden. Er war mit vielen Meistern persönlich bekannt, gab ihnen Ratschläge und nahm ihre Instrumente als Geschenke an (oder nahm sie manchmal auch nicht an); und er komponierte unter Berücksichtigung dieser sich neu eröffnenden Möglichkeiten, genauer gesagt, er übertraf sie noch.



Dieses „Übertreffen“ kann man nur würdigen, wenn man seine Sonaten auf den zarten Klavieren hört, für die er sie schrieb: Unter dem Druck der „Pathétique“ oder der „Appassionata“ ächzt und zittert der alte Hammer dumpf, die zusammenzuckenden Saiten sind bereit jeden Moment zu reißen, die Tastatur droht, in kleine Stücke zu zerspringen. Dem modernen Klavier macht das alles nicht aus. Es absorbiert leicht das Wirrwarr der verminderten Septimen, der gußeiserne Rahmen hält den Angriffen der wildesten Oktaven stand, und Beethoven erscheint sofort als durchaus akkurater Klavierkomponist. Darin liegt etwas Unwahres, an das man sich wahrscheinlich erinnern sollte, wenn man seine Werke in der Interpretation auf dem modernen Klavier der Firma Fazioli hört.

Dieses Album ist das erste aus einer Reihe, in der alle Sonaten Beethovens von Igor Tschetujew interpretiert werden. Die Reihenfolge der Aufnahmen ist absolut willkürlich. Die Reihe beginnt mit den Sonaten Nr.7 (D-Dur), Nr.23 (f-Moll, „Appassionata“) und Nr.26 (Es-Dur, „Das Lebewohl“).

Für Beethoven ging mit „Appassionata“ vieles zu Ende. Um diese Sonate schlingen sich viele überlieferte Legenden, und einige Fakten ihrer „Biografie“ fordern tatsächlich zur Interpretation auf. Im Buch Anton Schindlers, der mit Beethoven eng bekannt war, findet sich folgende Episode: „Eines Tages, als ich dem Meister den tiefen Eindruck schildert, den die Sonaten in d-Moll und f-Moll [...] hervorgebracht und er in guter Stimmung war, bat ich ihn, mir den Schlüssel zu diesen Sonaten zu geben. Er erwiderte: Lesen Sie nur Shakespeares, Sturm’.“



Diesem Bericht haben wir es zu verdanken, dass die Sonate d-Moll (Nr.17) „Der Sturm“ getauft wurde und fast jeder Forscher, der sich mit diesem „Sturm“ oder mit der „Appassionata“ beschäftigt, versucht in ihnen etwas Gemeinsames mit Shakespeare zu finden. Diese liegen allerdings derart im Verborgenen, dass viele ins Grübeln geraten: weder im Stil, noch in den Bildern, noch im Sujet erinnert das Shakespeare Stück an die Sonaten Beethovens. Hier lohnt es sich, sich vorzubehalten: Anton Schindler ist bekannt als Verfälscher und Erzähler mit höchst zweifelhafter Reputation, deshalb ist es durchaus möglich, dass seine Geschichte bloß ein Apokryph ist. Aber wenn wir die Entstehungszeit der „Appassionata“ untersuchen, so wird deutlich, dass es gleich mehrere Stürme um sie herum gab.

Beethoven schrieb dieses Werk 1804–1805 und veröffentlichte es 1807. Die Sonate hatte keinen Namen, erst nach dem Tode des Autors wurde sie zur „Appassionata“ (ein Hamburger Verleger belegte sie nach eigenem Wunsch mit diesem Titel). Der erste Sturm, der in Beziehung zu dieser Sonate stand, ereignete sich im Herbst 1806: Beethoven hatte sich mit seinem Schutzherrn, dem Fürsten Lichnowsky zerstritten. Heimlich flüchtete er aus dem Anwesen dieses Mäzenaten, nachdem er ihm folgende Notiz hinterlassen hatte: „Fürst! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt's nur einen.“ Der Autograf blieb leider nicht erhalten, man nimmt aber an, dass Text original ist. Dies war die letzte Botschaft an Lichnowsky, Sie sahen sich seitdem nicht



mehr wieder und unternahmen auch keinen Versuch einer Versöhnung.

Außerhalb der Grenzen der fürstlichen Residenz, wartete noch ein Sturm auf Beethoven: Es regnete so stark, dass der Komponist bis auf die Haut naß wurde. Offensichtlich erlitt das Manuskript der Sonate f-Moll, das er bei sich trug, schwere Schäden: Beethoven beabsichtigte, es in den Verlag zu bringen. Das Manuskript blieb erhalten und auf dem Faksimile kann man die Spuren des Regens sehen.

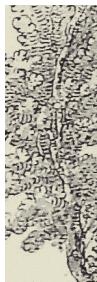
Zu guter Letzt ereignete sich noch ein dritter Sturm in Wien. Beethoven war eng mit der Familie Brunswick befreundet. Mit großer Freude pflegte er den Umgang mit dem Junggesellen Franz und seinen Schwestern. Josephine und Therese kannte er schon seit der Zeit, als sie als kleine Mädchen ihr transsilvanisches Dorf verließen und zum ersten Mal in die Hauptstadt kamen. Josephine wurde bald darauf, gegen ihren Willen, verheiratet, aber ihr Ehemann starb nach einigen Jahren. Sie blieb mit vier Kindern zurück, krank, in einer äußerst niedergedrückten Verfassung. Beethoven fing an, ihr Stunden zu geben. Sie sahen sich jeden Tag und ihre zärtlichen Gefühle füreinander entwickelten sich schnell in mehr. Nichts desto trotz ging ihre Beziehung 1807 in die Brüche und die „Appassionata“, geschrieben in den Jahren ihres Beisammenseins, ist nicht Josephine, sondern ihrem Bruder gewidmet. Möglicherweise war diese Widmung nur ein letzter Vorwand, sich an die Gräfin zu richten. Sobald die Sonate aus dem Druck kam, schickte Beethoven ein Exemplar an Josephine mit der Bitte, dieses dem Bruder zu übergeben. Dies war sein letzter Brief an die Gräfin.



Alle diese Ereignisse haben nichts mit Shakespeare zu tun. Aber es gibt eine rätselhafte Zufälligkeit, die der „Appassionata“ wirklich eine gewisse Ähnlichkeit mit seinem Stück gibt. Die, die annehmen, dass „Der Sturm“ vom Schauspieler William Shakespeare geschrieben worden ist, werden feststellen, dass dies wohl sein letztes Stück gewesen ist. Nachdem er es beendet hatte, verließ er London und seitdem hat er fast nichts mehr geschrieben. Deshalb kann man die Worte Prosperos, der vor hat, seinen Stab zu zerbrechen und seine magischen Bücher zu versenken, um sich auf diese Weise seiner Zauberkräfte zu entledigen, als Andeutung auffassen – er gibt zu verstehen, dass er beabsichtigt zu verstummen. Ein seltsames Zusammentreffen: Nachdem er die „Appassionata“ beendet hatte, schrieb Beethoven fünf Jahre lang, obwohl er weiterhin Musik komponierte, keine Sonaten für Klavier. Für ihn war das eine sehr lange und sehr bedeutende Pause.

Nach fünf Jahren, 1809, erschien der Brief an Härtel, in dem er schweren Herzens verspricht, einige Klavierwerke zu schicken. Alle drei neuen Sonaten (Nr. 24–26) sind in Dur geschrieben und derart bezaubernd und hinreißend, dass man sie auf keinen Fall für eine ungewollte Gabe an das Publikum halten kann. Die Titelseite des Manuskripts der 26. Sonate trägt die Überschrift: „Das Lebe Wohl. Vien, am 4ten May 1809 bei Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf.“

Der Erzherzog war der Sohn Leopold II und der jüngere Bruder des Kaisers Franz. Beethoven unterrichtete ihn in Komposition und Klavier und hatte zu ihm ein aufrichtig warmes Verhältnis. Als sie sich in einem der Wiener Salons kennenlernen-



ten (das muß 1804 oder 1805 gewesen sein), war der Erzherzog noch ein Jugendlicher, aber allem Anschein nach, fühlte sich Beethoven von etwas in ihm sehr angezogen und ihre Freundschaft dauerte bis zum Tod des Komponisten.

Anfang Mai 1809 standen die Napoleonischen Truppen vor den Toren Wiens und die Familie der Habsburger bereitete in aller Eile ihre Flucht vor. Den ersten Satz der Sonate schenkte Beethoven Seiner Hoheit am Vorabend seiner Abreise (daher auch das „Lebewohl“). Nach einer Woche wurde die Stadt übergeben. Aber weder in dem mutwilligem ersten Satz noch in den zwei weiteren Sätzen findet sich kein Ton zum Krieg: In den Sonaten wurde darüber nicht geschrieben. Es gibt einen einmaligen Beweis dafür, dass Beethoven in diesem Fall kategorisch dagegen war, dass das Werk in irgendeinen Bezug zu den historischen Ereignissen gesetzt wird. Als Härtel die Sonate unter dem französischen Titel herausgab (und nicht unter dem deutschen, wie es bei Beethoven war), erteilte der Autor ihm eine entrüstete Abfuhr: „Lebe wohl ist was ganz anderes als *les adieux*. Das erstere sagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung, ganzen Städten.“ Er wollte sich nicht an eine ganze Versammlung oder gar Städte wenden.

Die Sätze der 26. Sonate heißen „Lebewohl“, „Abwesenheit“ und „Wiedersehen“. Es ist die einzige Klaviersonate, in der Beethoven sich buchstäblich nach Rousseaus Forderungen richtet und jedem Satz einen Namen gab. Wenn man der Erzählung Schindlers über die „Appassionata“ Glauben schenken will, so kann man davon aus gehen, dass Beethoven



seinem Publikum nur ungern „Schlüssel“ an die Hand gab. Allein der beharrliche Schindler, nachdem er auf den „Sturm“ Shakespeares verwiesen worden war, hörte mit seinen Nachfragen nicht auf und wurde noch am selben Tag mit einer detaillierten Erzählung über das Largo, den zweiten Satz der 7. Sonate, beehrt.

„Er äußerte sich dahin, daß die Zeit, in welcher er die meisten Sonaten geschrieben, poetischer gewesen sei als die gegenwärtige (1823), daher Angaben der Idee nicht nötig waren. Jedermann, fuhr er fort, fühlte aus diesem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie“. Larissa Kirillina, Autorin eines wunderbaren Buches über den klassischen Stil, merkt an, dass man dieser Episode bei Schindler wahrscheinlich Glauben schenken kann: 1795 in einem mährischen Dorf geboren, hatte er keinen Grund, sich mit Nostalgie an die Wiener Salons dieser Zeit zu erinnern. Weiter schreibt sie, dass die „Melancholie“ Ende des 18. Jahrhunderts ein erstaunlich geselliges Gefühl war: Es handelte sich um Leiden, das nicht zur Vereinzelung führte, sondern zu heilenden Gesprächen und tiefgreifendem Verständnis.

Der gesuchte Trost erfolgt dann im nächsten Satz der Sonate, dem herrlichen D-Dur Menuett, in dem schon die Dur-Themen Tschaikowskys oder des frühen Skrjabins durchzuschimmern scheinen.

Doch was schrieben die Kritiker über diese Sonate? In der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ erschien eine ausführliche



DEUTSCH



Rezension, in der die Genialität Beethovens beteuert wird, die aber erschreckt auf die Ungebundenheit seiner Fantasie reagierte: „Nur muss Hr. v[on] B[eethoven] sich etwas vor der bisweilen zu freyen Schreibart [...] in Acht nehmen,“ ruft der unbekannte Autor furchtsam aus. Etwas später, in einer Besprechung des Quartetts op.74, äußert sich sein Kollege im selben Geiste, nur viel schärfer: „Schreiber dieses gesteht mit der ihm zur Natur gewordenen Aufrichtigkeit: er könne nicht wünschen, daß die Instrumentalmusik sich in diese Art und Weise verliere.“

Heute rufen diese Zitate, möglicherweise, ein Lächeln hervor; beiden Kritiker wurden schon oft ihre fehlende Weitsichtigkeit vorgeworfen, aber vielleicht haben sie eine ganz andere Bewertung verdient. In dieser Zeit schien es noch möglich, die gedanklich unklaren Genres in den Grenzen des Vernünftigen, im Rahmen der sorgfältig gesammelten und systematisierten Regeln zu halten. Es schien, dass anderenfalls, unvermeidlich, die Quartette zusammen mit den Sonaten aufhören würden, zu edlen Lösungen zu führen und statt dessen wer weiß wohin führen würden.

Die lange aufgestellte musikalische Ordnung drohte sich in den Werken Beethovens ernsthaft zu verändern. Die Erbauer (und die Wächter) konnten darüber nur betrübt sein. Man darf in ihren Bemerkungen wohl kaum kurzfristige Nörgelsucht sehen, vielmehr spricht aus ihnen die scharfsinnige Sorge um das Schicksal der liebsten Kunst. Die Kritiker wußten nicht, dass die Musik nicht in den Werken Beethovens, sondern erst etwas später „sich selbst“ und jegliche Demut gegenüber dem Verstand



verlieren würde, und als sie seine Quartette und Sonaten hörten, schlugen sie erschrocken die Sturmglocken. Aber sie fürchteten den treuen Beethoven vergebens: nur leicht an den theoretischen Normen rüttelnd, verriet er doch nie die Ideale der Aufklärung und strebte stets aufrichtig danach, die Herzen zu veredeln, und führte sie sorgsam zur Freude.

*Anna Andrushkevich,
übersetzt von Monika Hollacher*



When listening to Tchetuev, it is impossible to say whether he is poet, humorist or philosopher – lyric poetry and scathing sarcasm are absolutely typical of him as well as delicate cantilena and stoic concentration.

He was born in Sevastopol in 1980 and had his first music lessons in this city, at Sevastopol Music School No.1. He enjoyed dancing as much as piano playing and found it difficult to decide which to choose as a profession.

As a performer Tchetuev developed quickly and soon attracted attention. He won the Grand Prix and some special prizes at the Vladimir Krainev Young Pianists Competition (Kharkov, 1994), first prize and the audience's prize at the Anton Rubinstein Competition (Tel-Aviv, 1998).

He has appeared with Evgeny Svetlanov, Vladimir Spivakov and Vladimir Krainev and considers that these were the most remarkable concerts of his life.

Following his successful performance in Kharkov the famous pianist Vladimir Krainev became his teacher and 'protector'. Igor is now a postgraduate under his guidance in Hanover.

In 2004 Tchetuev recorded the complete Piano Sonatas written by Alfred Schnittke (the SA-CD was also released by Caro Mitis label). In 2005 he started recording all the Beethoven's Piano Sonatas, the project he had been dreaming about for a long time.





IGOR TCHETUEV



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

Acknowledgements

Prof. Dr. Larissa Kirillina for musicological advice

Recorded:

8–10.09.2005 “Manege” Hall of The Moscow Theatre
“School of Dramatic Art”, Artistic Director – **Anatoly Vasiliev**

© & © 2006 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2006 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0042005

