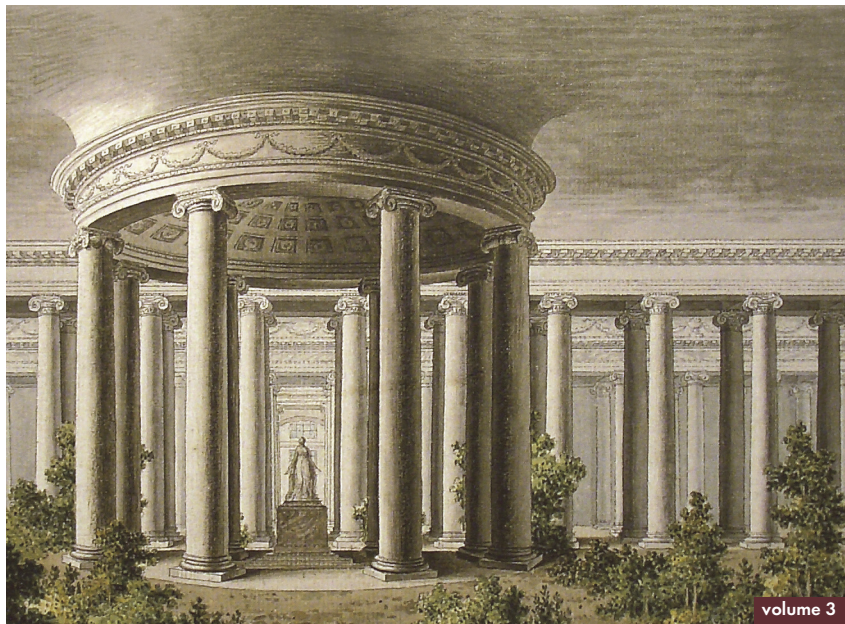


Ludwig van Beethoven

COMPLETE PIANO SONATAS

IGOR TCHETUEV



volume 3



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonata No.1 in F minor, op.2

1	Allegro	[5:45]
2	Adagio	[5:12]
3	Menuetto. Allegretto	[3:34]
4	Prestissimo	[8:18]

Sonata No.2 in A major, op.2

5	Allegro vivace	[10:30]
6	Largo appassionato	[7:38]
7	Scherzo. Allegretto	[3:32]
8	Rondo. Grazioso	[6:32]

Total
Time
[79:38]

Sonata No.3 in C major, op.2

9	Allegro con brio	[10:43]
10	Adagio	[8:30]
11	Scherzo. Allegro	[3:23]
12	Allegro assai	[5:33]

Dedicated to Joseph Haydn

Igor Tchetuev plays a Fazioli grand piano No. 2280912



Beethoven was reluctant to comment on his own music. His friends often took serious pains trying to direct the conversation towards this or that opus, but even when successful, they usually received a new riddle instead of the coveted “key” (for example, he advised Schindler to read Shakespeare’s “Tempest”, which allegedly clarified the contents of Sonata No.17 and “Appassionata”). We don’t know any Beethoven’s direct remarks regarding the music of Sonatas op.2. However, once, in conversation with the flute virtuoso Louis Drouet, he referred to his early compositions in the following words: “They were printed differently from what I had written. When I looked at my manuscripts a couple of years after having finished them, I wondered whether I was crazy to cram into one piece the material enough for twenty. I burned the manuscripts so that no one could see them”. It is not known which compositions Beethoven referred to, but it is worth noting that the autographs of Sonatas op.2 do not survive. It is unlikely the composer meant them, though:



scholars agree that the sonatas were finished in 1794–95, and in spring of 1796 the *Wiener Zeitung* announced their publication at *Artaria*. The author, apparently, could not keep the autograph for several years and then review it before the first publication. But the quoted phrase rouses a not-quite-typical question about this music: how much was put into this music? How many themes, motifs, ideas? What is its “capacity”?

Here’s the answer: the Second and Third sonatas contain so much as to be “enough for twenty”, while the First, judging by rough copies, was conceived quite differently from the start, as a composition which employs musical means as economically as possible. Beethoven is very versatile in these compositions: a free genius who creates with limitless freedom, he writes sonatas which are closer in scale to symphonies and more difficult than anything else previously written for the piano, yet at the same time he is the most academic of classicists who can put any drama into compact form, cast according to all 18th-century rules. Haydn was right to say that Beethoven had many heads, hearts and souls.

The first public performance of Sonatas op.2 happened in 1795, in Count Karl Lichnowsky’s salon. Lichnowsky was an influential Viennese patron of arts, Beethoven’s friend and benefactor. It was a gala soiree attended by all the Viennese elite: the day before, Haydn had returned from a triumphal tour in London, and the recital was dedicated to his arrival. Several months later, the sonatas were published with a dedication to Haydn and cordially received by critics and audiences alike.

The history of this opus leads us to the question of the relationship between Beethoven and Haydn and its status in 1795. It is



ENGLISH



not a simple topic, because we are talking about the psychology of two very different composers, and the bulk of available evidence are the accounts of third persons, often written down many years after the events.

Beethoven owed a lot to Haydn and understood it quite well. Haydn helped him move to Vienna, took good care of him in the big city, charged a symbolic price for his lessons and tried to procure a better salary for his pupil. To that end, he wrote a letter to the Elector of Cologne in which he assured the addressee that Beethoven would become the greatest composer of all Europe, and he, Haydn, would be proud of having been his teacher.

There was certainly a time when the admiring pupil was hanging to every Master's word, but this time passed quickly. There were many reasons for the cooling. Here's one example. Once the composer Johann Schenk caught a glimpse of Beethoven's counterpoint exercises and said that Haydn was missing mistakes in them. From that time on, Beethoven started taking lessons from Schenk behind Haydn's back.

According to Ferdinand Ries, Beethoven seldom let a chance go by without lashing out at Haydn. Their relationship became especially strained after the incident shortly before the completion of Sonatas op.2 at the above-mentioned salon of Count Lichnowsky. On that occasion, Beethoven's Trios op.1 for piano, violin and cello were performed for the first time. After the performance, Haydn, whose opinion was eagerly awaited, commended the first two pieces but advised against publishing the third, Trio in C minor. Beethoven thought it was his best: it was written with ardour and panache; his friends, and, after the publication, Viennese music



ENGLISH



lovers, universally agreed. Not understanding the reasons for Haydn's lukewarm reaction, Beethoven was deeply hurt and started to almost suspect his teacher of envy. This assumption seems absurd: at the time, Haydn was at the pinnacle of his career, he was "the Patriarch of New Music", "Father and Reformer of the noble art of music". The young Beethoven, on the other hand, was still struggling "to make a go" ("Vienna is filled with people, and even the better ones will find it hard to make a go", he wrote in a letter to Wegeler when this difficult time was already behind him). Haydn could not possibly envy Beethoven.

Haydn once said that he would have liked to see the note "Haydn's disciple" on publications of Beethoven's opus. Beethoven used to tell his friends that he had not learned anything from Haydn and would not call himself his disciple. The title page of Sonatas op.2 simply says "Dedicated to Joseph Haydn".

In spite of such rough patches – about which we only know so much – things never came to an actual break-up. In 1808, the composers said moving good-byes when Haydn appeared in public for one last time. If Louis Drouet's memoirs are to be believed, in later years Beethoven expressed gratitude to his teacher: "In my early steps as a composer I would have made many stupid things, were it not for the sound advice from Papa Haydn and Albrechtsberger". "Papa Haydn" was mentioned kindly; it vividly reminds many other stories about Beethoven's temper combined with his kindness, ability to forgive and deep, sincere remorse about his rudeness.

All sonatas op.2 are in four movements: the first movements are in sonata form, the second movement of every cycle is slow, the



third is a minuet or a scherzo, the final a rondo. Even though their structure is similar, Beethoven shows drastically dissimilar composing methods. It is best seen if one compares the first movements.

Allegro of the Sonata in F minor is carved out of a single rhythm: five light quarter notes lead to the rhythmically heavy “dotted note”. The rhythm is preserved in both themes of the first movement, the main and the second. In the main one it is the base of the so-called “Mannheim rocket” (a rapidly ascending broken triad, staccato; today’s researchers agree that such “rockets” were first introduced in Italy rather than in Mannheim). In the second theme this rhythm becomes the base of the descending legato melody. Nathan Fishman who studied Beethoven’s sketches remarks that the composer was looking for this effect for several years, exploring such themes for this sonata which would be contrasting and similar at the same time (variants are found in the drafts from 1790–1793). Pointing out that separation of unity and merging of differences would later become one of the most important rules of Beethoven’s composing art, Fishman quotes Goethe: “Is it but one being single / Which as same itself divides? / Are there two which choose to mingle / So that one each other hides?” Beethoven once wrote out this poem (“Ginkgo biloba”) in his diary and circled the quoted stanza.

The harmony of the first movement of Sonata No.1 is used with equal economy; the tonal plan of the development is symmetrical, with only those keys closely related with F minor being involved (A flat major – B flat minor – C minor – B flat minor – A flat major). Two themes with identical rhythm and four related keys – in this case, it rounds up the basic constructive elements of



sonata form. The composer's goal was to achieve maximum unity, not to say too much and at the same time to keep the acuity of the message.

Allegros in Sonatas in A major and C major are built on a different principle. There we see many motley motifs which differ in texture, articulation and dynamics. The whole is constructed as a mosaic, a beautiful combination of numerous elements. Harmony is whimsical, modulations unexpected, tonal plan bold and often unpredictable. The main theme of Sonata No.2 has five different motifs, and they all are later weaved into the development. The second theme, which should have started in E major, starts in the parallel minor; before it gets to major, we hear a bizarre tonal sequence: E minor – G major – B flat major – D major – E major – F sharp minor – (E major). Equally fanciful is the first movement of Sonata No.3: new melodic figures are created inspiredly and naturally, and they make up the concert-style Allegro as if by themselves, with a virtuoso cadenza in the coda. All that was unusual at the time: sonata was a chamber genre, not performed in large concerts. In Op.2 we see two different approaches to the composition of a sonata allegro. Later, dozens more will follow – Beethoven did not like to repeat himself (as Ferdinand Ries said, “his mind was creating new things until his very death”).

Once, asked where he got his ideas, Beethoven replied: “I find them in nature, in woods, while walking, in the silence of the night, at dawn, excited by the moods which a poet expresses in words, but in my case they turn into sounds”. Commenting on this passage, Larisa Kirillina remarks that classicist nature is not a mysterious and inspired landscape, but rather a thinking mind. It



contains something divine and enlightened, it calls man to philosophical musings. Such musing might well be sad, but nature as such is not hostile to man (sombre fantasy in the form of sylphids, dwarfs and mermaids was alien to the 18th century – just as the notion that forests and valleys sheltered some mysterious and dangerous Evil). Painting a landscape was considered a task beneath a composer; music had to express thoughts and feelings. “In cloud shapes we do not see anything that could attract our hearts”, wrote Johann Sulzer in his “Allgemeine Theorie der Schönen Künste” (General History of Fine Arts) which was popular to the point of banality.

It is apparently in this context (Nature – God – Man) that the slow movements of all three sonatas from Op.2 should be construed.

Beethoven’s friend Wegeler once wrote a text underlay for the adagio of Sonata No.1; in 1807, it was published as a song under the title “Lament”. In Wegeler’s version it was a song about the vanished happiness, about death; it concluded with the words “No answer, no hope! Ah, who can save me? Death alone shall soothe me”. It is interesting that what we have is a piece in major key with a full-bodied, “singing”, beautifully developed theme. The shadow only rises in the few bars in the middle section, where a new image appears. It is indeed very striking, but it seems nobler and sterner than Wegeler’s lament. At this point, the melody soars, the middle voice moves in thirds, rather far from it, the bass appears infrequently, once per two bars. Kirillina’s astute observation that the classicists’ poetic freedom soars but remembers the earth’s gravity might have been inspired by such music. Adagio from Sonata



No.1 is a live illustration of such soaring, the aspiration from the wilds to the airy, sad and austere theme which only remembers gravity once every two bars.

The slow movement of Sonata No.2 (Largo appassionato) also acquired an interpretation close to Wegeler's "Lament", even though it took shape in different culture and time. The main character of a short story "The Garnet Bracelet" (1911) by Russian author Alexander Kuprin listens to this Largo after the death of the man who was unrequitedly in love with her (he thought that this music was the best piece Beethoven had ever written). Her thoughts form a kind of verses with such words "Hallowed be thy name": "In my soul I call death, but my heart is full of praise for you: 'Hallowed be thy name'. You do not know – neither you nor those around you – how beautiful you are. The clock is striking. It is time. And, dying, in the mournful hour of parting with life I still sing – glory to you".

Just as with Wegeler, there is no contrast in Kuprin's text; reading it divorced from the music, one can easily picture a sombre piece without any sudden developments. However, Beethoven's Largo starts in a solemn pastoral manner, and it is only in the coda that the theme abruptly changes and appears in minor as an unexpected apparition – then transforming into an otherworldly chime of a chorale. Alexander Pushkin's lines from his short play "Mozart and Salieri" seem more to the point: "I feel good, when all at once... A funereal vision, sudden gloom, or something...". These lines may also be attributed to the slow movement of Sonata No.3, where the shadow appears just as suddenly and mysteriously – if, perhaps, less dramatically. It is noteworthy than



in Pushkin's play it is Mozart who says it when he describes his new musical "trifle". It seems that Beethoven's slow pieces in major inherited this "sudden gloom" directly from Mozart, whom Beethoven idolized and always admired. A contrast like that was scarcely to Haydn's liking.

Beethoven did not assume that three Sonatas op.2 should be performed in a sequence, one after another. Moreover, he thought it quite acceptable to perform separate movements of a sonata in a concert; such practice was widespread. It is known that during his tour in Prague in 1798 he played the Adagio and the Rondo from Sonata No.2 among other pieces (that is, the second and the fourth movements). But today it seems natural to perceive the whole opus – not just every sonata – as a whole.

"As for me," Beethoven once wrote in a letter to Brunswick, "My realm is in the air; the tones whirl as does often the wind and thus it often whirls in my soul, too". This whirlwind finishes the F minor sonata. It seems impossible to perform the coquettish, worldly music in A major straight after it; it has nothing to do with the dramas in the airy realm. A deep caesura should be placed between the F minor sonata and the following two, as if an important event is happening in the space between. One is tempted to write in there a remark along the following lines: "[Faust] opens the Book, and perceives the sign of the Macrocosm. Ha! what a sudden rapture leaps from this / I view, through all my senses swiftly flowing!". After that one can play the following two pieces, whose souls are filled with bright, clear daylight.

Anna Andrushkevich, translation by Viktor Sonkin



ENGLISH





Бетховен неохотно давал пояснения относительно своей музыки. Друзья тратили порой немало усилий, пытаясь исподволь навести его на разговор о том или ином произведении, но даже если это удавалось, в ответ можно было получить не желанный «ключ к пониманию», а новую загадку (например, Шиндлеру он посоветовал прочесть «Бурю» Шекспира, которая якобы поясняет содержание Сонаты №17 и «Аппассионаты»). Нам не известно ни одно замечание Бетховена, непосредственно касающееся музыки Сонат опус 2. Но однажды в разговоре с флейтистом Луи Друэ он сказал о своих ранних сочинениях: «Они напечатаны не такими, какими я их сперва написал. Когда я взглянул на свои рукописи через несколько лет после того, как они были закончены, я спросил себя, не рехнулся ли я, втиснув в одно произведение столько, что хватило бы на двадцать. Я сжег эти рукописи, чтобы их никто не увидел». Какие именно сочинения имел в виду Бетховен, мы не



знаем, но стоит заметить, что автографы Сонат опус 2 не сохранились. Впрочем, вряд ли речь шла именно о них: исследователи сходятся на том, что сонаты были завершены в 1794 — 1795 гг., а весной 1796 г. «Венская газета» уже объявила об их публикации в издательстве «Артария». То есть у автора, судя по всему, не было возможности отложить автограф на несколько лет, а затем вновь пересмотреть его перед первым изданием. Однако приведенная фраза подсказывает не совсем типичный вопрос, с которым уместно обратиться к этой музыке: сколько в нее вложено — тем, мотивов, идей? Какова ее «вместимость»?

Ответ будет таким: Вторая и Третья сонаты вмещают в себя «столько, что хватило бы на двадцать других», а Первая, судя по эскизам, изначально была задумана принципиально иначе, как сочинение, в котором музыкальные средства используются как нельзя более экономно. В этих сочинениях Бетховен вообще предстает очень разным: вольным гением, который творит с безоглядной свободой, создает сонаты, по масштабу близкие к симфониям, а по сложности превосходящие едва ли не все, что было до них написано для фортепиано, — и в то же время академичнейшим классиком, который может уместить любые драмы в компактную форму, отлитую по всем правилам 18 века. Недаром Гайдн говорил, что у Бетховена много голов, сердец и душ.

Первое публичное исполнение Сонат опус 2 состоялось в 1795 году на концерте в салоне князя Карла Лихновского — влиятельного венского мецената, покровителя и друга Бетховена. Это был торжественный вечер, на котором при-



существовала вся венская элита: накануне из Лондона после триумфальных гастролей возвратился Гайдн, и концерт давали по случаю его приезда. Через несколько месяцев сонаты были опубликованы с посвящением Гайдну, радушно приняты критикой и публикой.

История этого опуса подводит нас к вопросу о том, как складывались отношения Бетховена и Гайдна и какими они были в 1795 году. Это не такая простая тема, поскольку речь идет о психологии двух очень разных композиторов, а большинство свидетельств, которыми мы располагаем, – рассказы третьих лиц, порой записанные много лет спустя после происшедших событий.

Безусловно, Бетховен был многим обязан Гайдну и хорошо это понимал. Гайдн способствовал его переезду в Вену, заботливо опекал его в этом городе, почти не брал с него денег за уроки и пытался выхлопотать для него более солидный пенсион. С этой целью он написал письмо курфюрсту кельнскому, в котором заверял его, что Бетховен станет величайшим композитором Европы, и он, Гайдн, будет гордиться тем, что его учил.

Несомненно, был такой период, когда восхищенный ученик ловил каждое слово Мастера, но этот период миновал довольно быстро. Охлаждение возникало по многим причинам. Вот один из примеров. Однажды композитор Иоганн Шенк, случайно увидев несколько упражнений Бетховена по контрапункту, указал ему на то, что Гайдн пропускает в них ошибки. С этих пор Бетховен за спиной у Гайдна стал заниматься с Шенком.



По словам Фердинанда Риса, Бетховен редко не отпускал в адрес Гайдна колкости. Их отношения особенно обострились после истории, которая произошла незадолго до завершения Сонат опус 2 в упомянутом салоне князя Лихновского. Здесь впервые были исполнены бетховенские Трио опус 1 для фортепиано, скрипки и виолончели. По окончании Гайдн, мнения которого все с нетерпением ждали, тепло отозвался о первых двух пьесах, но посоветовал воздержаться от публикации третьей, Трио до минор. Бетховен считал его лучшим: написанное с таким пылом, с таким размахом, оно казалось лучшим и его друзьям, а после публикации – и венским меломанам. Не понимая причины гайдновской холодности, Бетховен был глубоко задет и стал подозревать учителя едва ли не в зависти. Такое предположение кажется нелепым: Гайдн был в то время на вершине славы, он был «Патриархом новой музыки», «Отцом и Реформатором благородного искусства звуков». А молодой Бетховен пока что преследовал цель «пробиться». Завидовать Бетховену Гайдн не мог.

Гайдн заметил однажды, что хотел бы видеть в публикациях бетховенских сочинений упоминание: «Ученик Гайдна». Бетховен говорил друзьям, что ничему у него не научился и его учеником себя называть не будет. На титульном листе Сонат опус 2 значится просто: посвящены Йозефу Гайдну.

Несмотря на подобные острые моменты, о которых мы наверняка знаем далеко не все, дело ни разу не дошло до открытого разрыва. В 1808 г. композиторы трогательно



простились, когда Гайдн в последний раз появился перед публикой. Если верить воспоминаниям Луи Друэ, в более поздние годы Бетховен отзывался о своем наставнике с благодарностью: «В своих первых композиторских начинаниях я натворил бы много глупостей без добрых советов папы Гайдна и Альбрехтсбергера». «Папа Гайдн» оказался помянут добрым словом, и это живо напоминает многочисленные замечания о том, что Бетховен был вспыльчив, но добросердечен, умел прощать и глубоко, искренне раскаиваться в своей резкости.

Все сонаты опус 2 четырехчастны: первые части написаны в сонатной форме, вторая часть каждого цикла – медленная, третья – менуэт или скерцо, финал представляет собой рондо. Несмотря на то, что внешне они похожи по строению, Бетховен демонстрирует здесь совершенно разные методы композиции. Лучше всего это видно при сравнении первых частей.

Allegro Сонаты фа минор высечено из одного ритма: пять легких четвертей ведут к ритмически тяжелой «ноте с точкой». Этот ритм сохраняется в обеих темах первой части, главной и побочной. В главной он служит основой так называемого мотива «мангеймской ракеты» (быстрый ход вверх по трезвучию, стаккато). В побочной этот ритм становится опорой нисходящей мелодии, исполняемой легато. Натан Фишман, исследователь бетховенских эскизов, замечает, что композитор несколько лет искал этот эффект, искал для этой сонаты такие темы, которые были бы контрастными и сходными одновременно. Рассуждая о том, что расслоение



единого и слияние различного станет затем одним из важнейших для Бетховена правил сочинения, Фишман цитирует Гете: «Существо ли здесь живое / Разошлось с собой самим? / Иль, избрав друг друга, двое / Пожелали стать одним?». Это стихотворение Бетховен выписал однажды себе в дневник и обвел приведенную строфу.

Столь же экономно в первой части Первой сонаты композитор обращается с гармонией; тональный план разработки симметричен, причем затронуты только тональности, близко родственные фа минору (As – b – c – b – As). Две темы с идентичным ритмом и четыре родственные тональности – этим в данном случае исчерпываются основные конструктивные элементы сонатной формы. Задача, которую ставил перед собой композитор, – добиться максимального единства, ничего не сказать лишнего и при этом не потерять остроты высказывания.

Иной принцип лежит в основе строения сонатных Аллегро ля мажор и до мажор. Здесь, напротив, множество пестрых мотивов, различных по фактуре, штрихам и динамике. Целое строится как мозаика, красивая комбинация многочисленных элементов. Гармония прихотлива, модуляции неожиданны, тональный план смел и не всегда предсказуем. В главной теме Второй сонаты пять разных мотивов, и все они затем участвуют в плетении разработки. Побочная, которая должна была бы начаться в ми мажоре, начинается в одноименном миноре, и прежде чем она попадает в мажор, мы слышим дикувинную секвенцию по тональностям e – G – B – D – E – fis – (E). Так же прихотли-



во написана и первая часть Третьей сонаты; вдохновенно и естественно творятся все новые мелодические фигурки, из которых как бы само собой складывается Аллегро в концертном стиле, с виртуозной каденцией в коде. Все это казалось в то время необычным: сонату считали камерным жанром и не исполняли на больших концертах.

Во втором опусе мы видим два разных подхода к сочинению сонатного Аллегро. В дальнейшем к ним прибавятся еще десятки – Бетховен не любил повторяться (как писал Фердинанд Рис, «ум его до самой смерти порождал новое»).

Однажды на вопрос, откуда приходят к нему идеи, Бетховен ответил: «Я улавливаю их на лоне природы, в лесу, на прогулках, в тишине ночи, ранним утром, возбужденный настроениями, которые у поэта выражаются словами, а у меня превращаются в звуки». Комментируя приведенное высказывание, Лариса Кириллина замечает, что природа в понимании классиков – это не загадочный и вдохновенный пейзаж, а скорее мыслящий разум. Она несет в себе нечто божественное, светлое, она зовет человека к философским размышлениям. Эти размышления вполне могут быть печальными, – но сама по себе природа человеку не враждебна (мрачноватая фантастика, сифиды, лешие и русалки были чужды 18 веку, и чуждым было впечатление, что там, в лесах и долинах, скрывается таинственное, опасное зло). Изображение пейзажа казалось задачей, недостойной композитора, музыка прежде всего должна была выражать мысли и чувства: «В очертаниях облаков мы не видим ничего, что могло бы привлечь наше



сердце», – писал Зюльцер во «Всеобщей теории изящных искусств», которая была настолько популярна, что ее называли сводом расхожих представлений.

Вероятно, в таком контексте (Природа – Бог – Человек) следует понимать медленные части всех трех Сонат опус 2.

Адажио Первой Сонаты было однажды подтекстовано другом Бетховена Вегелером и опубликовано в 1807 году как песня «Жалоба». У Вегелера эта песня получилась об исчезнувшем счастье, о смерти, она заканчивается словами: «Нет ответа, нет надежды, друг мой, где ты? Только смерть смежит мне вежды». Интересно при этом, что перед нами мажорная пьеса с полнозвучной, «поющей», красиво развитой темой. Тень брошена только на несколько тактов в средней части, где возникает новый образ. Он действительно очень ярок, но представляется гораздо более благородным и строгим, чем сетование, которое предлагает Вегелер. Мелодия здесь взлетает вверх, средний голос движется терциями, на довольно большом от нее расстоянии, бас появляется редко, один раз в два такта. Меткое высказывание Кириллиной о том, что поэтическая свобода классиков витает в высоте, но помнит о земном притяжении, как будто навеяно подобной музыкой. Адажио из Первой сонаты – живая иллюстрация такого парения, устремления от лона природы к теме воздушной, печальной и строгой, лишь один раз в два такта вспоминающей о земном притяжении.

Медленная часть Сонаты №2 (Largo appassionato) также обрела подробное сюжетное толкование. Хотя оно сложилось в рамках совсем иной культуры и иного времени, по



смыслу оно получилось близким «Жалобе» Вегелера. Героиня рассказа Куприна «Гранатовый браслет» слушает это Largo после смерти человека, который был в нее безответно влюблен (он полагал, что эта музыка – лучшее, что написал Бетховен). Ее мысли складываются как будто в куплеты, которые кончаются словами «Да святится имя Твое»: «В душе я призываю смерть, но в сердце полон хвалы тебе: “Да святится имя Твое”. Ты, ты и люди, которые окружали тебя, все вы не знаете, как ты была прекрасна. Бьют часы. Время. И, умирая, я в скорбный час расставания с жизнью все-таки пою – слава Тебе».

Как и у Вегелера, в тексте Куприна нет контраста, и если читать его, не зная музыки, можно представить себе скорбную пьесу, лишенную внезапных событий. Между тем у Бетховена Largo начинается как возвышенная пастораль, и только в коде тема резко меняется, она является в миноре, как внезапное видение, а затем превращается в потусторонний перезвон хорала. Кажется, что этой музыке ближе пушкинское: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, Незапный мрак иль что-нибудь такое...». Эти строки можно отнести и к медленной части Третьей сонаты, где тень является столь же внезапно и таинственно, хотя, может быть, менее драматично. Показательно, что у Пушкина их произносит Моцарт, говоря о своей новой музыкальной «безделице». Кажется, что «незапный мрак» мажорные, медленные пьесы Бетховена унаследовали именно от Моцарта, которого он боготворил и которым всегда восхищался. Гайдну подобный контраст едва ли был близок.



Бетховен вовсе не предполагал, что три Сонаты опус 2 непременно нужно исполнять подряд, друг за другом. Более того, ему казалось вполне допустимым исполнение на концерте отдельных частей какой-нибудь сонаты, это было распространенной практикой. Известно, например, что во время гастролей в Праге в 1798 г. он в числе прочих сочинений играл Адажио и Рондо из Второй сонаты. Но сейчас кажется естественным воспринимать как единое целое не только каждую сонату, но и весь опус.

«Что касается меня, – писал однажды Бетховен в письме Брунsvику, – то мое царство в воздухе. Словно вихрь, мчатся вокруг меня звуки, и в душе моей часто бушует такой же вихрь». Этим вихрем завершается фа-минорная соната. Кажется невозможным сразу после нее исполнять кокетливую, светскую ля-мажорную музыку, ничего не знающую о драмах в царстве воздуха. Между фа-минорной сонатой и двумя следующими должна быть глубокая цезура, здесь как будто предполагается некое событие, здесь хочется вписать ремарку вроде следующей: «Фауст открывает книгу и видит знак макрокосма. “Кто из богов придумал этот знак? Какое исцеленье от унынья / Дает мне сочетание этих линий!”». Дальше можно играть два следующих сочинения, в душе которых – ясный день.

Анна Ангрушкевич





Beethoven erklärte seine Musik nur ungern. Seine Freunde investierten mitunter viel Zeit, um ihn behutsam zu einem Gespräch über das ein oder andere Werk zu bewegen, doch selbst wenn dies gelang, erhielten sie nicht unbedingt den gewünschten „Schlüssel zum Verständnis“, sondern bisweilen ein neuerliches Rätsel. So gab Beethoven Schindler den Rat, Shakespeares „Sturm“ zu lesen, in dem die Erklärung zum Inhalt der Sonate Nr.17 und der Appassionata enthalten sei. Nicht ein einziger Kommentar des Komponisten, der sich unmittelbar auf die Musik der Sonaten op.2 bezieht, ist uns überliefert. Im Gespräch mit dem Flötisten Louis Drouet hat er sich jedoch einmal zu seinen frühen Werken geäußert: „sie sind nicht so gedruckt, wie ich sie zuerst geschrieben hatte; als ich meine ersten Manuscripte, einige Jahre nachdem ich sie geschrieben, ansah, habe ich mich gefragt, ob ich nicht toll war, in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componiren. Ich habe diese Manuscripte verbrannt,



damit man sie niemals sehe“. Von welchen Werken Beethoven hier spricht, ist unklar, die Autographen der Sonaten op.2 sind jedenfalls nicht erhalten. Doch um sie wird es ihm wohl kaum gegangen sein. Die Musikwissenschaft ist sich einig in der Einschätzung, dass die Sonaten in den Jahren 1794–1795 fertiggestellt wurden, im Frühjahr 1796 wird in der Wiener Zeitung bereits ihre Veröffentlichung im Verlag Artaria erwähnt. Damit hatte der Autor aller Wahrscheinlichkeit nach nicht die Möglichkeit, das Autograph einige Jahre beiseite zu legen, um es dann vor der Erstveröffentlichung zu redigieren. Das angeführte Zitat wirft allerdings eine etwas untypische Frage auf, die einen Zugang zu dieser Musik ermöglicht: Wie viele Themen, Motive und Ideen wurden in sie hineingelegt? Wie groß ist ihr „Fassungsvermögen“?

Die Antwort fällt wie folgt aus: Die Sonaten Nr.2 und 3 enthalten „was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componiren“, während die erste, nach den Skizzen zu urteilen, ursprünglich gänzlich anders konzipiert war, als ein Werk nämlich, in dem mit der Verwendung musikalischer Mittel geradezu geizt wird. Überhaupt zeigt sich Beethoven in diesen Sonaten äußerst wandlungsfähig. Bald tritt der freie Genius auf, der in grenzenloser Freiheit komponiert, Sonaten schafft, die in ihrem Ausmaß an Sinfonien gemahnen und in ihrer Komplexität nahezu alles übertreffen, was vorher an Klaviermusik geschrieben worden ist, bald der akademischste aller Klassiker, der jedes Drama in eine kompakte Form nach allen Regeln des 18. Jahrhunderts zu gießen vermag. Nicht von ungefähr bemerkte Haydn, Beethoven habe mehrere Köpfe, Herzen und Seelen.



Zur ersten öffentlichen Aufführung kamen die Sonaten op.2 im Jahre 1795, bei einem Konzert im Salon des Fürsten Karl Lichnowsky, eines einflussreichen Wiener Mäzens, der Beethovens Gönner und Freund war. Bei der festlichen Abendveranstaltung war die gesamte Elite Wiens zugegen. Tags zuvor war Haydn von triumphalen Gastspielen in London heimgekehrt, das Konzert wurde anlässlich seiner Ankunft gegeben. Einige Monate später wurden die Sonaten, Haydn gewidmet, veröffentlicht und von Kritik und Publikum wohlwollend aufgenommen.

Die Geschichte dieses Werkes führt zu der Frage nach dem Verhältnis Beethovens zu Haydn, insbesondere im Jahre 1795. Ein heikles Thema, da es die Psyche zweier sehr unterschiedlicher Komponisten berührt und die meisten überlieferten Zeugnisse Erzählungen Dritter sind, die teilweise erst Jahre nach den betreffenden Ereignissen festgehalten wurden.

Zweifellos hatte Beethoven Haydn viel zu verdanken und war sich dessen sehr wohl bewusst. Haydn hatte auf seinen Umzug nach Wien hingewirkt, ihn dort unter seine Fittiche genommen, gegen geringes Entgelt unterrichtet und sich für eine höhere Entlohnung seines Schützlings eingesetzt. So schrieb er dem Kurfürsten von Köln einen Brief, in dem er ihn davon zu überzeugen suchte, dass Beethoven der größte Komponist Europas werden würde und er, Haydn, stolz darauf sein könne, ihn unterrichtet zu haben.

Gewiss hat es eine Phase gegeben, in der der begeisterte Schüler für jedes Wort seines Meisters empfänglich war, sie währte allerdings nicht lang. Für die Abkühlung der ursprünglichen Begeisterung gibt es eine Reihe von Gründen. So wies der Komponist Johann Schenk nach einem zufälligen Blick in



Beethovens Kontrapunkt-Übungen diesen darauf hin, dass Haydn hierbei Fehler unterliefen. Fortan nahm Beethoven hinter dem Rücken Haydns Unterricht bei Schenk.

Ferdinand Ries zufolge hat Beethoven immer wieder Spitzen gegen Haydn ausgeteilt. Besonders prekär gestaltete sich ihr Verhältnis nach einer Episode, die sich kurze Zeit nach der Beendigung der Sonaten op.2 im oben erwähnten Salon des Fürsten Lichnowsky abspielte. Hier wurden zum ersten Mal Beethovens Trios op.1 für Klavier, Violine und Violoncello zu Gehör gebracht. Nach der Uraufführung äußerte sich Haydn, dessen Meinung allseits mit Spannung erwartet wurde, wohlwollend zu den ersten beiden Stücken, empfahl aber, von einer Veröffentlichung des dritten Trios in c-Moll Abstand zu nehmen. Beethoven hielt gerade dieses für das gelungenste. Es sprühte vor Eifer und Verve, dass auch seine Freunde es favorisierten, nach der Veröffentlichung schloss sich die Wiener Musikwelt diesem Urteil an. Beethoven, der Haydns Reserviertheit nicht nachvollziehen konnte, war tief getroffen und glaubte gar, sein Lehrer sei neidisch auf ihn. Diese Deutung ist allerdings höchst zweifelhaft. Haydn befand sich damals auf dem Gipfel seines Erfolges, er war der „Patriarch der neueren Musik“, der „Vater und Reformator der edlen Tonkunst“. Dagegen kämpfte der junge Beethoven um seinen Durchbruch („Vien ist überschüttet mit Leuten, und selbst dem Bessern Verdienst fällt es dadurch hart, sich zu halten“, schrieb er 1801, als er sich bereits etabliert hatte). Haydn kann Beethoven nicht beneidet haben.

Haydn bemerkte einmal, er würde in der Veröffentlichung der Werke Beethovens gern den Hinweis „Schüler von Haydn“



lesen. Beethoven äußerte Freunden gegenüber, er habe von ihm nichts gelernt und werde sich nicht seinen Schüler nennen. Auf dem Titelblatt der Sonaten op.2 heißt es schlicht: Joseph Haydn gewidmet.

Trotz dieser Misshelligkeiten und vermutlich vieler weiterer, von denen wir nichts wissen, ist es nie zum endgültigen Bruch gekommen. Im Jahre 1808, als Haydn zum letzten Mal öffentlich auftrat, kam es vielmehr zu einer ergreifenden Abschiedsszene. Will man den Erinnerungen Louis Drouets Glauben schenken, hat sich Beethoven in späteren Jahren dankbar gegenüber seinem Lehrmeister gezeigt: „ich würde bei meinem ersten Auftreten als Componist viele Thorheiten begangen haben ohne die guten Rathschläge von Papa Haydn und von Albrechtsberger“. Also doch noch ein gutes Wort über „Papa Haydn“ und ein weiteres Indiz für die zahlreich geäußerten Einschätzungen, Beethoven sei impulsiv, aber gutherzig gewesen, er habe verzeihen und seine Grobheiten aufrichtig bedauern können.

Alle Sonaten op.2 sind viersätzig: Der erste Satz ist jeweils in der Sonatenform gehalten, der zweite jeden Zyklus ist ein langsamer Satz, der dritte ein Menuett oder Scherzo, der finale ein Rondo. Wiewohl die Sonaten sich äußerlich im Aufbau ähneln, führt Beethoven doch gänzlich verschiedene Kompositionstechniken vor. Besonders deutlich wird dies beim Vergleich der ersten Sätze.

Das Allegro der Sonate f-Moll ist aus einem einzigen Rhythmus geschnitzt: Fünf leichte Viertel führen zu einer rhythmisch schweren Punktierten. Dieser Rhythmus wird in Haupt- und Seitenthema des ersten Satzes beibehalten. Im Hauptthema bildet er die Basis der so genannten „Mannheimer Rakete“ (ein



schnell aufsteigender Dreiklang im Staccato; heute ist sich die Wissenschaft allerdings einig, dass derartige „Raketen“ zuerst in Italien gezündet wurden und nicht etwa in Mannheim). Im Seitenthema wird der Rhythmus zum Zentrum einer absteigenden Melodie im Legato. Nathan Fischman, der die Beethoven-Skizzen wissenschaftlich untersucht hat, notiert, der Komponist habe mehrere Jahre nach diesem Effekt gesucht, nach Themen für diese Sonate, die gleichzeitig kontrastieren und harmonisieren (Varianten finden sich in Skizzen aus den Jahren 1790–1793). Seinen Gedanken, dass die Aufspaltung des Einigen und die Verschmelzung des Unterschiedlichen später zu einem der zentralen Kompositionsmaximen Beethovens wird, ergänzt Fischman mit einem Goethe-Zitat: „Ist es Ein lebendig Wesen, Das sich in sich selbst getrennt, Sind es zwei, die sich erlesen, Daß man sie als Eines kennt?“ Das Gedicht hatte Beethoven einst in seinem Tagebuch notiert und die zitierte Strophe angestrichen.

Ähnlich sparsam wie mit dem Rhythmus verfährt der Komponist im ersten Satz der Sonate Nr.1 auch mit der Harmonie. In tonaler Hinsicht ist die Durchführung symmetrisch, dabei treten ausschließlich Tonarten auf, die eng mit f-Moll verwandt sind (As – b – c – b – As). Zwei Themen mit identischem Rhythmus und vier verwandte Tonarten – darauf beschränken sich in diesem Fall die grundlegenden Konstruktionselemente der Sonatenform. Beethoven hatte sich das Ziel maximaler Homogenität gesteckt, alles Überflüssige sollte vermieden werden, ohne dabei die Deutlichkeit der Aussage aufzugeben.

Den Allegro-Sätzen A-Dur und C-Dur liegt ein anderes Kompositionsprinzip zugrunde. Hier herrscht eine Vielfalt bunter



Motive, die sich in Faktur, Strich und Dynamik unterscheiden. Das Ganze ist mosaikartig aufgebaut, eine schöne Kombination unzähliger Elemente – eigenwillige Harmonien mit überraschenden Modulationen innerhalb einer gewagten und nicht immer vorhersagbaren tonalen Struktur. Das Hauptthema der Sonate Nr.2 weist fünf verschiedene Motive auf, die dann alle auch in der Durchführung verarbeitet werden. Das Seitenthema, das in E-Dur beginnen sollte, setzt in der Mollvariante ein. Bevor es nach Dur wechselt, erklingt eine unter tonalen Gesichtspunkten wunderliche Sequenz mit e – G – B – D – E – fis – (E). Noch zahlreiche weitere Beispiele für unkonventionelle Lösungen, die typische Verfahren und Strukturen beleben, ließen sich anführen, Beethoven verblüfft beinahe mit jeder Phrase. Ebenso eigenwillig ist auch der erste Satz der Sonate Nr.3 gehalten. Voller Inspiration und ganz natürlich entstehen immer neue kleine Melodiefiguren, aus denen sich wie von selbst ein Allegro im konzertanten Stil mit virtuoser Kadenz in der Coda zu entfalten scheint. Dies alles musste seinerzeit ungewöhnlich anmuten – die Sonate galt als kammermusikalisches Genre, sie wurde nicht in großen Konzerten gespielt.

Im op.2 lassen sich zwei unterschiedliche Herangehensweisen an die Komposition eines Sonatenallegros beobachten. Dutzende weitere sollten folgen, Beethoven wiederholte sich nicht gern (mit Ferdinand Ries gesprochen: „sein Geist hat ja bis zu seinem Tode unaufhörlich Neues hervorgebracht“).

Gefragt, woher er seine Ideen nehme, antwortete Beethoven: „ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen



Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen“. Larisa Kirillina kommentiert diese Bemerkung des Komponisten mit dem Hinweis, dass Natur im Verständnis der Klassiker nicht rätselhafte, beseelte Landschaft sei, sondern eher denkender Verstand. Sie birgt etwas göttliches, lichtet und hält zu philosophischen Reflexionen an. Diese Reflexionen können durchaus von Trauer bestimmt sein, die Natur selbst ist dem Menschen jedoch nicht Feind (düstere Phantastik, Sylphen, Waldschrate und Nixen waren dem 18. Jahrhundert fremd, genauso die Vorstellung, draußen in Wäldern und Tälern verberge sich das mysteriös-gefährliche Böse). Die Darstellung einer Landschaft war eines Komponisten nicht würdig, Musik sollte vor allem Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringen: „in den Figuren der Wolken sehen wir nichts, das unser Herz beschäftigen könnte“, schrieb Johann Georg Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“, die so populär war, dass sie als Sammlung gängiger Begriffe bezeichnet wurde.

In diesem Kontext (Natur – Gott – Mensch) müssen wohl die langamen Sätze aller drei Sonaten op.2 gesehen werden.

Das Adagio der Sonate Nr.1 ist von Beethovens Freund Franz Gerhard Wegeler mit Text unterlegt und 1807 unter dem Titel „Die Klage“ veröffentlicht worden. Bei Wegeler handelt das Lied von vergangenem Glück und vom Tod, es endet mit den Worten: „Keine Hülfe! Nirgend Hoffnung! Ach, wer rettet? Nur der Tod befreyet mich“. Interessant ist dabei, dass es sich um ein Dur-Stück mit einem klangvollen, „singenden“, schön entwickelten Thema handelt. Lediglich über einigen Takten im Mittelteil, in denen ein neues Bild aufscheint, liegt ein Schatten. Es ist tatsäch-



lich sehr markant, erscheint aber deutlich erhabener und strenger als die von Wegeler gewählte Wehklage. Die Melodie schwingt sich auf, die Mittelstimme wird in deutlichem Abstand zu ihr in Terzen geführt, der Bass tritt selten auf, nur einmal in zwei Takten. Die treffende Formulierung Larisa Kirillinas, die poetische Freiheit der Klassiker schwebte in himmlischen Höhen, wisse aber um die Erdanziehung, scheint von einer solchen Musik inspiriert. Das Adagio der Sonate Nr.1 liefert eine anschauliche Illustration dieses Schwebens, des Drängens aus dem Schoße der Natur zu einem luftigen, traurigen und strengen Thema, das nur einmal in zwei Takten an die Erdanziehung gemahnt.

Der langsame Satz der Sonate Nr.2 (Largo appassionato) ist ebenfalls detailliert als Fabel interpretiert worden. Zwar entstand diese Interpretation in einer ganz anderen Kultur und in einer anderen Zeit, dennoch steht sie inhaltlich Wegelers „Klage“ nahe. Die weibliche Hauptfigur in Alexander Kuprins Erzählung „Das Granatarmband“ hört dieses Largo nach dem Tod des Mannes, dessen Liebe zu ihr unerwidert geblieben ist (er hielt dieses Stück für das beste, was Beethoven geschrieben hat). Ihre Gedanken formieren sich zu Strophen, die jeweils mit den Worten „Gepriesen sei Dein Name“ enden. „Im Innersten rufe ich den Tod herbei, doch im Herzen lobe ich dich: Gepriesen sei Dein Name. Du, du und die Menschen, die dich umgaben, ihr alle wißt nicht, wie schön du warst. Die Stunde schlägt. Es ist Zeit. Und sterbend singe ich noch immer in der schmerzlichen Abschiedsstunde: Ehre sei Dir.“

Wie schon bei Wegeler fehlt auch in Kuprins Text jeglicher Kontrast. Ohne die Musik zu kennen, müsste man sich bei der



Lektüre der Erzählung ein trauriges Lied ohne überraschende Einschnitte vorstellen. Dabei beginnt bei Beethoven das Largo als feierliche Pastorale, erst in der Coda ändert sich überraschend das Thema, erklingt in Moll wie eine plötzliche Erscheinung, um dann in jenseitiges Choralgeläut überzugehen. Ein Puschkinvers scheint dieser Musik eher gerecht zu werden: „Ich bin vergnügt ... Da: eine Graberscheinung, Ein jähes Dunkel oder irgend so ...“. Diese Zeilen lassen sich auf den langsamen Satz der Sonate Nr.3 beziehen, in denen ebenso unerwartet und geheimnisvoll ein Schatten auftaucht, wenngleich wohl weniger dramatisch als im ersten Beispiel. Bezeichnenderweise legt Puschkin diese Worte Mozart in den Mund, der von seiner neusten musikalischen „Spielerei“ erzählt. Fast scheint es, als haben die langsamen Dur-Stücke Beethovens ihr „jähes Dunkel“ eben bei Mozart entliehen, den er vergötterte und der ihn stets begeisterte. Haydn konnte mit derlei Kontrasten wohl nur wenig anfangen.

Beethoven ging keineswegs davon aus, dass die drei Sonaten op.2 unbedingt gemeinsam, eine nach der anderen aufzuführen seien. Vielmehr hielt er es für völlig legitim, in einem Konzert nur einzelne Sätze aus einer Sonate zu spielen, das war zu seiner Zeit gängige Praxis. So ist beispielsweise bekannt, dass er bei einem Gastspiel in Prag 1798 unter anderem das Adagio und das Rondo aus der Sonate Nr.2 gespielt hat (also den zweiten und den vierten Satz). Uns erscheint es dagegen heute selbstverständlich, nicht nur jede Sonate als geschlossenes Ganzes wahrzunehmen, sondern auch ein ganzes Opus.

„Was mich angeht“, schrieb Beethoven einst in einem Brief an Franz Brunsvik, „mein Reich ist in der Luft, wie der wind oft, so



wirbeln die töne, so oft wirbelts auch in der Seele“. Mit diesem Wirbelwind geht die f-Moll-Sonate zu Ende. Unmöglich, direkt im Anschluss ein kokettes, mondänes A-Dur anzustimmen, das nichts weiß von den Dramen, die sich im Reich der Luft abspielen. Zwischen der f-Moll-Sonate und den beiden folgenden bedarf es einer deutlichen Zäsur, als ereigne sich hier etwas. Man möchte eine Anmerkung einfügen wie: Faust „schlägt das Buch auf und erblickt das Zeichen des Makrokosmus. [...] War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb, die mir das innre Toben stillen?“ Anschließend können die beiden folgenden Werke intoniert werden, deren Seele taghell ist.

Anna Andrushkevich, übersetzt von Thomas Weiler



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

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

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

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







RECORDING DETAILS

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

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

Recorded:

5–8.05.2008 “Manege” Hall of The Moscow Theatre
“School of Dramatic Art”,
Artistic Director – **Anatolyi Vasiliev**

© & ℗ 2008 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & ℗ 2008 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, д/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0062007

