



IGOR LEVIT
BEETHOVEN
COMPLETE
PIANO
SONATAS

IGOR LEVIT
LUDWIG VAN BEETHOVEN
THE COMPLETE
PIANO SONATAS

ALBUM 1

PIANO SONATA NO. 1 IN F MINOR, OP. 2, NO. 1 · F-MOLL

Dedicated to Joseph Haydn

1	I	Allegro	3:42
2	II	Adagio	5:08
3	III	Menuetto. Allegretto – Trio	2:49
4	IV	Prestissimo	4:30

PIANO SONATA NO. 2 IN A MAJOR, OP. 2, NO. 2 · A-DUR

Dedicated to Joseph Haydn

5	I	Allegro vivace	6:37
6	II	Largo appassionato	7:15
7	III	Scherzo. Allegretto – Minore	3:13
8	IV	Rondo. Grazioso	5:45

PIANO SONATA NO. 3 IN C MAJOR, OP. 2, NO. 3 · C-DUR

Dedicated to Joseph Haydn

9	I	Allegro con brio	9:40
10	II	Adagio	7:47
11	III	Scherzo. Allegro – Trio	3:04
12	IV	Allegro assai	5:15

ALBUM 2

PIANO SONATA NO. 4 IN E-FLAT MAJOR, OP. 7 · ES-DUR

Dedicated to Countess Babette von Keglevics

1	I	Allegro molto e con brio	7:14
2	II	Largo, con gran espressione	9:37
3	III	Allegro – Minore	4:45
4	IV	Rondo. Poco Allegretto e grazioso	6:15

PIANO SONATA NO. 5 IN C MINOR, OP. 10, NO. 1 · C-MOLL

Dedicated to Countess Anna Margarete von Browne-Camus

5	I	Allegro molto e con brio	4:57
6	II	Adagio molto	8:05
7	III	Finale. Prestissimo	4:05

PIANO SONATA NO. 6 IN F MAJOR, OP. 10, NO. 2 · F-DUR

Dedicated to Countess Anna Margarete von Browne-Camus

8	I	Allegro	5:16
9	II	Allegretto	3:18
10	III	Presto	2:07

PIANO SONATA NO. 7 IN D MAJOR, OP. 10, NO. 3 · D-DUR

Dedicated to Countess Anna Margarete von Browne-Camus

11	I	Presto	6:07
12	II	Largo e mesto	10:12
13	III	Menuetto. Allegro – Trio	2:28
14	IV	Rondo. Allegro	3:46

ALBUM 3

PIANO SONATA NO. 8 IN C MINOR, OP. 13 "PATHÉTIQUE" · C-MOLL

Dedicated to Prince Karl von Lichnowsky

1	I	Grave – Allegro di molto e con brio	8:39
2	II	Adagio cantabile	5:03
3	III	Rondo. Allegro	4:07

PIANO SONATA NO. 9 IN E MAJOR OP. 14, NO. 1 · E-DUR

Dedicated to Baronness Josephine von Braun

4	I	Allegro	6:13
5	II	Allegretto – Maggiore	3:01
6	III	Rondo. Allegro comodo	3:05

PIANO SONATA NO. 10 IN G MAJOR OP. 14, NO. 2 · G-DUR

Dedicated to Baronness Josephine von Braun

7	I	Allegro	6:55
8	II	Andante	5:44
9	III	Scherzo. Allegro assai	3:32

PIANO SONATA NO. 11 IN B-FLAT MAJOR OP. 22 · B-DUR

Dedicated to Count Johann Georg von Browne-Camus

10	I	Allegro con brio	7:19
11	II	Adagio con molta espressione	8:50
12	III	Minuetto – Minore	3:25
13	IV	Rondo. Allegretto	6:08

ALBUM 4

PIANO SONATA NO. 12 IN A-FLAT MAJOR, OP. 26 · AS-DUR

Dedicated to Prince Karl von Lichnowsky

1	I	Andante con Variazioni (Var. I-V)	7:53
2	II	Scherzo. Allegro molto – Trio	2:41
3	III	Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso Andante	7:22
4	IV	Allegro	2:25

PIANO SONATA NO. 13 IN E-FLAT MAJOR, OP. 27, NO. 1 · ES-DUR

Sonata quasi una fantasia

Dedicated to Princess Josephine von Liechtenstein

5	I	Andante – Allegro – Tempo I – <i>attacca</i>	4:45
6	II	Allegro molto e vivace – <i>attacca</i>	1:48
7	III	Adagio con espressione – <i>attacca</i>	3:06
8	IV	Allegro vivace – Tempo I – Presto	5:04

PIANO SONATA NO. 14 IN C-SHARP MINOR "MOONLIGHT", OP. 27, NO. 2

CIS-MOLL »MONDSCHN-SONATE«

Sonata quasi una fantasia

Dedicated to Countess Giulietta Guicciardi

9	I	Adagio sostenuto – <i>attacca</i>	5:14
10	II	Allegretto – Trio	2:06
11	III	Presto agitato	6:45

PIANO SONATA NO. 15 IN D MAJOR "PASTORALE", OP. 28 · D-DUR

Dedicated to Joseph Edlen von Sonnenfels

12	I	Allegro	9:36
13	II	Andante	8:12
14	III	Scherzo. Allegro vivace – Trio	2:09
15	IV	Rondo. Allegro ma non troppo – Più Allegro quasi Presto	4:54

ALBUM 5

PIANO SONATA NO. 16 IN G MAJOR, OP. 31, NO. 1 · G-DUR

1	I	Allegro vivace	6:06
2	II	Adagio grazioso	11:37
3	III	Rondo. Allegretto – Adagio – Presto	6:27

PIANO SONATA NO. 17 IN D MINOR "THE TEMPEST", OP. 31, NO. 2

D-MOLL »STURMSONATE«

4	I	Largo – Allegro	8:51
5	II	Adagio	8:51
6	III	Allegretto	5:50

PIANO SONATA NO. 18 IN E-FLAT MAJOR "THE HUNT", OP. 31, NO. 3

ES-DUR »JAGDSONATE«

7	I	Allegro	7:42
8	II	Scherzo. Allegretto vivace	4:40
9	III	Menuetto. Moderato e grazioso – Trio	3:17
10	IV	Presto con fuoco	4:06

ALBUM 6

PIANO SONATA NO. 19 IN G MINOR, OP. 49, NO. 1 · G-MOLL

- | | | | |
|---|----|----------------|------|
| 1 | I | Andante | 3:45 |
| 2 | II | Rondo. Allegro | 2:55 |

PIANO SONATA NO. 20 IN G MAJOR, OP. 49, NO. 2 · G-DUR

- | | | | |
|---|----|------------------------|------|
| 3 | I | Allegro, ma non troppo | 4:40 |
| 4 | II | Tempo di Menuetto | 3:08 |

PIANO SONATA NO. 21 IN C MAJOR "WALDSTEIN", OP. 53 · C-DUR

Dedicated to Count Ferdinand von Waldstein

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 5 | I | Allegro con brio | 10:04 |
| 6 | II | Introduzione. Adagio molto - <i>attacca</i> | 4:30 |
| 7 | III | Rondo. Allegretto moderato - Prestissimo | 9:09 |

PIANO SONATA NO. 22 IN F MAJOR, OP. 54 · F-DUR

- | | | | |
|---|----|--------------------------|------|
| 8 | I | In tempo d'un Menuetto | 5:06 |
| 9 | II | Allegretto - Più Allegro | 5:12 |

PIANO SONATA NO. 23 IN F MINOR "APPASSIONATA", OP. 57 F-MOLL

Dedicated to Count Franz von Brunsvik

- | | | | |
|----|-----|-----------------------------------|------|
| 10 | I | Allegro assai - Più Allegro | 9:23 |
| 11 | II | Andante con moto - <i>attacca</i> | 5:58 |
| 12 | III | Allegro ma non troppo - Presto | 7:58 |

ALBUM 7

PIANO SONATA NO. 24 IN F-SHARP MAJOR, OP. 78 · FIS-DUR

Dedicated to Countess Therese von Brunsvik

- | | | | |
|---|----|--|------|
| 1 | I | Adagio cantabile - Allegro ma non troppo | 6:59 |
| 2 | II | Allegro vivace | 2:35 |

PIANO SONATA NO. 25 IN G MAJOR, OP. 79 · G-DUR

- | | | | |
|---|-----|---------------------|------|
| 3 | I | Presto alla tedesca | 4:29 |
| 4 | II | Andante | 2:48 |
| 5 | III | Vivace | 1:51 |

PIANO SONATA NO. 26 IN E-FLAT MAJOR "LES ADIEUX", OP. 81A ES-DUR

Dedicated to Archduke Rudolph of Austria

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 6 | I | Das Lebewohl (Les Adieux) · The Farewell
Adagio - Allegro | 6:40 |
| 7 | II | Abwesenheit (L'Absence)
Andante espressivo. In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck | 3:29 |
| 8 | III | Das Wiedersehen (Le Retour) · The Return
Vivacissimamente. Im lebhaftesten Zeitmaße -
Poco Andante - Tempo I | 5:15 |

PIANO SONATA NO. 27 IN E MINOR, OP. 90 · E-MOLL

Dedicated to Count Moritz von Lichnowsky

- | | | | |
|----|----|---|------|
| 9 | I | Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit
Empfindung und Ausdruck | 5:34 |
| 10 | II | Nicht zu geschwind und
sehr singbar vorgetragen | 7:59 |

ALBUM 8

PIANO SONATA NO. 28 IN A MAJOR, OP. 101 · A-DUR

Dedicated to Baroness Dorothea von Ertmann

- | | | | |
|---|-----|---|------|
| 1 | I | Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung.
Allegretto, ma non troppo | 4:27 |
| 2 | II | Lebhaft. Marschmäßig. Vivace alla Marcia | 6:07 |
| 3 | III | Langsam und sehnsuchtsvoll.
Adagio, ma non troppo, con affetto –
Zeitmaß des ersten Stückes.
Tempo del primo pezzo – Presto – <i>attacca</i> | 3:28 |
| 4 | IV | Geschwinde, doch nicht zu sehr,
und mit Entschlossenheit. Allegro | 7:11 |

PIANO SONATA NO. 29 IN B-FLAT MAJOR "HAMMERKLAVIER", OP. 106 B-DUR

Dedicated to Archduke Rudolph of Austria

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 5 | I | Allegro | 10:18 |
| 6 | II | Scherzo. Assai vivace | 2:34 |
| 7 | III | Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento | 17:13 |
| 8 | IV | Largo – Allegro risoluto | 11:37 |

ALBUM 9

PIANO SONATA NO. 30 IN E MAJOR, OP. 109 · E-DUR

Dedicated to Maximiliane Brentano

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 1 | I | Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo – Tempo I | 3:51 |
| 2 | II | Prestissimo | 2:18 |
| 3 | III | Gesangvoll, mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile ed espressivo –
Var. I. Molto espressivo – Var. II. Leggermente –
Var. III. Allegro vivace – Var. IV. Etwas langsamer als das Thema.
Un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema –
Var. V. Allegro, ma non troppo – Var. VI. Tempo I del tema. Cantabile | 12:26 |

PIANO SONATA NO. 31 IN A-FLAT MAJOR, OP. 110 · AS-DUR

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 4 | I | Moderato cantabile molto espressivo | 6:44 |
| 5 | II | Allegro molto | 2:13 |
| 6 | III | Adagio ma non troppo – Klagender Gesang. Arioso dolente –
Fuga. Allegro ma non troppo – L'istesso tempo di Arioso –
L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente –
Meno Allegro. Etwas langsamer | 10:31 |

PIANO SONATA NO. 32 IN C MINOR, OP. 111 · C-MOLL

Dedicated to Archduke Rudolph of Austria

- | | | | |
|---|----|--|-------|
| 7 | I | Maestoso – Allegro con brio ed appassionato | 9:27 |
| 8 | II | Arietta. Adagio molto semplice e cantabile – L'istesso tempo | 18:02 |

VON 1 BIS 32 – DIE SONATEN AUF EINEN BLICK

VON ANSELM CYBINSKI

SONATE NR. 1 F-MOLL OP. 2 NR. 1

Kein Sichherantasten, keine Spur von Zaghaftheit. Beethoven ist sofort ganz bei sich: ein temperamentvoller Mann von ausgeprägtem Selbstbewusstsein, ein Künstler voller Ernst und Willensstärke. Mit jedem Takt macht er deutlich, dass er Großes vermag und an höchsten Maßstäben gemessen werden will. Der 24-Jährige formuliert knapp, prägnant und zwingend. Obwohl er den Kopfsatz raschen Schrittes durchheilt, wiederholt er seine Aussagen mit insistierender Dringlichkeit – die tragenden Motive erscheinen je dreimal hintereinander. Für seinen Sonaten-Erstling wählt er die ungewöhnliche Tonart f-Moll, deren düsterer Klangwelt er demonstrativ breiten Raum gibt. Haydn und Mozart hatten f-Moll in ihren Sonaten nie verwendet, und auch Beethoven wird erst in der »Appassionata« wieder darauf zurückkommen. Indem er zwischen dem langsamen Satz und dem Finale ein Menuett – von Opus 2/2 an dann zumeist ein Scherzo – einfügt, erweitert er die Klaviersonate sogleich zur Viersätzigkeit. In den als anspruchsvoller geltenden Genres der Symphonie und des Streichquartetts ist diese bereits üblich, während sich Beethovens Vorgänger bei Klaviersonaten noch mit drei Sätzen zufriedengegeben haben. Das f-Moll-Werk ist nicht nur das kürzeste, sondern auch das früheste innerhalb der Trias von Opus 2; erste Skizzen datieren von 1793. Treffend bezeichnet Charles Rosen die Sonate als »Hommage an Mozart, versetzt in eine neue und heftigere Gefühlswelt«. Das Hauptthema des Kopfsatzes greift den frühklassischen Typus der im Dreiklang emporschießenden »Mannheimer Rakete« auf. Der Gedanke geht – wie auch das Adagio des zweiten Satzes – auf ein Klavierquartett des etwa 15-jährigen Beethoven aus der Zeit um 1785 zurück. Weit in die Zukunft weisen dagegen die Rahmenteile des Prestissimo-Finales mit ihren brodelnden Dreiklangsbrechungen und vehementen Fortissimo-Akzenten.

SONATE NR. 2 A-DUR OP. 2 NR. 2

»Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen«, schrieb Graf Ferdinand Waldstein dem 21-jährigen Beethoven im Herbst 1792 ins Stammbuch. Als der junge Pianist und Komponist – ausgestattet mit einem Stipendium seines Dienstherrn, des Bonner Kurfürsten, und zahlreichen Empfehlungen an die führenden Adelshäuser – in Wien eintrifft, beginnt seine zweite, sehr systematische Studienphase. Bis zum Aufbruch zur zweiten England-Reise Anfang 1794 ist Haydn Beethovens Wiener Lehrmeister. Dem schließt sich ein einjähriger Kontrapunktkurs bei Johann Georg Albrechtsberger an, der Koryphäe in dieser für seriöse Komponisten so entscheidenden Disziplin. Beethoven ist in der Tat fleißig: Nicht weniger als 250 Kontrapunktübungen aus dieser Zeit sind erhalten. Rund drei Jahre lässt sich der Neuankömmling Zeit, bis er seine ersten Wiener Werke publiziert: die drei Klaviertrios op. 1 und – im Frühjahr 1796 – die Klaviersonaten op. 2. Bezeichnenderweise fehlt in der Dedikation der Sonaten an Haydn der Hinweis, der Autor sei ehemaliger Schüler des Widmungsträgers. Dass Beethoven durchaus auf Augenhöhe mit Haydn zu agieren beabsichtigt, unterstreicht gerade die zweite Sonate. Neben ihrer Tendenz zur Weitung und originellen Neugestaltung des formalen Rahmens fällt an ihr der flinke, schalkhafte Humor auf. Schiere Lust an der Bewegung, schnelles Wechseln der Lagen, spielerische Reihungen und punktgenau applizierte Überraschungsmomente: All dies sorgt für eine quirlige Heiterkeit, die einen scharfen Kontrast zur f-Moll-Sonate markiert. Emphatischer Ernst herrscht allein im Largo appassionato von Opus 2/2: Das barockisierende, choralhaft-feierliche Thema in der tiefen Mittellage wird mit pizzikatoartigen Bässen begleitet. Erst die lange Coda überrascht mit einer heftigen Fortissimo-Eruption, die den Choral in massiven Akkorden plötzlich nach d-Moll und B-Dur versetzt.

SONATE NR. 3 C-DUR OP. 2 NR. 3

Die Arbeit an den ersten drei Sonaten war im Spätsommer 1795 abgeschlossen. Im Winter präsentierte Beethoven sie im Rahmen der Freitagsmatineen seines wichtigsten Gönners, Fürst Karl von Lichnowsky, in Anwesenheit von Joseph Haydn. Innerhalb kurzer Zeit hatte der Mittzwanziger seinen Ruf als Pianist gefestigt und war an die Spitze der Wiener Virtuosen gerückt. Er galt als »Genie« mit starkem Drang zu Originalität und ungehemmter Expressivität, zugleich aber auch als einer der schnellsten und kraftvollsten Tastenzauberer seiner Zeit. Carl Czerny hat eindrucksvoll geschildert, wie Beethoven sich über seine Zuhörer zu mokieren pflegte, wenn diese bei seinen Improvisationen mal wieder allzu viele Tränen der Rührung vergossen. Die weiträumig disponierte C-Dur-Sonate wendet sich unmittelbar an die staunende Öffentlichkeit: Indem der Kopfsatz majestätische Akkordtürme, schnelle Doppeloktaven und virtuose Dreiklangsbrechungen in den Vordergrund rückt, demonstriert er eine konzertante Virtuosität, die entschieden orchestrale Wirkungen beabsichtigt. Dazu passt die kurze Kadenz des imaginären »Solisten« kurz vor Ende der Coda. Auch in diesen vielgestaltigen Satz ist ein Versatzstück aus Beethovens frühem Klavierquartett aus den 1780er Jahren eingebaut: Es ist die entspannte g-Moll-Melodie, die dem zweiten Thema vorausgeht: Gegenpol zur physischen Dynamik des Vorangegangenen. Von edlem Pathos erfüllt ist das Adagio in E-Dur. Sein sehr rhetorisches, von spannungsvollen Pausen durchsetztes Thema ist jenem des Kopfsatzes direkt verwandt. Melancholisch streift anschließend der von e-Moll ausgehende B-Teil durch die Tonarten – mit markanten Überraschungsmomenten. Dem kontrapunktisch gewitzten Scherzo folgt schließlich ein sehr brillantes Final-Rondo, das den konzertanten Stil des ersten Satzes wieder aufgreift. Zu den technischen Schikanen des Stücks zählt ein dreifacher Triller kurz vor Ende – ein Effekt, der Beethovens Zeitgenossen gehörig beeindruckt haben dürfte.

SONATE NR. 4 ES-DUR OP. 7

Die erste Sonate in der strahlenden *Eroica*-Tonart, die unter den 32 Sonaten insgesamt viermal vertreten ist. Zwischen zwei Dreiergruppen – Opus 2 und Opus 10 – das erste Einzelwerk, erscheint es 1797 bei Artaria unter dem Titel »Grande Sonate«. Tatsächlich ist Opus 7 die umfangreichste und längste Beethoven-Sonate neben der alle Rahmen sprengenden »Hammerklavier-Sonate«. Und doch: Nach wie vor handelt es sich streng genommen um Hausmusik. »Die Klaviersonate blieb zu Beethovens Lebzeiten, obgleich sie in Druckausgaben einem stetig breiter und damit anonym werdenden Markt präsentiert wurde, die Gattung dezidiert privater – einsamer oder dialogischer – Rezeption innerhalb der Grenzen der durch persönliche Bindungen getragenen Salongeselligkeit«, bemerkt Hans-Joachim Hinrichsen. Ein öffentliches Konzertleben im heutigen Sinne existierte ja noch nicht – umso mehr erstaunt, wie repräsentativ Beethoven das seiner talentierten Schülerin Babette von Keglevics gewidmete Es-Dur-Werk anlegt und welche spieltechnischen Schwierigkeiten er dabei einplant. Das eröffnende Allegro molto e con brio hat ein enorm rasches Grundtempo, dessen Drive durch das fast unausgesetzte Pulsieren der Achtel stets präsent bleibt. Noch einen Gang höher schalten die rasenden Tremoli vor dem Doppelstrich, aus deren Flirren sich ein chromatisches Motiv herauschält. »Largo, con gran espressione« ist der langsame Satz in C-Dur überschrieben. Dem Choralton des Hauptthemas steht eine rezitativisch deklamierende Fortführung gegenüber – ein Kontrast, der im Mittelteil zu opernhafte Dialogpassagen zwischen tiefer und hoher Lage führt. Überrascht das scherzoartige Allegro mit seinem aufgewühlten Mino-re-Teil in durchlaufenden Triolen, so präsentiert das Schluss-Rondo eine betont gelassene Finallösung in gemäßigtem Tempo. Man versteht, warum der Pianist Edwin Fischer den Klang von Opus 7 mit einer heiteren Sommerlandschaft verglich.

SONATE NR. 5 C-MOLL OP. 10 NR. 1

Eine der Sonaten, die häufig im Klavierunterricht behandelt werden. Kurz und komprimiert, melodisch fasslich. Und doch schon reinster Beethoven, im c-Moll-Modus heroischer Leidenschaft. Joachim Kaiser, dessen Buch über *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten* noch immer zum Anregendsten zählt, was über die Werke formuliert wurde, hielt den didaktischen Einsatz für ein Missverständnis: »Ein wüst genialer Ausbruch wird Klavierschülern ausgeliefert, die kaum über Sonatinen hinaus sind.« Der Hinweis auf die revolutionäre, fast manische Exzentrik besonders des ersten Satzes ist deshalb wichtig, weil die motivischen Bestandteile hier außergewöhnlich konsequent aufeinander bezogen sind. Dem mit interessanten metrischen Unregelmäßigkeiten versehenen, im Grunde aber konventionellen Material wird eine Fülle sehr unterschiedlicher Charaktere abgewonnen. So dicht ist die Exposition gewirkt, dass sich die Durchführung etwas entspannen kann und ein lyrisch schwingendes neues Thema zulässt. Mit dem knappen Prestissimo-Finale schafft Beethoven einen Abschluss, der leichter, straffer und zielorientierter wirkt als der Kopfsatz, aber dennoch als Kulmination des Ganzen wirken kann. Da der Komponist die Idee, ein Menuett zu integrieren, wieder verwarf, fällt abermals dem langsamen Satz besonderes Gewicht zu. Das Adagio molto in As-Dur in zweiteiliger Strophenform – ein Dominantseptakkord im Fortissimo genügt, um die beiden Partien zu trennen – verzaubert mit filigranen 32stel-Verzierungen über einem gleichbleibend feierlichen Puls.

SONATE NR. 6 F-DUR OP. 10 NR. 2

Noch bevor er sein Opus 2 veröffentlicht hatte, begann Beethoven Anfang 1796 bereits mit dem nächsten Dreier-Set. Wie schon im ersten macht auch hier ein konzises und dramatisches Mollwerk den Anfang, gefolgt von einem schalkhaften Mittelstück und einem gewichtigen Abschluss im repräsentativen Gewand. F-Dur im direkten Gefolge von c-Moll: Im Kleinen spielen die beiden ersten Sonaten von Opus 10 bereits die spätere Beziehung der gelösten *Pastoral*-Symphonie zur extrem gespannten Fünften durch. Als »frühlingshaft« wurde Opus 10/2 nicht nur ihrer Tonartengleichheit mit der berühmten Violinsonate op. 24 wegen oft bezeichnet. Jürgen Uhde hat argumentiert, dass sich die »Materie dieser F-Dur-Sonate biegsamer, pflanzenhafter und weniger prozesshaft« ausbreite als in anderen Werken der Zeit. Der Kopfsatz steckt voller geistreicher Assoziationsketten. So baut die Durchführung auf einem betont banalen Dreitonmotiv auf, das zwar die Schlusskadenz der Exposition bildete, in dieser ansonsten aber gar keine produktive Rolle spielte. Die Reprise beginnt in der »falschen« Tonart D-Dur, und erst das sanfte Insistieren der den Akkorden antwortenden grazilen Drehfigur öffnet den Weg zurück zur Tonika. Geheimnisvoll, im schleichenden Gang steigt das Allegretto in f-Moll aus der Tiefe empor. Als Intermezzo, das erstmals die Unterscheidung zwischen Menuett und Scherzo hinfällig macht, ersetzt es den langsamen Satz. Die Mittelpartie in Des-Dur weist auf die Poesie von Schuberts *Moments musicaux* voraus. Einer der frechsten und witzigsten Sätze macht den Kehraus: Was sich anfangs wie ein barockes Fugato gebärdet, entwickelt sich zum beinahe kindischen Spiel mit der Energie einer gewollt monotonen, ja primitiven Bewegung.

SONATE NR. 7 D-DUR OP. 10 NR. 3

Für Adorno bildeten die »Nichtigkeit des Einzelnen« und die Tatsache, dass erst »das Ganze alles bedeutet«, den Ausgangspunkt seiner philosophischen Reflexionen zu Beethovens Formbildung. Weniges ist – alles wird: Der »Einfall« als solcher scheint gering, sein Potenzial dagegen umso größer. Unpersönlich und allgemein präsentieren sich vielfach die Grundmaterialien. Die daraus gefügten Zusammenhänge jedoch sind vielgestaltig und komplex organisiert. Mehr als lapidare Tonleiter- und Dreiklangsbruchstücke hat das Hauptthema des Kopfsatzes von Opus 10/3 nicht zu bieten. Dessen Initial, die auftaktige Viertongruppe, liefert jedoch einen kräftigen Motivkern, während der Viertelpuls für rhythmischen Schwung sorgt. Beides zusammen setzt einen Prozess in Gang, der den über ungewöhnlich viele Stationen führenden Satzverlauf mühelos zu tragen vermag. Anmutig und transparent ist das Menuett entworfen, originell, sehr witzig gibt sich das finale Rondo. Wie ein »Versteckspiel um das Thema« wirke der instabile und unregelmäßige Phrasenbau am Beginn dieses Satzes, hat William Kinderman beobachtet. Die geistreiche Leichtigkeit hier bildet einen denkbar starken Kontrast zum Herzstück der Sonate, dem viel gerühmten Largo e mesto. »Mesto« bedeutet »traurig«, und tatsächlich gilt dieses Largo in d-Moll seit jeher als »einer der ergreifendsten langsamen Sätze Beethovens« (Hugo Riemann). Dabei verdankt sich seine tiefe emotionale Wirkung einem sehr bewussten Umgang mit musiksprachlichen Bedeutungsträgern. Die kleinschrittig in sich kreisende Bewegung des Hauptthemas, der Wechsel von vielstimmig dunklen und lichten Texturen, die Häufung von Seufzern, Vorhalten und harten Dissonanzen – all dies verdichtet sich zu einer faszinierend »detaillierten Melancholiestudie« (Hans-Joachim Hinrichsen). Doch erst die Coda mit ihrem Absturz nach es-Moll und dem daran anschließenden chromatischen Anstieg des Basses gibt das wahre Ausmaß des zu bewältigenden Schmerzes zu erkennen.

SONATE NR. 8 C-MOLL OP. 13 »PATHÉTIQUE«

Bürde der Popularität: Bereits 1855 klagte Wilhelm von Lenz über das »Leiden«, das der »Pathétique« seit fünfzig Jahren von unbedarften Klavierschülern angetan werde. Noch Joachim Kaiser spricht von den »Abnutzungsmalen« der Sonate im Gefolge ihres oft reichlich lieblosen Dauergebrauchs. Bis heute rangiert sie unter den beliebtesten Kompositionen Beethovens weit vorn. Die Rezeptionsgeschichte glaubte in ihr den Durchbruch des »wahren« Beethoven zu erkennen, den des heroisch allen tragischen Fährnissen widerstehenden Willensmenschen. Dem entspricht das Konzept des Pathetischen, wie es zeitgleich Friedrich Schiller entwirft: Schmerz und Leid als Prüfstein sittlicher Freiheit, die den »erhabenen Widerstand« der ethischen Persönlichkeit wecken. Etwa Mitte 1798 vollendet, wurde Beethovens Opus 13 im Herbst 1799 als »Grande sonate pathétique« veröffentlicht und erregte sofort große Aufmerksamkeit. »Beethovens hochfahrende Gebärden zeigen drängende, ja bedrohliche Aktivität«, schreibt Jürgen Uhde über die »Pathétique«. »Er sagt nicht nur, was er leidet, er sagt es auch wirkungsvoll, tritt gleichsam vorn an die Rampe.« Erstmals ist dem Allegro eine langsame Einleitung vorangestellt, ein Grave, das – in Anlehnung an den barocken Stil der Französischen Ouvertüre – alle rhetorischen Register des Pathetischen zieht. Am Beginn der Durchführung und kurz vor Schluss des Satzes wird dieses Grave verkürzt wieder eingeblendet – ein nicht völlig neuer, aber origineller dramaturgischer Kniff, der dem atemlos voranstürmenden, orchestral und flächig gesetzten Satz noch zusätzliche innere Dynamik verleiht. Eine tröstliche Gegenwelt dazu entwirft das Adagio in As-Dur. Seine Melodie ist eine der großen Eingebungen des frühen Beethoven, ein Lied ohne Worte, so rein und klar, dass es keiner echten Entwicklung bedarf. Das Final-Rondo bezieht sich thematisch auf das Seitenthema des Kopfsatzes und nimmt auch dessen c-Moll-Unruhe wieder auf. Doch die theatralische Geste ist einem sehr viel maßvolleren Auftritt gewichen – die Kräfte scheinen zum Ausgleich gebracht.

SONATE NR. 9 E-DUR OP. 14 NR. 1
SONATE NR. 10 G-DUR OP. 14 NR. 2

Parallel zur »Pathétique«, seinem ersten echten »Ideenkunstwerk«, dem Quantensprung in Sachen extrovertierter Affekt, schreibt Beethoven zwei für den privaten Rahmen bestimmte kleinere Sonaten in Dur-Tonarten. Alles Stürmische und – von wenigen Momenten abgesehen – auch die virtuose Gebärde geht ihnen ab. Dennoch stecken sie voller kompositorischer Raffinesse. Obwohl er die drei Arbeiten leicht wieder zur Gruppe hätte vereinigen können, entscheidet sich Beethoven, die »Pathétique« seinem wichtigsten Förderer, Fürst Karl von Lichnowsky, zu widmen und im Herbst 1799 einzeln zu veröffentlichen. Dagegen werden die beiden Sonaten op. 14 der Baronin Josephine von Braun zugeeignet und kommen bei einem anderen Verleger heraus. Woher rührt das Nebeneinander so unterschiedlicher kommunikativer Haltungen und stilistischer Ansätze? Hans-Joachim Hinrichsen bietet eine plausible Erklärung an: Beethoven bemüht sich zu jener Zeit intensiv um das anspruchsvolle Genre des Streichquartetts, dem er bislang respektvoll aus dem Weg gegangen ist. Erstmals notiert er seine umfangreichen Skizzen nicht mehr auf losen Blättern, sondern trägt sie, im Interesse einer systematischeren Organisation der Entwurfsvorgänge, in gebundene Bücher ein. So wird auch die E-Dur-Sonate op. 14/1, deren umfangreiches Skizzenmaterial annähernd vollständig erhalten ist, teilweise schon in einem dieser Bücher skizziert.

Das Jahr 1799 ist aber auch für die Arbeit an der Ersten Symphonie bestimmt, die Beethoven im April 1800 in einer ersten öffentlichen »Akademie« vorzustellen beabsichtigt. Die Gattungen beginnen sich somit deutlicher voneinander abzusetzen. Auf diese Weise büßt die weniger öffentlich ausgerichtete Klaviersonate in der Rangfolge der Genres an Prestige ein. Für einige Jahre kann sie nun zum Medium des Experiments werden, in dem Beethoven ganz unterschiedliche formale Strategien erprobt. Selbst die Konzepte der beiden »kleinen« Sonaten unterscheiden sich deutlich voneinander: So setzt Beethoven die Motive im Kopfsatz des E-Dur-Stücks besonders sorgfältig zueinander in Beziehung, dafür verzichtet die Durchführung auf deren weitere Verarbeitung und ergeht sich in weit gespannten Moll-Kantilenen. Umso vitaler kommt der mit explosiven Aufwärtsskalen angereicherte Wiedereintritt des Hauptthemas heraus. Beethoven hat diese E-Dur-Sonate mit einigem Aufwand in ein Streichquartett umgearbeitet; die quartettartige Satzweise ist schon der Kla-

vierversion anzuhören. Ganz vom Tasteninstrument her entworfen wirken dagegen die weichen Figurationen im Kopfsatz der G-Dur-Sonate. Ihre metrischen Schwerpunkte bleiben absichtsvoll in der Schwebe und werden erst in den letzten Takten des Satzes klar markiert. Im Gegensatz zum E-Dur-Schwesterwerk ist die Durchführung nun eine äußerst seriöse Angelegenheit, in der das Hauptthema überraschende Dramatik gewinnt. Interessant auch die deutlich voneinander abgesetzten Konzepte der beiden Mittelsätze: Kontrollierte Leidenschaft und drängende Düsternis herrschen im e-Moll-Allegretto der ersten Sonate, schalkhafter Witz in den Marschvariationen der zweiten.

SONATE NR. 11 B-DUR OP. 22

»Diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Hr. Bruder«, schreibt der Komponist, als er die B-Dur-Sonate 1801 dem Verleger Franz Anton Hoffmeister zum Druck anbietet; im Jahr darauf kommt sie bei diesem als »Grande Sonate pour le Piano Forte« heraus. Der virtuose Glanz des nun wieder viersätzig entworfenen Einzelwerks erinnert daran, dass sich der ehrgeizige Solist Beethoven intensiv mit manuellen Problemen des Klavierspiels auseinanderzusetzen pflegte – die auf vielen Skizzenblättern zwischen Kompositionsentwürfen notierten Fingerübungen belegen es – und auch den pianistischen Effekt keineswegs scheute. Die kühle Neutralität des thematischen Materials erleichtert auch hier wieder dessen Verarbeitung und Verknüpfung. Dies führt dazu, dass sogar das traditionell als brillante Dekoration eingesetzte Passagenwerk in den motivischen Zusammenhang eingebunden ist. Der Interpret und der Komponist Beethoven finden gleichsam zur Symbiose. Dass die Sonate eher selten gespielt wird, mag daran liegen, dass sie keine wirklich neuen formalen Perspektiven eröffnet oder expressive Extreme auslotet. Vielmehr scheint es, als führe sie – am Ende der ersten Schaffensphase und vor den Experimenten ab Opus 26 – noch einmal die Ausgereiftheit des standardisierten Sonatenzyklus und seiner Satztypen vor. Wie spielerisch und elegant Beethoven die klassizistische Balance jetzt herzustellen vermag, ist vor allem im Schlussrondo zu hören. Schon mit der nächsten Sonate wird dieses Gleichgewicht wieder in Gefahr geraten.

SONATE NR. 12 AS-DUR OP. 26

Chopin zog die Trauermarsch-Sonate allen anderen vor, und bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein zählte sie auch beim breiten Publikum zu den Lieblingen. Ihre Attraktivität für das von der musikalischen Romantik geprägte Zeitalter rührt sicherlich von der starken Individualisierung der Sätze her. Sie wollen sich nicht so recht zum kohärenten Ganzen verbinden, stattdessen streben sie nach Joachim Kaisers Beobachtung im Grunde »voneinander weg« und prägen »beträchtliche Kontraste« aus. Kein Sonatensatz findet sich im erneut viersätzigen Zyklus, und auch die Reihenfolge ist neu. Dem an die Anlage des ersten Satzes von Mozarts A-Dur-Sonate KV 331 erinnernden Andante mit seinen fünf subtilen Charaktervariationen folgt ein hurtig-unproblematisches Scherzo. Das Herzstück aber bildet die *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* in der so finsternen wie entlegenen Tonart as-Moll (sieben b!) – der sich ihrerseits ein erstaunlich leichtgewichtiges Finale anschließt. Der sogleich separat veröffentlichte und rasch als Einzelstück berühmt gewordene Trauermarsch, der 1827 auch zu Beethovens Leichenzug gespielt wurde, huldigt keinem konkreten Helden. Wie schon die ersten Skizzen zeigen, sollte er ganz allgemein das Genre des Charakterstücks vertreten. Dabei dürfte Beethovens Faszination für die französische Revolutionsmusik den Ausschlag für genau diesen Satztypus gegeben haben. Im visionären As-Dur-Mittelteil sind gar Trommelwirbel und Trompetenfanfaren zu hören: Die Musik beschwört die politische Gegenwart und stilisiert sie zugleich zu einer heroischen Gebärde, die den klanglichen Rahmen des Instruments vollkommen sprengt.

SONATE NR. 13 ES-DUR OP. 27 NR. 1 SONATA QUASI UNA FANTASIA

Und wieder ist alles anders. Feste Form und freie Fantasie treten in produktiven Austausch. Die vier Sätze gehen »attacca«, ohne Unterbrechung, ineinander über, sie bilden wohlgeformte, selbständige Einheiten. Dennoch offenbart sich ihr Sinn, ihr spezifisches Gewicht erst im raschen Wechsel der Tempi und Stimmungen. Beinahe statisch, aus regelmäßigen Viertaktern, die stets wieder nach Es-Dur streben, ist das eröffnende Andante gebaut. Seine innere Ruhe und die fein gestufte Pianissimo-Dynamik entrücken den Satz in die Sphäre unwirklicher Stille. Völlig unvermittelt – laut, kantig, extrovertiert – stürmt anschließend das Allegro los. Ein neuer Satz? Ja und nein, denn die verkürzte Wiederkehr des ruhigen A-Teils schließt die Pole zum größeren Ganzen zusammen. Ein nervös-dunkles Charakterstück in c-Moll vertritt das Scherzo. Der in Halbtönen absteigende Bass in Kombination mit dem Wechsel von Dur- und Mollakkorden wirkt streng, beinahe archaisierend. Das folgende Adagio con espressione ist betont dicht und klangvoll gesetzt. Der nachdrückliche Beginn in der tiefen Lage lässt wenig vermuten, dass bereits im 24. Takt, kaum dass eine Art Exposition absolviert ist, eine brillante Kadenz erscheint, die direkt ins Allegro vivace überleitet. Dieses Allegro nun, ein fein ausgearbeitetes Sonatenrondo, wirkt wie ein in sich vollständiger Satz. Doch kurz vor Schluss kehrt noch einmal das Adagio wieder, diesmal in der Haupttonart Es-Dur. Erst die Presto-Coda sorgt für die finale Abrundung. Alles ist anders – und doch ist alles da!

SONATE NR. 14 CIS-MOLL OP. 27 NR. 2 »MONDSCHHEIN-SONATE« SONATA QUASI UNA FANTASIA

Die berühmteste aller Beethoven-Sonaten. Eine der populärsten Klassik-Nummern überhaupt. Kenner behaupten gern, das sei ein Missverständnis: Weil das Stück doch aus drei Sätzen bestehe, nicht nur aus dem suggestiven Adagio sostenuto. Weil der Titel gar nicht vom Komponisten stamme und dieser in späteren Jahren etwas abfällig über die bereits zum Hit avancierte cis-Moll-Sonate geurteilt habe. Dabei ist die polare Zuspitzung ihrer Ausdruckswerte schlichtweg epochal: Klarer, kompromissloser sind sanfte Entrücktheit und entfesselte Kraft nie zuvor kontrastiert worden als in diesen drei Sätzen, unter denen das gelassene Allegretto Mitte und Mittelwert bildet. »Extreme Stille und extreme Wildheit verschränken sich zum bedrohlichen und bedrohten Organismus des Exzentrischen«, diagnostiziert Joachim Kaiser. In der Tat: Während die immaterielle Klanglichkeit des Adagios auf dem modernen Flügel nur näherungsweise wiederzugeben ist – Beethoven verlangt die Aufhebung der Dämpfung, also das Drücken des Pedals, was auf den Instrumenten seiner Zeit ein leichtes Verschleiern der Harmonien hervorrief –, muss das wütende Finale die Kräfte der historischen Klaviere heillos überfordert haben. Mit Stücken wie diesem Presto agitato erspielte sich Beethoven seinen Ruf als bedenklich ungezügelter Pianist, der die Saiten und Hämmer der traktierten Flügel stark in Mitleidenschaft ziehen konnte. Paradox nur: Just dieses Finale, in Sonatenform gehalten, ist besonders klassisch und regelgerecht gegliedert – ganz so, als kehre am Ende eines Ausflugs in die Welt des Fantastischen wieder Ordnung ein.

SONATE NR. 15 D-DUR OP. 28 »PASTORALE«

Kein Schema, nirgends: Hell und lyrisch, auffallend weich in den formalen Konturen präsentiert sich die Sonate, die im Oktober 1801 abgeschlossen war. Der lange gebräuchliche Titel »Pastorale« wurde um 1805 von dem Londoner Verleger Broderip & Wilkinson eingeführt, bevor Beethovens Hamburger Verleger August Cranz ihn 1838 übernahm und damit für weitere Verbreitung sorgte; er dürfte dem Wunsch nach griffigen Labels für den Musikalienmarkt geschuldet sein. Obwohl von konkreter Naturprogrammatik keine Rede sein kann, weist das organische Strömen der Gedanken wie das lange Verharren auf sanft pulsierenden Orgelpunkten in den Ecksätzen doch auf eine ungewöhnlich entspannte Atmosphäre hin. Nach den Experimenten der drei Vorgängersonaten greift Beethoven jetzt noch einmal die konventionelle viersätzig Anlage auf, wobei er den dramaturgischen Schwerpunkt gleich wieder zum Kopfsatz zurückverlagert. Zur Freundlichkeit der Gesamtwirkung tragen indes auch die charmannten Mittelsätze bei. Zwischen unaufdringlicher Melancholie und feinem Witz pendelt das d-Moll-Andante. Das akkordisch gesetzte Thema mit seinem gemüthlichen Pizzikato-Bass hat einen ebenso charakteristischen Klang wie die steten Lagenwechsel des Scherzos – wobei die unberechenbare Dynamik die launigen Oktavsprünge nur umso skurriler wirken lässt. Dass Beethoven ungeachtet dessen immer noch der Meister konfliktvoll zugespitzter Entwicklungen bleibt, zeigt die Durchführung des Kopfsatzes. Ein Teil des Hauptthemas und eine neue Gegenstimme bilden die Basis für eine insistierend nachdrückliche Verarbeitung. Mehr als dreißig Takte lang beißt sich deren zentrale Steigerung an der Abspaltung einer einzigen Wendung fest.

SONATE NR. 16 G-DUR OP. 31 NR. 1

Flinke Bewegung, trockener, aber stets charmanter Humor und dazu die reichste Fantasie im Umgang mit eher trivialem Stoff: All das zeichnet die G-Dur-Sonate vom Sommer 1802 aus. Dass Beethoven sie wenige Wochen vor dem »Heiligenstädter Testament« verfasste, jenem erschütternden Dokument einer tiefen persönlichen Krise, die vor allem durch das sich verschlimmernde Gehörleiden ausgelöst war, ist der Musik nicht anzumerken. Keine der 32 Sonaten klingt heiterer, diesseitiger, weniger tiefgründig als Opus 31/1. Deshalb haben die Beethoven-Kenner sie mitunter relativ abschätzig beurteilt, so auch Igor Strawinsky, der die in ihr praktizierte Umdeutung klassischer Modelle doch eigentlich hätte schätzen müssen. Im ersten Satz sind es das Spiel mit rhythmischen Täuschungsmanövern – ständig kommt die rechte Hand den Bruchteil einer Sekunde zu früh – und die ungewöhnliche Verbindung der Formteile, die für Überraschungsmomente sorgen. So erscheint das rhythmisch vitale Seitenthema zunächst apart in H-Dur, wechselt dann aber sofort nach h-Moll, woran sich eine beinahe durchführungsartige Verarbeitung anschließt. Das ausgedehnte Adagio grazioso, der zweite Satz, verweist mit seiner immer reicher verzierten Oberstimme zur mandolinenartigen Begleitung auf den Typus der opernhaften Serenade. Stilisierter Belcanto und ausgestellte instrumentale Virtuosität überlagern einander auf durchaus ironische Weise. Den Schluss gibt wieder ein Sonatenrondo: Die Couplets verhalten sich so zum Refrain, dass sie die Funktionen von Seitensatz und Durchführung einer Sonatensatzform mit übernehmen.

SONATE NR. 17 D-MOLL OP. 31 NR. 2 »STURMSONATE«

»Lesen Sie nur Shakespeares *Sturm!*«, soll Beethoven seinem Biographen Anton Schindler gesagt haben, als dieser ihn nach den poetischen Hintergründen seiner Appassionata und der d-Moll-Sonate befragte. Nur an Opus 31/2 ist der suggestive Name am Ende hängen geblieben – und frustriert seither die Kommentatoren. Allzu aussichtslos erscheint der Versuch, tragfähige Entsprechungen zwischen der Bühnenhandlung und der Sonate nachzuweisen. Mehr als den Titel des Theaterstücks könne Beethoven wohl kaum gelesen haben, meint Charles Rosen süffisant dazu. Dennoch leuchtet ein, dass der »sprechende«, rhetorisch eindringliche Charakter der Sonate außermusikalische Assoziationen wecken muss. Der berühmte schwebende Beginn des Kopfsatzes, der auf engstem Raum drei verschiedene Tempi zusammenbringt, der rezitativisch tastenden Ich-Ausdruck und entschlossen vorwärtstreibende Energien aufeinanderprallen lässt und erst im zwanzigsten Takt ein stabiles Hauptthema ausbildet – er muss auf Beethovens Zeitgenossen wie ein kühner Rückgriff auf die Gefühlswelt des Sturm und Drang gewirkt haben. Konsequenter hält die Exposition des Sonatensatzes ihre zerklüftete Düsternis durch; ein lyrisches Seitenthema fehlt. Umso inbrünstiger lässt sich am Reprisebeginn die einsame Stimme des ersten Anfangs im nun bedeutend ausgeweiteten zweimaligen Rezitativ vernehmen: Über gehaltenem Pedal, »con espressione e semplice«, tönt ein trauriges Monologisieren wie aus einem tiefen Verlies herauf. Das anschließende Adagio nimmt Elemente des Kopfsatzes – die arpeggierten Akkorde, die punktierten Rhythmen, den abrupten Wechsel der Lagen – wieder auf und taucht sie in freundlicheres B-Dur-Licht, wobei die stilisierten Trommelwirbel in der linken Hand weiterhin für eine geheimnisvolle Atmosphäre sorgen. Im Finale schließlich mit seinem aus einem Dreiton-Impuls entwickelten Dauergeräusch spricht sich kein Einzelner mehr aus. Nicht die Stimme des Individuums wird da laut, sondern ein – formal sorgsam organisiertes – Summen der Naturkräfte.

SONATE NR. 18 ES-DUR OP. 31 NR. 3
»JAGDSONATE«

Kaum ein Kommentar zu Opus 31 kommt ohne den Hinweis auf die durch Carl Czerny nicht sehr glaubhaft überlieferte Aussage des Komponisten aus, er sei mit seinen früheren Arbeiten »wenig zufrieden« und wolle von nun an »einen neuen Weg einschlagen«. Eben dieser »neue Weg«, so legt es Czerny nahe, manifestiere sich erstmals in den Sonaten op. 31. Abgesehen davon, dass deren dritte erst ein Jahr verspätet, 1804 nämlich, herauskam, ist das wirklich Neue ihrer Konzeption nicht ohne Weiteres zu erkennen. Auch alle anderen Sonaten seit Opus 26 brachten ja stets innovative Lösungen für bekannte Probleme. Der allgegenwärtige Humor, das hohe Bewegungstempo und die knackige Brillanz des pianistischen Stils weisen in ihrer quasi neoklassischen Stilisierung eher auf Haydn zurück. »Esprit, helle Heiterkeit, überlegene Anordnung von Erwartungen, Überraschungen, Kontrasten« bemerkt Joachim Kaiser an der Es-Dur-Sonate. Wie schon die beiden direkten Vorgänger hat sie einen originellen, betont ambivalenten Beginn: Der erste Akkord ist ein Subdominant-Klang mit Sixte ajoutée, einer Dissonanz also, die ihre Auflösung erst finden muss. Der im achten Akkord endlich erreichte Es-Dur-Klang jedoch wird sofort wieder verlassen. So nimmt das neckische Spiel seinen Lauf. Zum letzten Mal vor der »Hammerklavier-Sonate« wählt Beethoven das viersätziges Modell, wobei ein drängendes Scherzo und ein lyrisches Menuett den langsamen Satz im Zentrum ersetzen. Das Finale – wieder ein Sonatensatz – ist eine atemlose Tarantella. Ihr überdrehter Triolenwirbel sorgt für einen gleichermaßen selbstsicheren wie wirkungsvollen Abschluss.

SONATE NR. 19 G-MOLL OP. 49 NR. 1
SONATE NR. 20 G-DUR OP. 49 NR. 2

»2 kleine leichte Sonaten wo jede nur 2 Stücke hat«: Mit diesen Worten bot Beethovens Bruder Kaspar Karl die beiden schon aus den Jahren 1796/97 stammenden Arbeiten 1802 und 1803 bei Verlagen in Offenbach und Leipzig an. Ein Handel kam zunächst jedoch nicht zustande, erst 1805 übernahm ein Wiener Musikalienhandel die Sonaten zum Druck. Dass Beethoven die bescheidenen, ganz offensichtlich für den Unterrichtsgebrauch bestimmten Gelegenheitswerke zurückgehalten hatte, ist kaum verwunderlich. Schließlich galt es, den gerade begründeten Ruf als Ausnahmepianist und innovativer Komponist nicht zu gefährden. Dass Kaspar Karl, der in jenen Jahren Sekretärsdienste für seinen Bruder verrichtete, die Manuskripte ohne dessen Wissen verkauft haben soll, wie in älterer Literatur mitunter behauptet wird, erscheint kaum glaubhaft. Wahrscheinlich war sich Beethoven seiner Reputation inzwischen so sicher, dass er sich den Ausflug auf den pianistischen Nebenschauplatz erlauben zu können, zumal er Einnahmen aus älteren Werken gut gebrauchen konnte.

Wie klingen diese beiden »kleinen« Sonaten in der Nachbarschaft von »Sturm«- und »Waldstein-Sonate«? Jürgen Uhde hat argumentiert, dass Beethoven, anders als Bach, Schumann oder Bartók, es nicht wirklich verstanden habe, auch in didaktischer Literatur die Essenz seiner Kunst und den ganzen Zauber seiner Fantasie zu offenbaren. Allzu sehr dränge es ihn immer dazu, Grenzen zu weiten und zu überschreiten, die musikalische Idee also gleichsam vom Medium ihrer manuellen Realisierung zu lösen. Eine Beschränkung des spieltechnischen wie des geistigen Anspruchs müsste sich insofern hemmend auf die Entfaltung seiner Kreativität auswirken. Die recht konventionellen, aber eben doch sehr kunstvollen Notentexte selbst bestätigen solche Vermutungen nur insofern, als die Gestik ungewöhnlich verhalten, ja abgezurkt wirkt. Dagegen verraten die Attraktivität der Themen, die organische Verknüpfung der Gedanken und auch die Schaffung charakteristischer Klimaverhältnisse in jedem der insgesamt vier Sätze eben doch den wahren Meister.

Stille Resignation durchzieht das eröffnende Andante der ersten Sonate in g-Moll. Sosehr Mozart diese Tonart liebte, so selten ist sie bei Beethoven. Abwärtssinkende Linien in fließenden Achtelrhythmen bestimmen das Hauptthema, während der Seitengedanke in der Durparallele aus lebhafterem Material gewirkt ist. Da es sich um eine regelgerechte Sonatenform handelt, vereinigt dieses Andante im Grunde die Funktionen des ersten und des langsamen Satzes in sich. Ein recht umfangreiches Rondo im 6/8-Takt mit breit ausgearbeitetem Mittelteil bildet das Finale. In der weniger persönlich gestalteten – und dynamisch so gut wie gar nicht bezeichneten – zweiten Sonate drehen sich die Verhältnisse um: Hier folgt dem Kopfsatz – Allegro, ma non troppo – ein Tempo di Menuetto, das die Positionen von langsamem Satz und Schlussrondo fusioniert. So wird in beiden Sonaten eine latente Dreisätzigkeit nahegelegt. Das Thema des charmant altertümelnden Menuetts ist ein Gassenhauer: 1799 hat es Beethoven in seinem populären Septett noch einmal aufgegriffen.

SONATE NR. 21 C-DUR OP. 53

»WALDSTEIN-SONATE«

Der Titel meint den Widmungsträger, den Grafen Waldstein, Beethovens Förderer. Dennoch weckt er reizvolle Naturassoziationen, die an das Mysterium der hier komponierten Klanglandschaften zu rühren scheinen. Dass die »Waldstein-Sonate« einen Quantensprung in Beethovens Klavierschaffen markiert, ist leicht zu bemerken. 1804 vollendet, bringt sie den Durchbruch zu jenem großräumigen, körperhaften Stil der mittleren Periode, den man in Anlehnung an die nur wenig frühere »Eroica«-Symphonie mit einigem Recht lange Beethovens »heroischen« nannte. Zugleich ist dies die Geburtsstunde glanzvoller romantischer Virtuosität: Brillantes Figurenwerk, wie es die große Klaviergeste des 19. Jahrhunderts prägen wird, füllt die weiten Klangräume – erstmals überschreitet der Umfang die bislang üblichen fünf Oktaven um eine große Terz – und sorgt für einen atemlosen Vorwärtsdrang. Das choralartige Seitensatzthema bildet die einzige Ruhezone des Kopfsatzes, nur hier setzt das ständige Pochen und Pulsen einmal aus. Dabei meidet die Sonate alles Affirmative: Trotz der schnellen Bewegung herrschen leise Dynamiken vor, und ungeachtet der flächigen Anlage ist die Harmonik ausgesprochen differenziert gestaltet. So umkreist Beethoven die C-Dur-Tonika anfangs in vielen Nebenstufen und rückt sie auch im weiteren Fortgang auffallend in den Hintergrund. Den zunächst für Opus 53 vorgesehenen und später als *Andante favori* separat veröffentlichten langsamen Satz ersetzte Beethoven durch eine bloß 28-taktige Introduction, die auf das gewaltige Rondo-Finale hinführt. Offenbar sah er die Balance des Ganzen durch einen allzu langen, eher konventionellen Mittelsatz gefährdet.

SONATE NR. 22 F-DUR OP. 54

Eingezwängt zwischen zwei der gewichtigsten Sonaten Beethovens wird das zweisätzige, kaum mehr als zehn Minuten dauernde Werk unwillkürlich zur Nebenattraktion. Es kommt hinzu, dass es keine außermusikalischen Deutungsangebote macht, und auch formal ist es schwer zu greifen. Wurde der Rätselcharakter von Opus 54 lange als ästhetisches Defizit gewertet, so scheint sich die Perspektive heute beinahe umgedreht zu haben. Inzwischen gilt gerade diese Sonate als geistvoller und überaus origineller Essay über Formtypen, welche sich allen gängigen Schemata entziehen. Ironische Stilisierung verrät schon die Überschrift des Kopfsatzes, »In tempo d'un Menuetto«. Dem kleingliedrig-graziösen Menuettcharakter antwortet nach 24 Takten ein martiales Trio: Seine mechanisch gehämmerten Triolen in beiden Händen markieren den denkbar härtesten Kontrast. Erst im weiteren Verlauf des Satzes wird deutlich, dass die beiden Pole – man hat sie auch »Die Schöne und das Biest« genannt – einander zusehends durchdringen. In der ausdrucksvollen Coda finden sie zur gespannten Koexistenz. Kühn und eigensinnig wirkt auch das Allegretto. Mit durchlaufenden 16tel-Ketten in zweistimmiger Satzweise greift es den Typus barocker Toccaten auf. Obwohl der erste Teil des Satzes extrem kurz, der zweite dagegen sehr lang ist, werden beide Teile wiederholt. Dass eine Sonatensatzform durchscheint, ist beim Hören nicht weiter von Belang: Visionär entwirft Beethoven eine bewusst entseelte, in sich kreisende Musik, die keine subjektive Äußerung mehr zulassen mag.

SONATE NR. 23 F-MOLL OP. 57

»APPASSIONATA«

Fahl und dunkel, kompakt und unruhig flackernd, innerlich aufgewühlt und doch vollkommen kontrolliert: Der magische Klang der »Appassionata« kennt keinen Vergleich. Wer Beethovens Klavierschaffen bis hierhin, bis 1805, verfolgt hat, wird immer noch staunen, wie das Sonatengenre nun ein Seelendrama von derartiger symphonischer Wucht in sich fassen kann. Der erst 1838 durch den Verleger Cranz aufgebrachte Titel mag die fundamentale Tragik des kompromisslosen Werks verfehlen, das einmal keinen Weg zum Licht einschlägt, das keine theatralisch drapierten Leidenschaften inszeniert, sondern denkbar komplexe psychische Prozesse nachzeichnet – und das am Ende, wie Donald Francis Tovey einst schrieb, ungebremst »dem Tod entgegenstürzt«. Gelieben ist die Bezeichnung wohl deshalb, weil die Sonate auf einzigartig konsequente Weise die Idee eines leidenschaftlich gegen sein Schicksal aufbegehrenden Subjekts vermittelt. Die »Appassionata« hat das romantische Beethoven-Bild mitgeprägt: das Bild eines Menschen von heroischer Willensstärke, der dem Leiden tapfer standhält und dabei vorbildhafte moralische Kräfte offenbart. Wer sich mit solchen Vorstellungen in postheroischen Zeiten nicht unmittelbar identifizieren kann, wird mit Hans-Joachim Hinrichsen wohl dennoch die Souveränität bewundern, mit der Beethoven elementare musikalische Kontraste »in den Dienst eines unmittelbar verständlich erscheinenden poetischen Ideengangs« stellt. Dass ein Instrumentalwerk ohne Text und Programm nun überhaupt derart nachdrücklich zu »sprechen« vermag, ist das Verdienst eines immer fantasievolleren Umgangs mit dem Vokabular der Wiener Klassik.

SONATE NR. 24 FIS-DUR OP. 78

Bis Ende 1802 hatte Beethoven nicht weniger als 20 gültige Sonaten komponiert. Danach verlagerte sich die Produktivität; der erfolgshungerrige Künstler wandte sich verstärkt den »öffentlichen« Genres zu – dem Oratorium, der Oper und natürlich der Symphonie. »Ich geb mich nicht gern mit Klavier *Solo* Sonaten ab«, schrieb Beethoven im September 1809 an den Verlag Breitkopf & Härtel, »doch verspreche ich Ihnen einige.« 1810 konnte er gleich drei neue Werke anbieten. Die wiederum nur zweisätzige Fis-Dur-Sonate gehört sicherlich zu den eigenartigsten ihrer Art. Gewidmet ist sie Beethovens Schülerin Therese von Brunsvik, der Schwester der mutmaßlichen »Unsterblichen Geliebten«, Josephine von Brunsvik. Sollte Therese das Stück selbst gespielt haben, muss sie eine sehr talentierte Pianistin gewesen sein: Die seltene Tonart mit sechs Kreuzen legt dem damals gängigen Vom-Blatt-Spiel allerhand Steine in den Weg, dazu sind die technischen Anforderungen des zweiten Satzes außerordentlich hoch. Den Anfang macht ein berückend schönes, ruhevoll aus der Tiefe aufsteigendes viertaktiges Adagio cantabile. Seine formale Funktion ist nicht leicht zu bestimmen, wie auch die Folge der Themen des anschließenden Allegro ma non troppo mehr assoziativ als konstruktiv geformt wirkt. Beethoven findet hier zu einem verinnerlicht-lyrischen, auf das Spätwerk vorausweisenden Ton. Das Finale dagegen kehrt das effektiv Virtuose hervor – es ist gespickt mit originellen pianistischen Figurationen, als gelte es, eine besonders gewitzte Etüde zu komponieren.

SONATE NR. 25 G-DUR OP. 79

Die 32 Klaviersonaten Beethovens dokumentieren einen einzigartigen Entwicklungsprozess, der immer wieder neue Lösungsansätze hervorbringt. Der kreative Entdeckerdrang weitet die formalen, expressiven und pianistischen Möglichkeiten – doch die Entwicklung verläuft nicht durchweg linear. Zwischen konzeptionell anspruchsvollen Werken wie der »Appassionata« und »Les Adieux« entsteht 1809, im Jahr des revolutionär tönenden Fünften Klavierkonzerts, eine meisterliche Petitesse. Opus 79 ist das einzige Klavierwerk, das Beethoven selbst als Sonatine bezeichnet hat; offensichtlich war es für den Unterrichtsgebrauch bestimmt. Was man bis zur Auswertung der Skizzenbücher durch Gustav Nottebohm im späten 19. Jahrhundert für eine rasch zur Publikation hergerichtete Jugendarbeit hielt, offenbart bei genauerem Hinsehen die unangestrenzte Vielseitigkeit des mittleren Beethoven. Im Ton jovialer Jugendlichkeit spendiert er als Kopsatz einen temperamentvollen schnellen Walzer im Stil von Deutschen Tänzen – die Tempobezeichnung »Presto alla tedesca« ist ungewöhnlich genug. Die Exposition kommt ohne Seitenthema aus, die Durchführung aber gerät nicht nur lang und harmonisch stufenreich, sie verbindet das pädagogisch wichtige Kreuzen der Hände auch lustig mit dem Kuckucksmotiv. Dabei ist dieses natürlich vom Hauptthema abgeleitet, und auch andernorts kommt der Terz eine tragende Rolle zu. Das Andante im 9/8-Takt ist ein wehmütiges Gondellied in g-Moll mit innigem Mittelteil. Ein ganz kurzes Rondo voller charmanter Überraschungen bildet den Schluss.

SONATE NR. 26 ES-DUR OP. 81A

»LES ADIEUX«

Die einzige Sonate Beethovens, die er selbst, dem damaligen Sprachgebrauch folgend, als »charakteristische« bezeichnete: ein Werk, das einem Programm folgt, auch wenn dieses in der musikalischen Gestalt restlos aufgegangen ist. Ohnehin gilt auch hier, was der Komponist anlässlich seiner Pastoral-Symphonie festgestellt hatte – dass diese nämlich »mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey« sei, dass mithin keine physikalischen, sondern vielmehr emotionale Vorgänge geschildert werden. Erzherzog Rudolph, Beethovens talentierter Schüler hochadeligen Geblüts, hatte sich zusammen mit der ganzen kaiserlichen Familie am 4. Mai 1809 vor den heranrückenden Truppen Napoleons nach Ofen (heute Budapest) in Sicherheit gebracht. Erst mehrere Monate später, am 30. Januar 1810, kehrte man wieder nach Wien zurück. »Das Lebewohl«, »Abwesenheit« und »Das Wiedersehen« lauten die drei den Sätzen entsprechenden Stadien dieser Trennung, und Beethoven legte größten Wert darauf, dass die deutschen Titel korrekt wiedergegeben würden und die Dedikation an den Erzherzog nicht fortbleibe. »»Lebewohl« ist etwas ganz anderes als »les adieux««, belehrte der Komponist seinen Verleger, der wie üblich auch eine französisch betitelte Ausgabe hatte drucken lassen. »Das erstere sagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung, ganzen Städten.« Musikalischer Sinnträger des »Lebewohl« ist das absteigende Hornmotiv des ersten Beginns, dessen Es-Dur allerdings in den schwermütigen Trugschluss c-Moll mündet. Von dort aus tritt die Abschiedsgeste eine weite Reise an durch die harmonisch gespannte Einleitung und den ereignisreichen Sonatensatz, bevor es in der langen Coda regelrecht in den Mittelpunkt des Geschehens rückt. Einer der ekstatischsten Instrumentalsätze Beethovens ist das Finale, »Das Wiedersehen«. Unter der doppelten Vortragsbezeichnung »Vivacissimamente« und »Im lebhaftesten Zeitmaße« wird die Rückkehr des vermissten Freundes zur Feier einer geradezu utopisch übersteigerten Freude.

SONATE NR. 27 E-MOLL OP. 90

Mehr als vier Jahre vergingen, ehe Beethoven im Sommer 1814 wieder eine neue Sonate in Angriff nahm. In der Zwischenzeit waren die Symphonien Nr. 7 und 8 sowie die letzte Violinsonate entstanden, auch den *Fidelio* hatte Beethoven überarbeitet und neu herausgebracht. Offenbar lagen für Klavierwerke schlicht keine Aufträge vor; die kommerzielle Blütezeit des Genres war einstweilen vorüber. Barry Cooper hat dargelegt, dass Beethoven die e-Moll-Sonate zur Tilgung eines Darlehens des Wiener Verlegers Sigmund Anton Steiner im Zusammenhang mit der Krankheit seines Bruders Kaspar Karl schrieb. Eines der auffallendsten Merkmale ist die Wahl sehr spezifischer und entsprechend langer deutscher Satzbezeichnungen. Nach Napoleons Niederlage und Abdankung im Frühjahr 1814 regten sich in Österreich patriotische Hochgefühle; auch Beethoven wurde von ihnen mitgerissen. Die deutschen Bezeichnungen versprachen überdies eine exaktere Umschreibung der dezidiert lyrischen Ausdruckscharaktere. Beethoven führte diesen Versuch nicht lange fort, schon in Opus 106 sollten die konventionellen italienischen Satztitel ihr altes Recht wieder geltend machen. In der klavierliebenden Öffentlichkeit war die kantable Sonate schnell ausgesprochen beliebt. Die Charaktere der beiden Sätze sind komplementär entworfen: der Kopfsatz ein durchweg in Moll verbleibendes Stück mit einem schroffen, in sich komplex gegliederten Hauptthema, das Rondo dagegen ein einziger weich fließender Gesang in E-Dur. Nicht nur sein Tonfall weist auf Schubert vorweg – auch die berühmte »himmlische Länge« hat sich bereits eingestellt...

SONATE NR. 28 A-DUR OP. 101

Ein hauchzarter Beginn. Nicht auf der stabilen Tonika, der Haupttonart, setzt die Musik ein, sondern, wie beiläufig, auf der nach Auflösung strebenden Dominante. Ganz so, als habe der Vortrag längst begonnen, dringe aber gerade erst ins Bewusstsein. Wagners viel zitierte Bemerkung, der erste Satz der A-Dur-Sonate sei ein Beispiel für die von ihm selbst verwirklichte »unendliche Melodie«, trifft den sanft gleitenden Charakter dieses völlig neuartigen Stücks ziemlich genau. Harmonisch und syntaktisch schwebend, lässt es die Umrisse einer Sonatensatzform zwar noch erkennen. Weit stärker aber ziehen die einzelnen Phrasen selbst, ihr Atmen und Verharren, die Aufmerksamkeit auf sich. So zurückgenommen, so »einfach« sich das kantable Strömen gibt, so fein kalibriert es die Stimmführung und den Farbwechsel der Harmonik. »Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung« lautet die Satzüberschrift, die deutlich macht, dass hier sehr Persönliches, Intimes verhandelt wird. Die im November 1816 vollendete Sonate öffnet tatsächlich die Tür zu Beethovens Spätstil. Auch in den weiteren Sätzen ist dies zu hören: Das Scherzo ist ein ungestümer Marsch mit bizarren Wechseln der Lagen und kontrapunktisch dicht gewirkten Imitationen. Die kanonischen Imitationen des ruhigen Trios wecken hingegen barocke Assoziationen. Der grüblerische, harmonisch reizvolle langsame Satz ist kurz; er mündet in eine traumartige Reminiszenz des Werkbeginns, bevor das energische Finale losbricht. Die fugierte Durchführung gibt bereits einen Vorgeschmack auf das, was in der »Hammerklavier-Sonate« an Kontrapunktik folgen wird.

SONATE NR. 29 B-DUR OP. 106 »HAMMERKLAVIER-SONATE«

Beinahe 1.200 Takte Musik, rund 45 Minuten Aufführungsdauer. Und durchweg allerhöchste Anforderungen an den Interpreten. »Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird«, soll Beethoven seinem Verleger prophezeit haben, als er ihm 1819 das umfangreiche Manuskript schickte. Extrem sind in Opus 106 nicht nur die Dimensionen und die geforderten Tempi, auch die Tendenz zu einem unsinnlich perkussiven Klang in weiten Lagen birgt Herausforderungen. Da sind die massiven, vier Oktaven umspannenden Akkordfanfaren des Beginns, denen sich das »Vivat, vivat Rudolphus!« unterlegen lässt, jener Hochruf auf den Erzherzog, den der Komponist auf einem Skizzenblatt notierte. Da sind die zuckenden Trillereruptionen des Finales oder jener entfesselt die Tastatur durchquerende Sechs-Oktaven-Lauf vor Ende des zweiten Scherzo-Trios, der mit einem wild tremolierenden Akkordgeklacker beantwortet wird: schlichtweg »irre« Passagen, die direkt aus der pianistischen Gebärde heraus entwickelt scheinen. Nicht auf ein spezielles Instrument spielt indes der Begriff »Hammerklavier« an. In einem Anflug von Patriotismus wollte Beethoven die Titelformulierungen unbedingt deutsch schreiben, deshalb suchte er nach einer adäquaten Übersetzung des Begriffs »Pianoforte«. Das Ergebnis war jene Bezeichnung, die sich ob ihrer Anschaulichkeit schließlich fest mit dieser Sonate verbinden sollte. Dabei handelt es sich zweifellos um eines der tiefsinnigsten Werke des Meisters. »Appassionato e con molto sentimento«, leidenschaftlich und voller Gefühl also, ist das fis-Moll-Adagio vorzutragen. Es ist der längste langsame Satz Beethovens überhaupt, eine subtile Kombination von Sonaten- und Variationsform und fast durchweg vom Ton des Schmerzes erfüllt. Erst im Finale aber, in dem beinahe das gesamte Repertoire altehrwürdiger Fugentechniken durchgespielt wird, ist erkennbar, wie sehr radikale Subjektivität und die Auseinandersetzung mit der Tradition in dieser Sonate einander bedingen. Während die Largo-Einleitung einige der improvisatorisch freiesten Momente des Komponisten enthält, sind die anschließenden knapp 390 Takte eine einzige Tour de force: Kantiger, unwirscher, brutaler hat kaum je eine Fuge geklungen.

Die Anfrage des Berliner Verlags Schlesinger nach drei Klaviersonaten im Frühjahr 1820 kam Beethoven gerade recht, erlaubte sie ihm doch, so manche der in der *Missa solemnis* anstehenden kompositorischen Probleme in kleinerem Format zu bearbeiten. In dem Sakralwerk ging es etwa darum, den sehr vielgliedrigen Messtext in einen schlüssigen Gesamtzusammenhang zu bringen. Die dort entwickelte Technik, die Rahmenform durch längere Einschübe temporär auszusetzen, übertrug Beethoven unmittelbar auf die Sonate. William Kinderman hat das Verfahren analysiert: So wird das eröffnende Vivace der E-Dur-Sonate schon nach acht Takten von einem wie eine Improvisation wirkenden Adagio espressivo unterbrochen – und danach genau an der Schnittstelle fortgesetzt. Quellenstudien haben ergeben, dass der Vivace-Rahmen auf einer bereits existierenden Bagatelle beruht, dass hier also in der Tat eine Art Fremdkörper hineinmontiert wurde. Ein Prestissimo in e-Moll vertritt das Scherzo, spielt dabei aber auch auf Sonatensatz-Prinzipien an. Mit den Außensätzen hat das brüske Stück im Tarantella-Rhythmus nur den Bezug auf das Terzintervall gemeinsam – der Kontrast könnte größer nicht sein. Mehr als dreimal so lang wie der Kopfsatz breitet sich die Variationenfolge des Finales aus. Ausgangspunkt ist ein regelmäßig gebautes Thema im Rhythmus der barocken Sarabande. Stilisierte Tänze und komplexer Kontrapunkt, visionäre Klangflächen, in denen das Thematische wie in seine Elementarbausteine aufgelöst erscheint, und am Ende wieder die demutsvolle Schlichtheit des Themas: Der Variationssatz von Opus 109 ist eine Art Kompendium des Beethoven'schen Spätstils.

»Die schönste aller Beethoven-Sonaten«, wie George Bernard Shaw meinte? Keine andere wirkt jedenfalls so sorgfältig in sich geschlossenen, so »rund« sowohl in der Vereinheitlichung des thematisch-motivischen Materials als auch in der die einzelnen Sätze eng verbindenden und präzise auf den Schluss zielenden Dramaturgie. Und erst recht im Hinblick auf die Integration denkbar heterogener Charaktere und historischer Kompositionsarten. Der Kopfsatz beginnt laut Vortragsanweisung »con amabilità«, also »mit Liebenswürdigkeit«, sein sanftes Klangbild verströmt klassizistische Ruhe. Dagegen steckt das bizarre Scherzo (Allegro molto) voller plebejischem Humor. Gleich zwei derbe Volkslieder werden zitiert, »Unser Katz' hat Katzerl g'habt« und »Ich bin lüderlich, du bist lüderlich«. Das Finale schließlich öffnet sich religiösen und transzendenten Vorstellungswelten. Beethoven verschränkt ein hoch expressives Arioso dolente mit einer Fuge im Stil eines sakralen Chorsatzes. Der vierteilige Komplex beginnt mit einer empfindsamen Opernszene, einem metrisch freien Rezitativ voller Schmerz. Dieses geht in einen »Klagenden Gesang« über, in dem die berühmte Altarie »Es ist vollbracht« aus Bachs *Johannes-Passion* anklingt. Der erste Einsatz der Fuge wächst, Harmonie und Ordnung versprechend, direkt aus diesem Lamento hervor. Nach dessen Rückkehr – »ermattet, klagend« lautet jetzt die Vortragsanweisung – hebt die Fuge, nun in Umkehrung, ein zweites Mal an. »Nach und nach wieder auflebend« geht sie bald in eine rauschhafte Steigerung über. Die letzten, klangmächtig virtuoson Seiten beschreiben, wie Charles Rosen formuliert hat, nichts anderes als »eine triumphale Rückkehr des Lebens«.

Das Werk eines gerade einmal 51-Jährigen. Keineswegs Beethovens Abschied vom Klavier, schließlich werden die Diabelli-Variationen erst 1823 fertig. Auch nicht seine letzte Auseinandersetzung mit den zyklischen instrumentalischen Formen – die späten Quartette stehen ja noch bevor. Dennoch ist Opus 111 mit vollem Recht zum Mythos geworden. Die extreme Gegensätzlichkeit der beiden Sätze, wie sie sich auf allen kompositorischen Ebenen manifestiert, hat schon früh philosophische und religiöse Deutungen provoziert, wobei die Interpretation Adornos, wie sie in Thomas Manns *Doktor Faustus* zu lesen ist, Entscheidendes zur Überhöhung beigetragen hat: Auf der einen Seite steht der dramatische, den zerklüfteten c-Moll-Gestus der »Pathétique« noch einmal übersteigernde Kopfsatz. Scharfe Punktierungen, wuchtige Septimsprünge in die Tiefe hinab und eine motorische Energie von barocker Unausweichlichkeit – all dies evoziert Konflikte, wie sie die schicksalsbeladenen Moll-Werke des mittleren Beethoven austrugen. Dann aber folgt die Variationsreihe über ein in sich vollkommenes, schlichtes und inniges Thema in C-Dur. Immer reicher und schneller werden die elastischen triolischen Rhythmen umspielt. Mehr und mehr erhebt sich die Musik in lichte Höhen, um sich – passagenweise unter Verwendung dreifacher Triller – zusehends in flüssig-immaterielle Klangflächen aufzulösen. Die unbedarfte Nachfrage seines Verlegers, ob beim Versand des Manuskripts womöglich ein dritter Satz verloren gegangen sei, beantwortete der Komponist bekanntlich mit dem ironischen Hinweis auf Zeitmangel. Dabei gab es, wie die Skizzen offenbaren, den Plan für einen solchen dritten Satz tatsächlich. Doch im Laufe der Arbeit entschied sich Beethoven, das zunächst für ein Fugenfinale vorgesehene Thema dem Allegro con brio ed appassionato des ersten Satzes zugrunde zu legen. Die musikalischen Charaktere wurden in zwei Sätzen komprimiert. Die Rolle des Finales fiel damit der Arietta zu. Die verklärte Welt des zweiten Satzes, nach der dunklen Welt des ersten: Es ist ein Lebewohl voller Hoffnung...



FROM 1 TO 32 – THE SONATAS AT A GLANCE

BY ANSELM CYBINSKI

SONATA NO. 1 IN F MINOR, OP. 2, NO. 1

There is no sense of the composer groping his way forward, no trace of hesitation: Beethoven is true to himself from the outset – a spirited individual with a well-developed sense of self-assurance, a strong-willed artist filled with a deep seriousness of purpose. With every bar he makes it clear that he is capable of achieving great things and that he demands to be judged by the highest standards. Still only twenty-four years old, Beethoven could already formulate his musical thoughts in succinct, precise and compelling ways. Although he hurries through the opening movement, he repeats his statements with insistent urgency – the motifs that bear the weight of the musical argument are all repeated three times in a row. For his first piano sonata, Beethoven chose the unusual key of F minor, clearly giving its sombre sound world plenty of space to unfold. Neither Haydn nor Mozart had used F minor in their sonatas, and even Beethoven would wait until many years later before returning to it in his “Appassionata”. He introduced a Menuetto between the slow movement and the finale – from his op. 2 no. 2 onwards this is mostly a Scherzo – and in doing so expanded the keyboard sonata and turned it from three movements into four. This four-movement form was already commonplace in the symphony and in the string quartet, two genres regarded as more ambitious, but Beethoven’s predecessors had still been satisfied with three-movement keyboard sonatas. The F minor Sonata is not only the shortest of the three op. 2 Sonatas, it is also the earliest: the initial sketches for it date from 1793. Charles Rosen aptly sums up this work as “a homage to Mozart, transported into a new and more violent affective world”. The first movement’s main theme harks back to the early Classical tradition of the “Mannheim rocket”, with its rapidly rising triadic theme. Like that of the Adagio, the idea dates back to a piano quartet that Beethoven had written in 1785, when he was still only fifteen years old. The framing sections of the final Prestissimo, conversely, already look far ahead into the future with their seething broken triads and violent fortissimo markings.

SONATA NO. 2 IN A MAJOR, OP. 2, NO. 2

On 20 October 1792, Count Ferdinand Waldstein wrote in the twenty-one-year-old Beethoven’s album: “Through uninterrupted diligence you will receive: Mozart’s spirit from Haydn’s hands.” The young pianist and composer arrived in Vienna in November 1792, armed with a grant from his employer, the elector of Bonn, and numerous letters of recommendation to leading members of the nobility. He now began a second, markedly systematic period of study. His teacher in Vienna was Haydn, at least until Haydn left for his second visit to England in early January 1794. His studies with him were followed by a year-long course in counterpoint with Johann Georg Albrechtsberger, the leading authority on a discipline that was decisive for any composer who took himself seriously. And Beethoven was indeed diligent: no fewer than 250 studies in counterpoint have survived from this period. The newcomer waited three whole years before publishing his first Viennese works: the three Keyboard Trios op. 1 and, in the spring of 1796, the op. 2 Piano Sonatas. The latter were dedicated to Haydn but, significantly, there is no mention in their dedication that Beethoven was the dedicatee’s former pupil. The second of the op. 2 Sonatas in particular underlines Beethoven’s intention of appearing before the public as Haydn’s equal. In addition to its tendency to expand the sonata’s formal framework and reshape it in original ways, one is struck by the piece’s deft and mischievous humour. Note the sheer delight in movement, the rapid shifts between registers, the playful concatenations of ideas and the surprises introduced with surgical precision: all of these elements ensure a sense of exuberant joviality in stark contrast to the mood of the F minor Sonata. Emphatic seriousness dominates only in the Largo appassionato, in which the theme – Baroque-like in character and chorale-like in its solemnity – is heard in the piano’s lower middle register and accompanied by pizzicato-like notes in the bass. Only in the extended coda is there a sense of surprise with a violent fortissimo outburst that suddenly takes the chorale to D minor and B-flat major in a series of thunderous chords.

SONATA NO. 3 IN C MAJOR, OP. 2, NO. 3

Beethoven had completed work on his first three sonatas by the late summer of 1795. He performed all three the following winter at the Friday matinees held by his principal benefactor, Prince Karl Lichnowsky, in the presence of Joseph Haydn. Now in his mid-twenties, Beethoven had quickly consolidated his reputation as a pianist and was regarded as one of Vienna's foremost virtuosos. He was hailed as a "genius" with a pronounced propensity for originality and uninhibited expressivity, but was also one of the most powerful pianists of his day, known for his digital dexterity and capable of conjuring up whole worlds of enchantment. Carl Czerny has left an impressive account of Beethoven's fondness for mocking his listeners if they became too emotional and shed too many tears in the course of his improvisations. Laid out along strikingly expansive lines, the C major Sonata appeals directly to an astonished public. Its opening movement privileges majestic chords piled up on high, rapid double octaves and virtuoso broken triads, in that way showcasing a concertante virtuosity that deliberately sets out to create an orchestral effect. Bound up with this same approach is the brief cadenza for the imaginary "soloist" shortly before the end of the coda. A notable feature of this varied movement is its incorporation of a set-piece from Beethoven's early piano quartet of the 1780s: this is the relaxed G minor melody that precedes the second subject and that creates a counterweight to the physical dynamism of all that has gone before it. The E major Adagio is filled with noble, heartfelt emotion. Its markedly rhetorical theme is punctuated by tense pauses and is directly related to that of the opening movement. Its B-section sets out from E minor and embarks on a melancholy exploration of the different tonalities, while introducing a number of striking surprises. The contrapuntally cunning Scherzo is finally followed by a brilliant final rondo that reverts to the concertante style of the opening movement. Among the sonata's technical demands is a triple trill shortly before the end, an effect that Beethoven's contemporaries must have found suitably impressive.

SONATA NO. 4 IN E-FLAT MAJOR, OP. 7

Of Beethoven's thirty-two piano sonatas, no fewer than four are in the radiant E-flat major, the key of the "Eroica" Symphony. The sonatas that he wrote immediately before and after the present one – opp. 2 and 10 – were published in groups of three, whereas the op. 7 Sonata appeared on its own in 1797 as Beethoven's *Grande Sonate*. Its publisher was Artaria of Vienna. It is the composer's biggest and longest piano sonata after the "Hammerklavier", a work that famously broke the mould of the genre. Yet it continues, strictly speaking, to be an example of a piece intended for domestic consumption. According to the German musicologist Hans-Joachim Hinrichsen, "Throughout Beethoven's life, the piano sonata remained the one genre that was clearly intended for private performance – either by an individual on his or her own or as part of a dialogue with others – within the confines of the salonesque conviviality that was sustained by personal connections, and this remained true in spite of the fact that such works were being introduced to an increasingly broad and, hence, anonymous market in the form of printed editions." There was still no public concert life in the sense that we understand that term today, making it all the more astonishing to see the ambitious and impressive lines along which Beethoven lays out his E-flat major Sonata, which he dedicated to his talented pupil Babette von Keglevics, to say nothing of the technical difficulties that he built into it. The opening Allegro molto e con brio has an extraordinarily quick underlying tempo, the impetuous drive of which remains omnipresent thanks to the almost continuously pulsating quavers in both hands. The frenzied tremolandos before the double bar-line take us up a gear, with a chromatic motif emerging from their flickering textures. The slow movement is in C major and is marked "Largo, con gran espressione". Chorale-like in tone, its first subject is contrasted with a theme that is declamatory in the manner of a recitative, a contrast that leads in the middle section to passages of operatic dialogue between high and low registers. If the scherzo-like Allegro comes as a surprise with its turbulent Minore section involving uninterrupted triplets, the final Rondo resolves the tension in an emphatically relaxed way and at a moderate tempo. It is easy to understand why the pianist Edwin Fischer compared the sound of Beethoven's op. 7 to a pleasant summer landscape.

SONATA NO. 5 IN C MINOR, OP. 10, NO. 1

This is one of the sonatas that are frequently taught to piano pupils. Short and dense, it is easy to grasp from a melodic point of view. Yet in spite of this, it is Beethoven at his purest, Beethoven in the C minor mode of heroic passion. The late Joachim Kaiser, whose book on Beethoven's sonatas and their interpreters remains one of the most stimulating contributions to the debate about these works, believed that it was a mistake to use the C minor Sonata as a teaching tool: "A wild outburst on the part of a genius is delivered into the hands of piano pupils who have barely graduated beyond sonatinas." It is important, therefore, to stress the revolutionary and almost manic eccentricities of the first movement in particular since its motivic elements are related to one another with exceptional rigour. The musical material reveals a number of interesting metrical irregularities, for all that it is basically conventional, and serves as the starting point for a wealth of different characters. The exposition is so dense that the development section is able to relax a little and admit a new, lyrically expansive theme. Marked "Prestissimo", the brief final movement allows Beethoven to end the sonata in a way that creates a lighter, tauter and more purposeful impression than the opening Allegro molto, while still providing the work as a whole with a feeling of culmination. Beethoven initially planned to include a Menuetto but then discarded this idea, with the result that the slow movement once again acquires particular weight. The Adagio molto in A-flat major is in two-part strophic form, a single *fortissimo* chord of a dominant seventh sufficing to separate the two sections from each other. It owes its ability to enchant us to its filigree demisemiquaver embellishments over a permanent solemn pulse.

SONATA NO. 6 IN F MAJOR, OP. 10, NO. 2

In early 1796, even before he had published his op. 2 set of sonatas, Beethoven had already begun work on a further group of three sonatas. As with the first set, the op. 10 Sonatas begin with a concise and dramatic minor-key work followed by a mischievous piece in central position and ending with a weighty conclusion of impressive, quasi-ceremonial dimensions. F major as the direct successor of C minor: the first two sonatas of the op. 10 set provide a miniature foretaste of the later relationship between the relaxed “Pastoral” Symphony and the extreme intensity of the Fifth. The present sonata has often been described as “spring-like” since it shares the same key as Beethoven’s famous Violin Sonata op. 24 (“Spring”). The German musicologist Jürgen Uhde has argued that the musical material on which this sonata is based develops “in a more flexible, more plant-like and less processual manner” than in other works of this period. The opening music is full of witty associations. The development section, for example, is built up from a distinctly banal triadic motif that formed the final cadence of the exposition but which was otherwise given no active role to play there. And the recapitulation begins in the “wrong” key of D major: only the gentle insistence of the graceful triplet that answers these chords opens the way back to the tonic. The Allegretto in F minor rises up from the depths in a mysterious manner and at a creeping pace. It replaces the slow movement with an intermezzo, which for the first time invalidates the distinction between a Menuetto and a Scherzo. The central section in D-flat major looks forward to the poetry of Schubert’s *Moments musicaux*. One of Beethoven’s cheekiest and wittiest movements brings the work to an end: what initially seems like a Baroque fugato turns out to be an almost childish game with the kinetic energy of a wilfully monotonous and at times even primitive rhythm.

SONATA NO. 7 IN D MAJOR, OP. 10, NO. 3

The starting point of Adorno’s philosophical reflections on Beethoven’s handling of musical form was the “nullity of the individual elements” and the belief that “the whole is the truth”. There is very little that actually *is* – everything is in a state of becoming. The “idea” as such appears to be slight but in consequence its potential is all the greater. The basic material frequently presents itself as impersonal and generic, but the links and associations that are generated on the basis of this material are organized along extremely varied and complex lines. The main theme of the opening movement of Beethoven’s Piano Sonata op. 10 no. 3 can offer us no more than fragmentary scales and triads. But the opening four-note group with its initial anacrusis constitutes a powerful motivic cell, while the crotchet pulse ensures the movement’s rhythmic forward momentum. Together, these two features set in train a process that is capable of effortlessly sustaining a musical argument that takes us through an unusually large number of stages. The Menuetto is both charming and translucent, while the final Rondo is strikingly witty. William Kinderman has observed that the unstable and irregular periodic structure at the start of this movement creates the impression of “a game of hide-and-seek for the theme”. Here the wit and lightness are in the greatest possible contrast with the beating heart of the sonata, the much-vaunted Largo e mesto. “Mesto” means “sad” and this movement in D minor has always been regarded, in Hugo Riemann’s words, as “one of the most moving of Beethoven’s slow movements”. It owes its profound emotional impact to the composer’s conscious handling of musically meaningful semantic elements. The encircling motion of the main theme, the interplay between dark and light polyphonic textures, the accumulation of sigh-like falling semitones, of suspensions and of harsh dissonances – all of these elements have produced what Hans-Joachim Hinrichsen has termed a fascinatingly “detailed study in melancholy”. It is only the coda, however, with its plunge into E-flat minor and its ensuing chromatically rising bass line that gives us a true idea of the depths of the pain that have to be surmounted.

SONATA NO. 8 IN C MINOR, OP. 13 “PATHÉTIQUE”

Popularity comes at a price. As long ago as 1855 Wilhelm von Lenz complained about the “sufferings” inflicted on the “Pathétique” by clueless students over the space of the previous fifty years. More recently, Joachim Kaiser has spoken of the “signs of wear and tear” that the sonata has endured as a result of its continuous and often uncaring misuse. The sonata continues to count among the most popular of Beethoven’s works. Music historians feel that they can discern in it a breakthrough on the part of the “real” Beethoven, a figure whom they see as a strong-willed individual heroically resisting all the tragic perils of life. This reflects the concept of the “pathetic” as defined at this time by Schiller: pain and suffering as the touchstone of moral freedom, such suffering awakening the “sublime resistance” of the ethical individual. Beethoven’s op. 13 was completed by around the middle of 1798 and published in the autumn of 1799 as his *Grande sonate pathétique*, immediately generating considerable attention. “Beethoven’s high-flown gestures reveal urgent, even threatening activity,” Jürgen Uhde wrote of the “Pathétique”. “He does not just say how much he is suffering, he also says it effectively, stepping forward, as it were, to the footlights.” This is the first time that Beethoven prefaced his Allegro with a slow introduction marked “Grave” which, borrowing from the Baroque style of the French overture, pulls out all the rhetorical stops of the “pathétique”. A foreshortened version of this Grave section is also introduced at the start of the development section and shortly before the end of the movement, a dramaturgical trick which, if not entirely new, is none the less original, adding a further sense of inner dynamism to a movement that presses breathlessly onwards with writing that has an expansive orchestral density to it. The Adagio in A-flat major conjures up a consoling alternative world. Its melody is one of the early Beethoven’s most inspired ideas, a song without words so pure and so clear that it requires no further development. The final Rondo is thematically related to the opening movement’s second subject, while also recalling the mood of restlessness associated with its key of C minor, but the theatrical gesture of the opening has given way to a far more measured tone – the forces at work here seem finally to have achieved a state of perfect balance.

SONATA NO. 9 IN E MAJOR, OP. 14, NO. 1
SONATA NO. 10 IN G MAJOR, OP. 14, NO. 2

The “Pathétique” was Beethoven’s first work to be genuinely about ideas and as such it may be described as a quantum leap in terms of an extrovert affect. In parallel with it, however, Beethoven wrote two smaller major-key sonatas intended for a more private setting. There is nothing tempestuous about them and, with few exceptions, they eschew all virtuosic gestures. In spite of this they are filled with compositional subtleties. Although Beethoven could easily have published all three as a group, he decided to dedicate the “Pathétique” to his principal patron, Prince Karl Lichnowsky, and to publish it on its own in the autumn of 1799. The two op. 14 Sonatas, conversely, were dedicated to Baroness Josephine von Braun and appeared under a different publisher’s imprint. How is it possible to explain the simultaneous existence of two such different stylistic approaches and two such disparate communicative attitudes? Hans-Joachim Hinrichsen offers a plausible explanation: Beethoven was taking a close interest in the demanding genre of the string quartet at this time, a medium that he had hitherto avoided out of a sense of respect. This was also the period when he first noted down his extensive sketches not on random scraps of paper but in bound volumes, an approach designed to ensure that the various early stages in the compositional process were more systematically documented. There are extensive sketches for the E major Sonata op. 14 no. 1, and these have survived almost in their entirety, in part in one of these sketchbooks.

But Beethoven also set aside 1799 for his work on his First Symphony, which he intended to perform for the first time at his first public “academy” in April 1800. In this way the various genres were becoming increasingly distinct from one another, and the piano sonata, which was less geared to public presentation, lost some of its prestige in the hierarchy governing these genres, with the result that for a number of years it was able to become a medium for experimentation, allowing Beethoven to try out very different formal strategies. Even these two “small” op. 14 Sonatas differ clearly from one another in terms of their underlying concept. In the opening movement of the E major Sonata, for example, Beethoven ensures that the motifs are particularly closely related to one another. Conversely,

he makes no attempt to work with these motifs any further in his development section but indulges instead in soaring cantilenas in the minor. The re-entry of the main theme – now enriched with explosive rising scales – is all the more vitalized in consequence.

Beethoven lavished some effort on reworking his E major Sonata as a string quartet: indeed, the piano version already contains audible hints of the sort of textures familiar from a string quartet. By contrast, the delicate figurations in the first movement of the G major Sonata suggest that they were conceived with a keyboard instrument in mind. Their metrical stresses remain intentionally vague and are not clearly marked until the movement’s final bars. Unlike that of its E major companion piece, its development section is an entirely serious affair in which the main theme grows surprisingly dramatic. Interesting, too, are the markedly distinctive concepts underlying the two middle movements: controlled passion and an urgent sombreness are the dominant features of the E minor Allegretto in the first sonata, while mischievous wit predominates in the march variations of the second.

SONATA NO. 11 IN B-FLAT MAJOR, OP. 22

Writing to his publisher Franz Anton Hoffmeister in 1801 and offering him his B-flat major Sonata, Beethoven announced that “this *sonata* has turned out to be spick and span, most beloved and worthy brother”. Hoffmeister published it the following year under the title *Grande Sonate pour le Piano Forte*. The virtuoso brilliance of the work, which Beethoven conceived of as free-standing and in which he reverted to four-movement form, recalls the fact that as an ambitious soloist, the composer habitually took a close interest in the physical problems of piano playing, a point well illustrated by the finger exercises he noted down on sketches between his compositional drafts. Nor did he shy away from pianistic effects. Here, too, the cool neutrality of the thematic material made it easier for him to develop it and link it together. As a result, even the passagework traditionally used by way of a brilliantly decorative effect is all part and parcel of the motivic framework. Here Beethoven the interpreter and Beethoven the composer enter into a kind of symbiosis. If the op. 22 Sonata is relatively rarely performed, this may be due to the fact that it does not open up any appreciably new formal perspectives or explore any extremes of expression. It seems rather as if he was signalling the end of his first creative period by presenting the world with a typical realization of the sonata cycle and its typical kind of writing before embarking on the experiments associated with his op. 26 and its successors. The final Rondo in particular is a fine example of the playfulness and elegance with which Beethoven was able at this time to create a sense of neoclassical balance. With his very next sonata this balance was once again to be threatened.

SONATA NO. 12 IN A-FLAT MAJOR, OP. 26

Chopin preferred Beethoven's op. 26 Sonata to all the composer's other contributions to the medium, and it remained an audience favourite until well into the twentieth century. For an age marked by musical Romanticism, its attractiveness was no doubt due in no small part to the individualization of all four movements, which, far from coming together to create a coherent whole, tend in Joachim Kaiser's words to "strive apart", resulting in "considerable contrasts". Here Beethoven returns to four-movement form, yet none of these movements is cast in sonata form. And the order of the movements is new. The first movement is an Andante with five subtle character variations. In terms of its design it recalls Mozart's A major Sonata K 331. It is followed by a fleet-footed and straightforward Scherzo. But the heart of the work is its *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* in the dark and remote key of A-flat minor, with its seven flats. In turn this movement is followed by an astonishingly lightweight finale. The funeral march was almost immediately published as a separate piece and soon became famous as such. Performed at Beethoven's funeral in 1827, it was not written in honour of any particular hero, but, as its earliest sketches indicate, it was intended to represent the genre of the character-piece in general. Even so, Beethoven's fascination with the music of the French Revolution may well have provided the starting point for this specific type of movement. In the visionary middle section in A-flat major we can even hear drumrolls and trumpet fanfares: the music conjures up the political present, while at the same time transforming it into a heroic gesture that takes to near breaking point the instrument's traditional range of sonorities.

SONATA NO. 13 IN E-FLAT MAJOR, OP. 27, NO. 1 SONATA QUASI UNA FANTASIA

And once again everything changes. Fixed form and free imagination now enter into a productive exchange. The four movements follow each other without a break, while forming well-structured, independent entities. In spite of this, their meaning and their specific weight are revealed only in the rapid interplay of tempi and moods. The almost static opening Andante is built up of regular four-bar periods that constantly strive towards E-flat major. Its inner calm and subtly graduated *pianissimo* markings transport the listener to a world of unreal tranquillity, while the following Allegro erupts completely unexpectedly and proves to be loud, angular and extrovert. Is it a new movement? Yes and no, because the foreshortened reprise of the calm A-section brings the opposing poles together to create a greater whole. The scherzo is a nervously dark character-piece in C minor. The bass line descends by semitone steps. When combined with the interplay of major and minor chords, this gives rise to an impression of severity, of something almost archaic. The following Adagio con espressione is markedly dense and rich-toned. It begins emphatically in the instrument's lower register, giving little indication that by its twenty-fourth bar – the quasi-exposition is barely over – there will be a brilliant cadenza that leads directly into the final Allegro vivace which, cast in the form of a subtly worked-out sonata rondo, creates the impression of a self-contained movement. And yet the Adagio returns shortly before the end, this time in the home key of E-flat major. Only the concluding Presto finally rounds off the work. Everything is different – and yet everything is here.

SONATA NO. 14 IN C-SHARP MINOR, OP. 27, NO. 2 "MOONLIGHT" SONATA QUASI UNA FANTASIA

We come now to the most famous of Beethoven's sonatas and one of the most popular works in the whole of classical music. Connoisseurs like to claim that this is the result of a misunderstanding inasmuch as the piece consists of three movements, not just the powerfully associative Adagio sostenuto. The title, after all, is not the composer's, and in later life Beethoven himself is known to have spoken somewhat dismissively of a piece that by then was already regarded as one of his greatest hits. And yet the sonata's expressive values have been taken to their greatest extremes in a way that is simply ground-breaking. Never before had gentle otherworldliness and unbridled power been depicted in such clear and uncompromising opposition as they are in these three movements, among which the central relaxed Allegretto represents the middle ground. According to Joachim Kaiser, "Extreme calm and extreme savagery grow intertwined as a threatening and threatened organism emblematic of all that is eccentric." This is undoubtedly true. Whereas the immaterial sound world of the Adagio is hard to reproduce on a modern concert grand – Beethoven demanded that the movement be played "senza sordini" (without dampers), meaning that the harmonies sounded slightly veiled on the instruments of Beethoven's day – the furious final movement must have placed the resources of period pianofortes under the severest strain. It was with movements such as this Presto agitato that Beethoven gained his reputation as an incorrigibly unbridled pianist capable of testing to their limits the strings and hammers of the instruments that he belaboured in this way. Paradoxically, it is this very movement which, cast in sonata form, is structured along the most classical and regular lines, suggesting that order has been restored after this flight of fancy into the world of the fantastical.

SONATA NO. 15 IN D MAJOR, OP. 28 “PASTORALE”

There is no sense of any schematicism here. Completed in October 1801, the D major Sonata op. 28 is bright and lyrical and strikingly unfocused in its formal outlines. Its usual title, “Pastorale”, is one that was first foisted on the piece by the London publishers Broderip & Wilkinson in around 1805 before gaining wider circulation when adopted by the Hamburg firm of August Cranz in 1838. This must have been due to the desire for a handy label that would help to shift copies of the printed score. There can be no question here of any concrete programme designed to depict the world of nature, and yet the organic flow of the musical ideas such as the sustained insistence on gently pulsating pedal points in the outer movements points to an unusually relaxed atmosphere. In the wake of the experiments that he had undertaken in his three previous sonatas, Beethoven now reverts to a more conventional four-movement form and immediately relocates the dramaturgical focus back to the opening movement. The delightful middle movements likewise contribute to the amiability of the overall impression, with the D minor Andante oscillating between unobtrusive melancholy and subtle wit. Here the chordal theme with its easy-going pizzicato bass has the same distinctive sonority as the constant shifts of register in the Scherzo, where the unpredictable dynamics make the whimsical octave leaps seem all the more droll. But Beethoven’s continuing mastery of musical arguments that lead to sharply conflictual confrontations is clear from the opening movement’s development section. A section of the main theme and a new countermelody form the basis of a reworking of the material that can only be described as insistently emphatic. For more than thirty bars its central climax works away doggedly at splitting off a single phrase.

SONATA NO. 16 IN G MAJOR, OP. 31, NO. 1

Deft motion, a dry but invariably delightful sense of humour and at the same time the most imaginative handling of relatively trivial material – these are the features that distinguish the G major Sonata of the summer of 1802. The fact that Beethoven wrote it only weeks before his Heiligenstadt Testament – that distressing testimony to a profound crisis in his personal life caused above all by his growing deafness – is at no point apparent from the music. Not one of his thirty-two sonatas sounds more carefree, more life-affirming and less profound than the first of his op. 31 works, with the result that experts on Beethoven have often been relatively dismissive of it. Not the least of its detractors was Igor Stravinsky, who ought really to have been more appreciative of its reassessment of classical models. Among the elements of surprise contained in its opening movement are the composer’s playful approach to rhythmic anomalies, with the right hand repeatedly entering a fraction of a second too soon, and the unusual linking of its formal sections. The rhythmically vitalized second subject, for example, initially appears in the unexpected key of B major but immediately modulates to B minor, after which the theme is reworked in a way that almost suggests a development section. The discursive Adagio grazioso in second position recalls a typical operatic serenade with its increasingly ornamented upper voice to a mandolin-like accompaniment. Stylized bel canto and a display of instrumental virtuosity overlay one another here in an altogether ironical fashion. The final movement is again a sonata rondo. The *couplets* are related to the refrain in that they assume the functions of the second subject-group and the development section in sonata form.

SONATA NO. 17 IN D MINOR, OP. 31, NO. 2 “THE TEMPEST”

“Just read Shakespeare’s *Tempest*,” Beethoven is said to have told his biographer Anton Schindler, when the latter asked him about the poetic content of his “Appassionata” and D minor Sonatas. Ultimately this richly allusive title attached itself only to the D minor Sonata op. 31 no. 2, in the process causing intense frustration on the part of the composer’s commentators. Any attempt to identify sustainable correspondences between the plot of Shakespeare’s late comedy and Beethoven’s Seventeenth Sonata seems doomed to fail. Indeed, Charles Rosen even argues smugly that Beethoven cannot have read more than the title of Shakespeare’s play, and yet it is clear that the “eloquent” and vividly rhetorical character of the sonata is bound to trigger extra-musical associations. The first movement’s famously equivocal opening, which brings together three different tempi within the narrowest possible confines, while a first-person narrator gropes his way forward and delivers himself of a recitative, clashing in the process with resolutely propulsive energies and not forming a stable first subject until the twentieth bar – this must have struck the composer’s contemporaries as a bold reversion to the emotional world of the *Sturm und Drang* period of the 1770s. The exposition of this opening movement, which is cast in sonata form, maintains its darkly fissured character with remarkable rigour – there is no lyrical second subject. All the more fervent is the solitary voice of the beginning in a substantially expanded repeat of the opening recitative at the start of the recapitulation. Marked “Con espressione e semplice”, a mournful monologue rises up over a sustained pedal as if from a very deep dungeon. The following Adagio picks up elements from the opening movement including its arpeggiated chords, its dotted rhythms and its abrupt shift of register and shines a more amiable light on them in the key of B-flat major, while stylized drumrolls in the left hand ensure that the mood continues to be mysterious. In the final movement, a permanent sense of seething motion is generated from a single impulsive three-note idea. It is no longer a single voice that is heard speaking here but the humming of natural forces, a humming that formally speaking has been organized with the most extreme care.

SONATA NO. 18 IN E-FLAT MAJOR, OP. 31, NO. 3
"THE HUNT"

It is practically impossible to comment on Beethoven's op. 31 Sonatas without referring to a not entirely credible remark attributed to the composer by Carl Czerny, according to which Beethoven, "barely satisfied" with his earlier compositions, was keen to "strike out in a new direction". According to Czerny, this "new direction" first manifested itself in the op. 31 Sonatas. Quite apart from the fact that the third of them was not published until a year later, in 1804, it is hard to make out anything genuinely new about their underlying conception. All of the composer's other sonatas since his op. 26 had adopted innovative solutions to well-known problems. The omnipresent humour, the rapid tempi and the showy brilliance of the pianistic style tend to look back to Haydn in their quasi-neoclassical stylization. "Wit, bright-toned joviality, a superior approach to the listener's expectations, surprises and contrasts," Joachim Kaiser comments on the E-flat major Sonata. Like its two immediate predecessors, it has an original, decidedly ambivalent beginning: the first chord that we hear is that of the subdominant with an added sixth, a dissonance that demands to be resolved. The sound world of E-flat major is finally reached in the eighth chord, only for it to be immediately abandoned. And so the teasing game continues. This was the last time before his "Hammerklavier" Sonata that Beethoven adopted a four-movement model, an urgent Scherzo and a lyrical Menuetto replacing the slow middle movement. The finale is again cast in sonata form and is a breathless tarantella. Its excitable whirring triplets ensure that the sonata ends in a way that is both self-assured and highly effective.

SONATA NO. 19 IN G MINOR, OP. 49, NO. 1
SONATA NO. 20 IN G MAJOR, OP. 49, NO. 2

"2 easy little *sonatas*, each of which has only 2 movements": this was how Beethoven's brother Karl offered these two sonatas from 1796–97 to publishing houses in Offenbach and Leipzig in 1802 and 1803. For the present neither house took the bait, and it was not until 1805 that a Viennese firm brought out a printed edition of them both. Unsurprisingly, the composer himself had kept back these two unassuming occasional pieces, both of which were clearly intended to be used as teaching materials. Equally clearly, Beethoven was keen not to jeopardize his newfound reputation as an exceptional pianist and innovative composer. Older writers used to claim that Karl Beethoven, who was performing secretarial tasks for his brother at this time, sold his brother's manuscripts without his knowledge, but this seems scarcely plausible. A more likely explanation is that by now Beethoven was sufficiently confident of his own reputation that he thought he could permit himself a foray into the world of piano music that had in the meantime ceased to be a priority for him, not least because he could certainly make good use of the income from older works.

What do these two "little" sonatas sound like when set beside the works that came immediately before and after them, namely, the "Tempest" and the "Waldstein" Sonatas? Jürgen Uhde has argued that Beethoven – unlike Bach, Schumann and Bartók – was not really able to display the essence of his art and demonstrate the whole magic of his imagination in works designed to serve a pedagogical purpose: he was invariably far too eager to expand the genre's boundaries and to transcend its limitations, in that way freeing the musical idea from the medium of its physical realization. Any limits placed on his technical and intellectual ambitions were bound, therefore, to inhibit his creativity. The present works – conventional but highly ingenious – confirm these speculations only to the extent that their gestural language gives the impression of being unusually restrained and even circumscribed. And yet the attractiveness of the themes and the organic links between the different ideas, to say nothing of the creation of what we might call characteristic climatic conditions in each of these four movements, reveal the composer's true mastery.

The opening Andante of the G minor Sonata op. 49 no. 1 breathes a spirit of calm resignation. Mozart loved this key, but it is comparatively rare in Beethoven's output. The main theme is characterized by descending melodic lines involving flowing quaver rhythms, while the second subject in the relative major is made up of livelier material. Since we are dealing here with an example of regular sonata form, this Andante essentially combines the functions of an opening movement and a slow movement, while the final movement is a highly discursive Rondo in 6/8-time, the middle section of which is developed at length. The G major Sonata op. 49 no. 2 is less personal in character and also contains relatively few dynamic markings. It could be described as a mirror image of its predecessor, for here the opening movement, marked "Allegro, ma non troppo", is followed by a Tempo di Menuetto that combines the functions of a slow movement and a final rondo. In this way both sonatas imply a latent three-movement form. The theme of the delightfully antiquated-sounding minuet is a well-known tune of the period that Beethoven was to reuse in his popular Septet of 1799.

SONATA NO. 21 IN C MAJOR, OP. 53 “WALDSTEIN”

The title of Beethoven's op. 53 refers to its dedicatee, one of the composer's patrons, Count Ferdinand Waldstein, but it also evokes the world of nature (Waldstein = forest rock), triggering associations that seem to touch on the mystery of the musical landscapes that are depicted here. It is easy to see that the work represents a quantum leap forward in Beethoven's writing for the piano. Completed in 1804, it marks his breakthrough to the spacious, more physical style of his middle period, a period that with some justification has been called “heroic” on the strength of the “Eroica” Symphony that he wrote only a short time earlier. But the work also signals the birth of brilliant Romantic virtuosity. Dazzling finger-work of the kind that would typify the great keyboard works of the nineteenth century fills the work's vast musical framework – this was the first time that a sonata had added a major third to what had been the usual compass of five octaves. And it also ensures a breathless forward momentum. The chorale-like second subject forms the only point of repose in the sonata's opening movement: only here does the constant pounding and pulsating come to a rest for a moment. At the same time the sonata avoids all sense of affirmation: in spite of the rapid motion, the dynamics remain at the lower end of the scale, and despite the two-dimensional design, the harmonic writing is clearly well differentiated. Initially Beethoven circles the tonic – C major – chromatically, and in the subsequent course of the movement, too, the tonic is relegated to the background. The slow movement that Beethoven originally intended for the present sonata was later published separately as his *Andante favori* and replaced by no more than a twenty-eight-bar *Introduzione* that leads directly into the vast final Rondo. Beethoven evidently felt that the work's overall balance would have been compromised by an excessively long and relatively conventional middle movement.

SONATA NO. 22 IN F MAJOR, OP. 54

Sandwiched between two of the weightiest of Beethoven's sonatas and lasting no more than ten minutes in performance, the present two-movement piece has involuntarily become something of a sideshow in the composer's output. Nor are there any extramusical pointers that might help us to interpret it, and it is hard to pin it down from a formal point of view. For far too long the puzzling character of the op. 54 Sonata was felt to be an aesthetic defect, whereas today our view of the work has been almost completely reversed and it is now seen as an ingenious and altogether original essay in formal types, none of which can be categorized according to traditional models. Even the heading of the opening movement – *In tempo d'un Menuetto* – implies a certain ironical stylization since the initial minuet – graceful and small-scale in character – is answered after only twenty-four bars by a martial trio whose mechanically hammered triplets in both hands are in the harshest possible contrast with what has gone before it. Only in the subsequent course of the movement does it become clear that these two extremes, which some commentators have referred to as “Beauty and the Beast”, grow increasingly interactive, finally achieving a state of strained co-existence in the expressive coda. The *Allegretto*, too, creates an impression that is both bold and idiosyncratic, recalling a typical Baroque toccata with its two-part writing and uninterrupted semiquavers. The first part of the movement is extremely short, while the second is very long. Both sections are repeated. Although the listener may detect the use of sonata form here, this is of little consequence since the visionary composer has written consciously ethereal music that revolves around itself and discourages all subjectivity.

SONATA NO. 23 IN F MINOR, OP. 57 “APPASSIONATA”

Wan and dark, compact and restlessly flickering, inwardly torn and yet perfectly controlled: the magical sound world of the “Appassionata” is altogether unique. Anyone who has followed Beethoven's development as a writer of piano music up to this point – 1805 – will still be surprised to discover the extent to which the medium of the sonata can now encompass a psychological drama of such tremendous symphonic weight. The title was not attached to the work until 1838, when it was published in a four-hand arrangement by August Cranz in Hamburg, and it arguably fails to capture the fundamentally tragic quality of such an uncompromising work, which never once sets out in search of the light and never explores any theatrically costumed passions but describes the most complex conceivable psychological processes, leaving us in no doubt – in Donald Francis Tovey's words – that by the final movement “the tragic passion is rushing deathwards”. The title has survived presumably because the sonata offers us a uniquely rigorous account of the idea of an individual violently rebelling against his fate. The “Appassionata” helped to shape the Romantics' view of Beethoven, with its image of a man heroically strong-willed and bravely facing up to his sufferings, while revealing an exemplary moral fibre. Even if, in this post-heroic age, we cannot necessarily identify with such ideas, we shall none the less share Hans-Joachim Hinrichsen's admiration for the sovereign way in which Beethoven is able to place elemental musical contrasts “in the service of a poetic train of thought that appears to be instantly intelligible”. The fact that an instrumental piece with neither a text nor a programme is able to “speak” so emphatically is the result of Beethoven's increasingly imaginative handling of the vocabulary of Viennese Classicism.

SONATA NO. 24 IN F-SHARP MAJOR, OP. 78

By the end of 1802 Beethoven had completed no fewer than twenty keyboard sonatas, at which point he shifted the focus of his creative interest and, ever eager for success, turned increasingly to more “public” genres that included the oratorio, opera and, of course, the symphony. Writing to the publisher Breitkopf & Härtel in September 1809, the composer explained that “I don’t like to spend much time composing sonatas for pianoforte solo, but I promise to let you have a few”. By 1810 he was in a position to offer Breitkopf no fewer than three new pieces. The two-movement F-sharp major Sonata is undoubtedly one of the most idiosyncratic of all these works. It was dedicated to Beethoven’s pupil, Therese von Brunsvik, the sister of Josephine von Brunsvik, whom a number of writers believe was Beethoven’s “Immortal Beloved”. If Therese ever played the piece herself, she must have been a talented pianist: with its six sharps, the unusual key-signature places all manner of obstacles in the way of anyone hoping to sight-read the work, as was the usual practice at this time, while the second movement places exceptional technical demands on its interpreter. The sonata begins with a four-bar Adagio cantabile of beguiling beauty that rises up calmly from the depths of the keyboard. Its formal function is hard to determine, and the same is true of the following Allegro ma non troppo, where there is little to trigger a chain of associations or imply a coherent structure to the sequence of its themes. Here Beethoven strikes a note which, internalized and lyrical, looks forward to the works of his final period. The final movement, by contrast, privileges the sort of virtuosity that is calculated to be showily effective – it is spiced with a number of original pianistic figurations as if the composer were at pains to write a particularly witty study.

SONATA NO. 25 IN G MAJOR, OP. 79

Beethoven’s thirty-two sonatas attest to a unique development that produced a whole series of different solutions to the problems that he addressed. The urge to make new discoveries extended the medium’s formal, expressive and pianistic possibilities, yet the development is by no means linear. In 1809 – the year of the revolutionary Fifth Piano Concerto – a masterly miniature appeared between two such conceptually demanding works as the “Appassionata” and “Les Adieux”: his op. 79 was the only one of Beethoven’s sonatas that he himself described as a sonatina, and was evidently designed for teaching purposes. It was initially regarded as an early piece that Beethoven had hastily prepared for publication, but Gustav Nottebohm’s evaluation of the composer’s sketchbooks in the second half of the nineteenth century revealed it to be an example of the effortless versatility of the middle-period Beethoven. Adopting a tone of jovial juvenility, the opening movement is a lively quick waltz in the style of a German dance – even the tempo marking “Presto alla tedesca” is unusual. The exposition dispenses with a second subject, but the development section is not only long and harmonically complex, it also combines much crossing of the hands – important from a pedagogic point of view – with a motif that comically recalls the call of a cuckoo. The call is derived, of course, from the main theme. Elsewhere, too, the interval of a third plays a crucial role. The Andante in 9/8-time is a wistful gondolier’s song in G minor with a heartfelt middle section. A very short rondo full of delightful surprises brings the work to an end.

SONATA NO. 26 IN E-FLAT MAJOR, OP. 81A “LES ADIEUX”

This is the only one of his sonatas that Beethoven himself – following contemporary linguistic usage – described as “characteristic”, namely, a piece that is based on a programme, albeit one completely subsumed within the work’s musical form. The composer’s comment about his “Pastoral” Symphony – that it was “more the expression of feeling than painting” – is equally true of the present piece. In other words, it depicts emotional rather than physical processes. Beethoven’s talented aristocratic pupil, Archduke Rudolph, had left Vienna with the whole of the imperial family on 4 May 1809 and sought refuge from Napoleon’s advancing troops in Ofen (now Budapest). It was not until many months later that they returned to Vienna on 30 January 1810. “Farewell, Absence and Return” are the stages of this separation that correspond to the sonata’s three movements. Indeed, Beethoven set great store by the need to reproduce the German movement headings correctly and include the dedication to the archduke. “‘Farewell’ means something quite different from ‘Les Adieux’,” Beethoven insisted in a letter to his publisher, who, as usual, had had an edition of the work printed with French titles. “The first is said in a warm-hearted manner to one person, the other to a whole assembly, to entire towns.” The musical symbol of this farewell is the descending horn motif at the start of the opening movement, its E-flat major culminating in a melancholy interrupted cadence in C minor. This motto, which signals departure, now embarks on a lengthy journey through the harmonically tense introduction and, indeed, the rest of this eventful opening movement, which is cast in sonata form. By the extended coda it is already central to the musical argument. The final Vivacissimamente is one of the most ecstatic movements that Beethoven ever wrote. The Italian performance marking is accompanied by another in German, “Im lebhaftesten Zeitmasse” (In the liveliest tempo), celebrating the return of the composer’s sorely missed friend in a spirit of positively utopian joy.

SONATA NO. 27 IN E MINOR, OP. 90

More than four years went by before Beethoven began a new sonata, in the summer of 1814. He had in the meantime written his Seventh and Eighth Symphonies and final Violin Sonata as well as revising *Fidelio* for a production in Vienna in the May of that year. Evidently he had not been commissioned to write any more piano pieces, the genre's commercial heyday having temporarily passed. Barry Cooper has shown that Beethoven wrote his E minor Sonata in settlement of a loan that the Viennese publisher Sigmund Anton Steiner had advanced in the context of his brother Karl's illness. One of the sonata's most striking features is its use of specific and correspondingly lengthy German movement headings. A spirit of patriotism was reborn in Austria following Napoleon's defeat and abdication in the spring of 1814, and Beethoven too was caught up in this mood. The German performance markings also held out the promise of greater accuracy in giving practical expression to the work's decidedly lyrical expressive vocabulary. Beethoven did not persevere with this attempt and by his op. 106 Sonata the conventional Italian movement headings had reasserted their old familiar sway. Among the wider public, with its love of piano music, the cantabile qualities of Beethoven's op. 90 were to ensure the piece's rapid popularity. The two movements are designed to complement one another in terms of their character: the opening movement remains in the minor throughout and has a brusque first subject with a markedly complex structure to it, whereas the final rondo comprises a gently flowing cantabile line in E major. Not only does its tone already adumbrate Schubert, but we have a number of passages that look forward to the latter's "heavenly length".

SONATA NO. 28 IN A MAJOR, OP. 101

The opening is as gentle as a breath. The music begins not on the stable tonic but almost in passing on the dominant, which immediately strives for resolution. It is very much as if the performance had already begun but is only now entering our consciousness. Wagner famously observed that the opening movement of the A major Sonata was an example of his own ideal of an "infinite melody", and this accurately reflects the gently flowing character of this altogether novel piece. Harmonically and syntactically, it remains in a state of suspension, although the outlines of first-movement sonata form may still be made out here. Far more important, however, is the way in which the individual phrases and the manner in which they breathe and linger draw attention to themselves. The melodic line flows along, restrained and seemingly straightforward, but the part-writing and the changing colours of the harmonies are extremely finely calibrated. The movement heading – in German – is "Somewhat lively and with the innermost feeling", making it clear that Beethoven was expressing something extremely personal and intimate here. Completed in November 1816, the sonata opens the door on Beethoven's late style, a point equally clear from the later movements, too. The scherzo is an impetuous march involving bizarre shifts of register and contrapuntally dense imitative procedures, whereas the canonic imitations of the calm trio evoke Baroque associations. The brooding and harmonically delightful slow movement is only brief and culminates in a dreamlike reminiscence of the opening of the sonata before the energetic final movement erupts. The fugal development section already gives us a foretaste of the contrapuntal procedures that are to be found in the later "Hammerklavier" Sonata.

SONATA NO. 29 IN B-FLAT MAJOR, OP. 106 "HAMMERKLAVIER"

The "Hammerklavier" Sonata is almost 1,200 bars in length and lasts some forty-five minutes in performance. It also places the greatest possible demands on its interpreter. When Beethoven sent a copy of the score to his publisher in 1819, he is said to have predicted that – in Maynard Solomon's translation – "Now there you have a sonata that will keep the pianists busy when it is played fifty years hence". Not only the sheer length and the prescribed tempi of Beethoven's op. 106 are extreme, so too is its tendency to challenge the performer to produce unsensuously percussive sonorities in the instrument's highest and lowest registers. Think only of the massive chordal fanfares at the beginning. Spanning four octaves, they can be set to the words "Vivat, vivat Rudolphus" (Long live, long live Rudolph) that Beethoven had noted down on one of his sketches by way of a tribute to the archduke. No less important in this context are the eruptions of convulsive trills in the final movement and the six-octave run that covers the entire keyboard shortly before the end of the Scherzo's second trio, a passage that gives the impression of elemental forces unleashed and that is answered by what sounds like a chuckle in wild tremolando chords. These are some of the "insane" passages that appear to derive directly from a pianistic gesture. And yet the term "Hammerklavier" does not refer to a specific instrument. In a flush of patriotic fervour Beethoven insisted that the work's title be given in German, hence his attempt to find an adequate translation of the word "pianoforte". The resultant term attached itself to this sonata on account of its ability to conjure up a clear and vivid image. The work is undoubtedly one of Beethoven's most profound compositions. The performance marking of the F-sharp minor Adagio sostenuto is "Appassionato e con molto sentimento" (Impassioned and with much feeling). It is the longest slow movement that Beethoven ever wrote, a subtle combination of sonata form and variation form filled almost from first to last with a note of anguish. For its part the final movement constitutes a survey of practically the entire repertory of venerable fugue techniques, revealing in the process the extent to which radical subjectivity and an engagement with tradition are interrelated in this sonata, each of them conditioning the other. Marked "Largo", its introduction contains some of the composer's most improvisatory writing, while the 390 bars that follow are a veritable tour de force: rarely has a fugue sounded more angular, more surly and more brutal.

SONATA NO. 30 IN E MAJOR, OP. 109

When the Berlin-based publishing house of Adolph Martin Schlesinger approached Beethoven in the spring of 1820 and invited him to write three sonatas for the firm, the invitation proved opportune since it allowed him to address many of the compositional problems posed by the *Missa solemnis*, on which he was already working, and to solve them on a smaller scale. One of those problems involved the need to impose a coherent and compelling form on a text that was made up of numerous disparate elements. To this end Beethoven developed a technique of temporarily interrupting the framing structure by means of lengthy interpolations, and it was this technique that he was able to apply directly to this sonata. William Kinderman has analysed this approach and demonstrated how the opening Vivace of the present sonata is interrupted after only eight bars by an Adagio that creates the impression of an improvisation, only to continue the musical argument at the very point where it had left off. Source studies have revealed that the Vivace framing section is derived from an existing bagatelle and that we are dealing, therefore, with the introduction of a kind of foreign body into the piece. A Prestissimo in E minor takes the place of the scherzo, while hinting at the principles of sonata form. Based on a driving tarantella rhythm, this brusque movement has only the interval of a third in common with the outer movements – it would be hard to imagine a greater contrast. The set of variations that makes up the final movement is more than three times as long as the opening Vivace. Its starting point is a regularly structured theme involving the rhythm of a Baroque sarabande. Stylized dances and complex counterpoint, visionary sound-sheets in which the thematic elements appear to be broken down into their constituent parts, and finally the modest simplicity of the theme: this final movement of Beethoven's op. 109 is a kind of compendium of all the features that constitute the composer's late style.

SONATA NO. 31 IN A-FLAT MAJOR, OP. 110

A performance of Beethoven's op. 110 in London in 1890 prompted Shaw to describe it as "that most beautiful Beethoven sonata". Is this claim sustainable? Certainly, no other sonata by Beethoven is as self-contained and as fully rounded in terms of the uniformity of its thematic and motivic material and of the dramaturgy that binds the individual movements together and moves precisely and purposefully towards the work's conclusion. But above all the claim is true in view of the integration of the most heterogeneous conceivable elements and of historical kinds of compositional procedures. According to the performance marking, the opening movement begins "con amabilità", its gentle tonal picture exuding neoclassical calm. On the other hand, the bizarre Scherzo marked "Allegro molto" is full of plebeian humour. Two earthy folksongs are quoted here, "Unsa Kätz' häd Katz'ln g'habt" (Our cat has had kittens) and "Ich bin lüderlich, du bist lüderlich" (I'm dissolute, you're dissolute). The final Allegro ma non troppo opens the way to religious and transcendental worlds of the imagination. Beethoven interweaves a highly expressive Arioso dolente with a fugue in the style of a sacred choral movement. This four-part complex begins with an operatic scene redolent of the Age of Sensibility, a metrically free recitative filled with a sense of anguish. This passes into a "plaintive song" that contains an echo of the famous alto aria "Es ist vollbracht" from Bach's *St John Passion*. The initial entry of the fugue grows directly out of this lament, promising harmony and order. After its return – the performance marking here is "ermattet, klagend" (exhausted, plaintive) – the fugue begins anew, this time in inversion. A new performance marking, "Gradually coming to life again", ushers in a frenzied crescendo. As Charles Rosen has noted, the final powerful and virtuosic pages describe nothing less than "a triumphant return of life".

SONATA NO. 32 IN C MINOR, OP. 111

Beethoven's op. 111 Sonata is the work of a composer who had just turned fifty-one. It was far from being his farewell to the piano – after all, his Diabelli Variations were not completed until 1823. Nor was it his final encounter with cyclical instrumental forms – the late quartets still lay in the future. In spite of this the op. 111 Sonata has acquired a mythic status, and rightly so. The extreme contrasts between the two movements that are found on every compositional level provoked philosophical and religious interpretations from a very early date, with Adorno's interpretation, as transmitted by Thomas Mann in *Doktor Faustus*, contributing substantially to the myth: on the one hand we have the dramatic opening movement, which further intensifies the rugged C minor gestures of the "Pathétique" and which is notable for its sharply dotted rhythms, its powerful descending intervals of a seventh and a motoric energy of Baroque inevitability, all of which features recall conflicts already explored in the fate-laden minor-key works of Beethoven's middle period; and on the other hand we have a set of variations on a self-sufficient, simple and heartfelt theme in C major. The elastic triplet rhythms are embellished in increasingly elaborate and rapid ways. The music rises ever higher into a cloudless light-irradiated sky before visibly dissolving into moltenly immaterial sound-sheets occasionally involving triple trills. When the composer's clueless publisher asked him if a third movement might have gone missing at the time that he submitted the manuscript, Beethoven famously replied by ironically referring to his lack of time. In fact his sketches reveal that he did have plans for a third movement, but in the course of his work on the sonata, Beethoven decided to use the theme that he had initially set aside for a fugal finale as the basis of the opening movement's Allegro con brio ed appassionato. The musical characters were compressed into two movements. In this way the role of the final movement was taken over by the Arietta. The dark world of the opening movement gives way to the transfigured world of the second: it is a "farewell" filled with hope.

VON DER PFLICHT, ICH ZU SAGEN IGOR LEVIT SPIELT BEETHOVENS 32 KLAVIERSONATEN

Wie ist das eigentlich mit Beethoven – ist er eher ein disziplinierter oder doch ein impulsiver Typ? Die Frage ist nicht ganz ernst gemeint, sie soll erst mal der Auflockerung dienen. Der Interviewte darf ausweichen, er kann vor Verallgemeinerungen warnen. Doch Igor Levit braucht kein Warm-up. Die Antwort kommt rasch und eindeutig. »Extrem diszipliniert!«, ruft Levit aus. In geschwinden kurzen Sätzen spricht er von der Prägnanz der Formulierungen Beethovens, von scharf gezeichneten Charakteren und einem steten Bewusstsein für formale Zusammenhänge. Auch von der beeindruckenden Konsequenz der Entwicklung innerhalb dieses Sonaten-Œuvres ist gleich die Rede. »Den großen pathetischen Gestus des ›Ich bin da!‹, diese energische Selbstbehauptung gibt es ja schon von der allerersten Sonate, op. 2/1, an. Vor allem im unglaublich virtuoson Finale. Beethoven hat eine kompromisslose Wahrhaftigkeit. Immer demonstriert er diese Entschlossenheit, nichts Unwichtiges zuzulassen, und sei es eine unscheinbare Nebenstimme. Jedes Detail spricht, hat Gewicht und Relevanz. Seine Musik hat eine ganz starke innere Beherrschung.«

Levit sagt viel, und das in kurzer Zeit. Kaum sind zwei Minuten vergangen, da ist er dort angekommen, wohin seine Gedanken ohnehin immer wieder gravitieren: bei den Freiheitszonen, den ungezähmten Ausbrüchen, jenen Situationen, in denen der losgelassene Impuls tatsächlich über alle Disziplin zu siegen scheint. Beispiel Finale »Hammerklavier-Sonate«: »Kurz vor der wundervollen friedlichen Stelle im Stil Bachs kracht die riesenhafte Fuge förmlich in sich zusammen. Nach all den Thenumkehrungen und Trillern kommen diese wilden Dezimensprünge auf und ab. Das ist reines Geräusch, pure Gestik – im Grunde entfesselte Gewalt. Der körperliche Impuls, der Sound entert die Form!« Weiteres Beispiel: »Sturmsonate«, op. 31/2, der erste Beginn. Gewiss,

der leise arpeggierte Dreiklang aus der Stille nimmt die motivische Zelle des Hauptthemas vorweg, hat also eine architektonische Funktion. »Zunächst mal aber, so wie wir es beim Hören erleben, ist das ganz Atmosphäre, reiner Klang. Als würde sich das physikalische Ereignis des Tons von allem Aussagen emanzipieren. Als dürfte es einfach so da sein, als sensorische Information. Noch erstaunlicher wirkt dann das Rezitativ zu Beginn der Reprise: Der Kopfsatz der ›Sturmsonate‹ ist ja ein wilder, dramatischer, sehr ›schwarzer‹ Satz. Und dann bleibt da plötzlich die Zeit stehen! Die Desorientierung trifft einen völlig unvorbereitet. Das ist eine wirklich aus einer ganz anderen Sphäre herüberklingende Stelle.«

Es gibt in Beethovens Sonaten einige solcher Inseln, auf denen der sonst so sichere Halt der Form kurzzeitig gelockert ist. Igor Levit spricht gern von diesen Stellen. Er nimmt sie als Versprechen einer Freiheit, deren Reiz er durch eine vielfache Optik wahrnimmt. Zum einen durch die des dezidiert politischen Zeitgenossen, für den die Absenz von Zwängen ohnehin eines der höchsten Güter ist. Zum anderen durch die seines musikalischen Vorbilds Thelonious Monk, des Anwalts alles Direkten, Ungekünstelten und Rauhen im Umgang mit der Tastatur. Monks Credo – »The piano ain't got no wrong notes« – ist seit Jahren eine stete Orientierung in Levits Nachdenken über das eigene Klavierspiel: vielleicht gerade deshalb, weil die fundamentale Richtigkeit der authentisch »eigenen« Note in der Jazzimprovisation so viel leichter zu begründen ist als bei der Aufführung klassischer Meisterwerke. Ebenso viel Bedeutung für Levits Interpretationshaltung hat daneben die Perspektive Ferruccio Busonis, des Pianisten, Komponisten und Theoretikers. Anfang des 20. Jahrhunderts erträumte der weltläufige Italiener in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* eine wahrhaft utopische Kunst. Die Musik sei menscheitsgeschichtlich doch noch immer eine junge Kulturleistung, so Busoni – im Grunde ein ungebundenes »Kind«, das der Schwerkraft fester Konventionen noch gar nicht recht unterworfen sei: »Es ist fast unkörperlich. Seine Materie ist durchsichtig. Es ist tönende Luft. Es ist fast die Natur selbst. Es ist frei.«

Eine »freie« Musik zu propagieren, auch im Hinblick auf ihre Interpretation, das bedeutet, sich zu widersetzen: keine starren Kommu-

nikationsregeln gelten zu lassen, gegen Normen auch dort zu opponieren, wo sie lediglich implizit sein mögen, und Deutungen stets nur für den einen Moment vorzunehmen. Gerade bei Beethoven, dem kanonisierten Meister schlechthin, ist dies ein subversiver Akt. Eine emphatisch moderne Geisteshaltung kommt da zum Vorschein: die starke Sehnsucht nach dem Neuen, Frischen, die – beinahe im Stil der Avantgardisten vor rund hundert Jahren – der Über-Ich-Last des historischen Bewusstseins zu entfliehen versucht. Auch jugendlicher Trotz gegenüber der Tradition mag hineinspielen. »Ich habe zu Hause kein Beethoven-Bild über dem Flügel hängen, das mahnend auf mich hinabschaut«, sagt der 32-Jährige. »Beethovens Musik beschäftigt mich quasi ununterbrochen. Alle Stunden, alle Tage. Beinahe die Hälfte meines Lebens ist das schon so. Aber ich weiß niemals, was ›er‹ will und was ›er‹ meint. Geschweige denn, wer ›er‹ ist. Was ich hier vor mir habe, das ist der Text. Und was wir hören, wenn wir seine Musik hören, will ich verbal nie fixieren. Es ist jedem Einzelnen selbst überlassen.«

Gegenfrage: Wie steht es dann mit all dem geprägten Vokabular – den Chiffren des Militärischen, des Tänzerischen, des Religiösen oder Humoristischen, die doch so stark zum spezifischen Ton der Kompositionen beitragen? Geben sie nicht entscheidende Hinweise zum Verständnis dieser rund 200 Jahre entfernten Werke? »Natürlich bezieht sich Beethoven auf bestimmte Ideen und Formen und möglicherweise auch auf Regeln«, gesteht Levit ein. »Beethoven wusste und kannte so unglaublich viel. Bekanntlich hat er schon als Kind in Bonn Bachs *Wohltemperiertes Klavier* studiert. Er hat sich mit Josquin Desprez beschäftigt und mit Palestrina. Selbstverständlich kannte er die Werke Haydns und Mozarts ganz genau, und er nahm auch die französische Revolutionsmusik wahr. Aber im Grunde hat er sich um die Konventionen seiner Zeit überhaupt nicht geschert. Beethoven hat eigentlich immer Zukunftsmusik geschrieben. Im Bezug auf die ›Hammerklavier-Sonate‹ sagt er es ja ganz explizit, wenn er seinem Verleger Artaria eine Sonate ankündigt, die ›man in fünfzig Jahren spielen wird‹. Tatsächlich hat auf dem Feld der Klaviermusik mindestens im 19. Jahrhundert kein Werk derart rücksichtslos das Morgen antizipiert wie genau diese Sonate.«

Wer Igor Levits Beethoven-Spiel lauscht, stellt schnell fest, wie sorgsam alles Radikale darin dosiert ist. Selbst dort, wo die sehr hohen Tempi ganz außergewöhnliche technische Anforderungen stellen, klingt die Musik niemals forciert. »Es gibt ja auch dynamisch so wenig Mittelwerte bei Beethoven. Die extremen Ausdrucksbereiche verleiten leicht zur Übertreibung. Die Energie der Musik pusht das Adrenalin, deshalb muss man sich sehr gut im Griff haben«, hat Levit erfahren. Sicher, nichts motiviert ihn als Künstler so sehr wie das Maßlose, das beinahe widervernünftig Exzessive. Allein schon an seiner Vorliebe für hypertrophe Monumentalzyklen wie Frederic Rzewskis *The People United*-Variationen oder Ronald Stevensons knapp 80-minütige *Pas-sacaglia* über Schostakowitschs »DSCH«-Motiv ist dies erkennbar. Dennoch ist Levit kein expressionistisch überzeichnender Interpret. Ganz im Gegenteil: Jede gestalterische Entscheidung scheint aus einer tiefen, selbstverständlichen Vertrautheit mit der Sprache heraus getroffen. Man staunt über die blitzartige Geschwindigkeit, die punktgenaue Sicherheit, mit der Beethovens musikalische Charaktere erfasst werden. Prägnant modelliert Levit die Situationen, jede einzelne auf individuelle Weise. Vollkommen elastisch setzt er sie dann aber auch wieder mit anderen in Beziehung.

»Dass mir Beethoven so viel bedeuten würde, das habe ich erstmals mit 14, 15 Jahren gespürt, als ich die *Missa solennis* im Konzert erlebte. Ganz schnell entwickelte sie sich zu meinem absoluten Lieblingswerk, sie wurde mir im wahrsten Sinne des Wortes heilig, und das ist sie bis heute. Ich könnte sie quasi aufschreiben. Das erste Eintauchen in die Klaviermusik kam dann wenig später mit dem Studium der frühen A-Dur-Sonate op. 2/2. Viereinhalb Jahre lang hat mein Lehrer Karl-Heinz Kämmerling mit mir immer wieder an diesem Stück gearbeitet. Egal, was ich vorbereitet hatte – in jeder Unterrichtsstunde kam Kämmerling auf die A-Dur-Sonate zurück. Oft ging es um kleinste Details, um agogische Schwingungen zwischen einzelnen Noten einer Passage etwa. An diesem Notentext habe ich das allermeiste über Beethoven gelernt. Ich habe mir ein Vokabular angeeignet, das ich später auf die anderen Texte übertragen konnte.« Opus 2/2 ist ja alles andere als ein drängend-dramatisches Werk

Beethovens, das den breiten Pinsel zuließe – eher ein sehr luftiges und virtuoseres. Der ständige Wechsel der Affekte verlangt ein hochpräzises Umschalten von Kopf und Hand. Jedes Artikulationsdetail muss stimmen – andernfalls bleibt der freche, schalkhafte Humor ohne Wirkung. Und dann gibt es, gleichsam als Gegenpol, jenes Largo appassionato, das zu den emotional tiefsten langsamen Sätzen des frühen Beethoven gehört.

»In dieser Sonate ist wirklich schon alles drin«, sagt Levit. »Die Farbigkeit, das Spiel der Charaktere, das dialogische Prinzip, das die Dinge mal sich anfreunden, dann wieder einander bekämpfen lässt. Hier lernt man auf Risiko zu spielen. Das Stück ist so durchsichtig, so gefährlich, so schwer, da braucht man Nerven wie Drahtseile. Ich habe es damals in einigen Wettbewerben präsentiert, das war eine Schule fürs Leben. Wenn im Finale nur ein Lauf danebengeht, hat man das Gefühl, die ganze Sonate in den Sand gesetzt zu haben. In solchen Situationen weiterhin der Agierende zu bleiben, das muss man lange trainieren, es dauert ein paar Jährchen.« Doch wie funktioniert das, dieses schnelle Abrufen der kontrastierenden Tonfälle? Ist ein Nachvollzug im Sinne von Identifikation überhaupt möglich? Ja, sagt Igor Levit, unbedingt, er könne gar nicht anders, als sich persönlich einzufühlen, er müsse alles selbst erleben. »Das bin ich, das ist meine Persönlichkeit. Sehr schnell im Kopf und im Handeln. So viele Eindrücke wie möglich, die maximale Kompression der Erfahrung. Aber es ist immer auch der Wunsch da, mich zu versenken, ganz bei mir zu sein, den langen Atem zu spüren. Langsame Sätze wie jener der ›Hammerklavier-Sonate‹ sind für mich Rückzugsräume vor der Rastlosigkeit der Gegenwart. Auf merkwürdige Weise habe ich mich mit Beethoven immer besonders geborgen gefühlt. Seine Musik hat unglaubliche Zentrifugalkräfte, das stimmt. Aber sie zieht diese Kräfte auch zusammen und stellt die Ordnung wieder her.«

In den 15 Jahren seit seiner ersten Beschäftigung mit Opus 2/2 war Beethoven die alles prägende Konstante in der Repertoiregestaltung des Pianisten, der innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne vom hochbegabten Studenten zu einem der prominentesten Klaviersolisten unserer Tage avanciert ist. »Seit damals ist er tatsächlich der wich-

tigste Komponist in meinem Leben. Das hat auch ganz pianistische Gründe. Mir liegt dieses gleichsam ›positionelle‹ Spiel: kein Gleiten übers Handgelenk hinweg wie bei einer Melodie, die à la Chopin in bewegten Figurationen begleitet wird. Sondern die ganze Hand als relativ geschlossene Einheit, die die verschiedenen Stimmen innerhalb einer stabilen Position zusammenführt und dabei sinnvoll gewichtet muss.«

Die intensive Auseinandersetzung mit den Diabelli-Variationen bildete eine weitere Etappe in Igor Levits Leben mit Beethoven; das Werk ist seither eines der Paradestücke des Pianisten. Im Laufe der Jahre vervollständigte sich nach und nach dann auch der Zyklus der 32 Klaviersonaten. 2013 erschien die Aufnahme der fünf späten Sonaten, und in der Saison 2015/16 spielte Levit in der Tonhalle Düsseldorf seinen ersten Gesamtdurchlauf. »Das war damals noch so richtig in Anzug und Krawatte. Inzwischen habe ich – glaube ich – viel an innerem Ballast abgeworfen. Umso mehr bedeutet es mir jetzt, diesen Zyklus auch auf Tonträger dokumentieren zu können. Und das im Team mit meinen wunderbaren Langzeitpartnern, dem Aufnahmeleiter Andreas Neubronner und dem Klaviertechniker Thomas Hübsch. Ich empfinde das wirklich als Privileg. Diskographische Mammutprojekte dieser Art sind heute ja doch selten geworden.«

Gemessen an der rhapsodischen Freiheit eines Artur Schnabel, dessen Aufnahmen er so viel gehört hat, lebten wir heute in geradezu reaktionären Zeiten, ist Levit überzeugt. »Das Kernrepertoire ist überall verfügbar, die Erwartungen sind eng gefasst, die Verbote entsprechend rigide. Da brauche ich eine innere Freiheit, ein Selbstbewusstsein auf höherer Ebene. *Ich* bin doch derjenige, der die Musik zu klingendem Leben erweckt. ›Ich‹ zu sagen ist in meinen Augen gar nichts Verwerfliches, schon gar keine Eigenmächtigkeit dem Komponisten gegenüber. Nein, ›Ich‹ zu sagen ist die Voraussetzung für die offene Zwiesprache von Mensch zu Mensch, für die Kommunikation mit dem Publikum!« Hans von Bülow's Wort vom »Neuen Testament der Klaviermusik« kommt Levit kaum in den Sinn, wenn er Beethovens Klaviersonaten spielt. Der humorvolle, mitteilssame, körperlich so fitte Mann ist so ziemlich das Gegenteil eines gläubigen Schriftdeuters, eines Priesters gar,

der in aller Stille die tiefsten Wahrheiten eines heiligen Textes erforscht. »Natürlich übe ich wie ein Besessener, ich versenke mich in die Noten, versuche sie immer besser zu verstehen. Doch das Entscheidende geschieht da draußen, zusammen mit den Menschen im Saal«, weiß der Pianist.

Die gewohnten Rezeptionsmuster mögen durchaus mitschwingen bei Igor Levits Begegnung mit den Werken. In der ständigen praktischen Auseinandersetzung mit der Materie rücken sie indes zusehends in den Hintergrund. Das Adagio sostenuto der »Mondschein-Sonate« etwa ist, unbefangen betrachtet, dann nicht mehr der Prototyp einer latent kitschanfälligen romantischen Stimmungsmalerei. Es zieht sich in die Distanz einer beinahe abstrakten Studie über eine stete Triolenbewegung zurück: extrem anspruchsvoll zu spielen im vollkommen gleichmäßigen Ablauf und denkbar schillernd in den dabei ausgelösten Assoziationen. Interessanterweise denkt Igor Levit weniger an den Zauber einer stillen Mondnacht als an die sehr bedrohliche, unheimliche Nacht zu Beginn von Mozarts *Don Giovanni*: das von ganz ähnlichen Dreiklangsbrechungen in Achteltriolen begleitete Terzett, in dem der von Giovanni soeben tödlich getroffene Komtur sein Leben aushaucht.

Der Quantensprung schlechthin in Beethovens Entwicklung als Klavierkomponist ist für Igor Levit die »Waldstein-Sonate« – dieser Durchbruch des Symphonischen und zugleich konzertant Virtuosen auf dem Feld der Sonate. Levit kann all dies strukturell beschreiben. Viel mehr interessiert ihn jedoch die physische Gegenwart, das ekstatische Erleben der Musik. »Der Beginn des ersten Satzes, das ist sofort ein Puls von 180. Einen unglaublicheren Anfang kann man sich gar nicht vorstellen. Pure Energie, purer Strom, pure Erwartungshaltung. Freude, Glück, Neugierde, Liebe. Du kannst selten ruhig atmen und musst trotzdem immer souverän sein. Die Musik verlangt ein irrsinniges Tempo – du hast das Gefühl, dir fliegen Blitze um die Ohren. All das bestärkt mich in der Überzeugung, dass es in der Klaviermusik eine Welt vor und eine Welt nach der »Waldstein-Sonate« gibt!«

Auffallend nur, dass ausgerechnet Igor Levit das vielstrapazierte Wort von Beethovens »Humanismus« eher mit Scheu in den Mund

nimmt. Human, darf man vermuten, ist für ihn nicht so sehr das, was Beethoven ausspricht, nicht die Botschaft seiner Musik. Sondern ihr unermüdliches Fragen, das immer wieder Neuerfinden, Neugestalten der Zusammenhänge. Die Musik ist frei, ihre Materie ist durchsichtig: Genau deshalb führt alles zu den späten Sonaten, auch zur »Hammerklavier-Sonate«, hin. »Beethoven erinnert sich, er sammelt, siebt, konstruiert noch einmal in diesen fünf letzten Sonaten. Und nimmt dann am Ende überhaupt keine Rücksicht mehr. Nach all der Disziplin ist da nur noch Inhalt, Emotion, Transzendenz.«

Anselm Cybinski



ON THE OBLIGATION TO SAY “I” IGOR LEVIT PLAYS BEETHOVEN’S 32 PIANO SONATAS

How could we describe Beethoven – disciplined, or impulsive? It’s not an entirely serious question, it’s really just an opening gambit. The interviewee can sidestep it, or warn the questioner against making generalizations. Only Igor Levit doesn’t need a warm-up. His answer comes swiftly and emphatically, “Extremely disciplined!” he bursts out. In rapid, short statements he talks about the concision of Beethoven’s writing, about sharply drawn characters and Beethoven’s keen eye for formal interconnections. He also points to the impressive coherence of the developmental line running through this body of sonatas. “The grand, pathos-laden gesture of ‘I’m here!’ – that vigorous self-assertion makes itself felt right from the start in the sonatas, in op. 2/1. Above all in the unbelievably virtuosic finale. Beethoven is uncompromisingly truthful. He constantly demonstrates his determination not to countenance anything that has no meaning, not even a modest counter-melody. Every detail matters, has importance and relevance. His music is utterly under control, from within.’

Levit says a lot – in a short space of time. Barely two minutes into the interview he is already touching on the topic that his thinking always gravitates towards: the unfettered zones in Beethoven’s music, the wild outbursts, the situations where unconstrained impulse does indeed seem to triumph over any form of discipline. Take the finale of the “Hammerklavier” Sonata. “The mighty fugue crashes and implodes, just before that wonderfully peaceful passage in the style of J. S. Bach. After all the thematic inversions and trills there are suddenly those wild leaps up and down, tenths! It’s pure noise, pure gesture – basically unleashed violence. The physical impetus, sound enters form!” Or take another example, the “Tempest” Sonata, op. 31/2, the very beginning – although of course the quiet spread chord out

of nowhere anticipates the motivic seed of the first subject, so it does have an architectural function. “But initially, as it seems when we hear it, it’s all about atmosphere, pure sound. As if the physical occurrence of the sound were statement-free. As if it could just be there, as sensory information. And the recitative at the beginning of the recapitulation is even more astonishing. The first movement of the Tempest is a wild, dramatic, very ‘dark’ movement. And then time suddenly stands still! The listener is entirely unprepared for that sense of disorientation. It’s as though that whole passage were from another dimension altogether.”

In Beethoven’s sonatas there are a number of these “islands”, where – just for a moment – the otherwise very secure foothold of form is destabilised. Igor Levit likes discussing these places. He sees them as a promise of a certain freedom, whose appeal he perceives from multiple angles. Firstly, as a political being, for whom the absence of constraints is the highest treasure. Next, from the point of view of his musical role model, Thelonious Monk, that advocate of all things direct, uncontrived and rugged in his dealings with the piano keyboard. For years Monk’s credo – “The piano ain’t got no wrong notes” – has been an enduring lodestar in Levit’s reflections on his own playing, perhaps precisely because the fundamental rightness of what is genuinely one’s “own” note in jazz improvisation is so much easier to justify than in the performance of classical masterpieces. However, Levit’s approach to interpretation is also just as importantly shaped by the thinking of Ferruccio Busoni – pianist, composer and theorist. In the early twentieth century the worldly Italian published his Sketch of a New Aesthetic of Music, in which he imagined a positively utopian art form. In his view music was still a very young cultural achievement in the history of humankind – basically an untethered “child” that as yet knows nothing of fixed conventions: “It [the child] is well-nigh incorporeal. Its material is transparent. It is sonorous air. It is almost Nature itself. It is free.”

However, championing “free” music and “free” interpretation, too, means rebelling: not accepting rigid rules of communication, resisting norms even when they may merely be implicit, and only ever engag-

ing in interpretation for that one, passing moment. This approach is all the more subversive when it is applied to the music of Beethoven – the epitome of a canonized master. In fact it also reveals an emphatically modern state of mind, that is to say, a powerful longing for that which is new, fresh, for that which – almost reminiscent of the avant-garde a hundred years ago – seeks to flee the super-ego burden of historical awareness. And there may also be a dash of youthful defiance of traditions. “I don’t have a portrait of Beethoven hanging up above my piano at home, glaring down at me,” says the thirty-two-year-old. “Beethoven’s music is almost always on my mind. All day, every day. It’s been like that for nearly half my life. But I never know what ‘he’ wants or what ‘he’ means – let alone who ‘he’ is. What I’ve got in front of me here is the text. And what we hear when we listen to his music – I don’t want to pin it down in words. It’s for everyone to decide for themselves.”

In response: So where does that leave the distinct vocabulary of the sonatas – the signals indicating militarism, dancing, religiosity or humour that make such a contribution to the specific tone of these compositions? Don’t they provide clear pointers as to how we might understand these works that are separated from us by around two hundred years? “Of course Beethoven refers to particular ideas and forms, possibly even rules,” Levit acknowledges. “Beethoven knew and was aware of so very much. We know that as a child in Bonn he was already working on Bach’s Well-Tempered Clavier. He also studied Josquin Desprez and Palestrina. He was very familiar with the music of Haydn and Mozart, of course, and he was also aware of the revolutionary music coming out of France. But basically he paid no attention at all to the conventions of his own time. In fact Beethoven only ever wrote music for the future. And when he announced the imminent arrival of the ‘Hammerklavier’ Sonata to his publisher, Artaria, he very explicitly said it was something that ‘people would play in fifty years’. In the realms of piano music – at least in the nineteenth century – no other work has so ruthlessly anticipated Tomorrow as this sonata.”

Anyone listening to Levit performing Beethoven soon realizes how judiciously its radicalism is dispensed in his playing. Even in passages where the very fast speeds make quite extraordinary technical demands

of the pianist, things never sound strained. “There are so few mid-range dynamics in Beethoven. His penchant for extremes all too easily tempts one to exaggerate. The energy of the music gets your adrenaline going, which is why you have to be fully in control of what you are doing,” Levit has discovered. Of course, as an artist nothing inspires him as much as something off the scale, almost unreasonably excessive. This is very evident from his love of monumental, hypertrophic cycles like Frederic Rzewski’s variations, *The People United Will Never Be Defeated!*, and Ronald Stevenson’s almost 80-minute passacaglia on Shostakovich’s DSCH motif. And yet, Levit is not an expressionistic performer going for the extremes. On the contrary, every creative decision appears to be made from a profound, natural affinity with the musical language. One can only marvel at the lightning speed, the pinpoint certainty with which he grasps Beethoven’s musical characters. Levit succinctly shapes different situations, each in its own way. But then he is just as flexible in the way he connects them with other situations.

“It was when I was fourteen or fifteen that I first sensed how much Beethoven would mean to me, when I went to a performance of the *Missa solemnis*. It very quickly became my absolute favourite piece of music; in the true sense of the word it became sacred to me, and still is today. I could pretty much write the whole thing out. And the first time I really became involved with his piano music came not long afterwards, when I started studying the early A major Sonata, op. 2/2. For four-and-a-half years my teacher, Karl-Heinz Kämmerling, kept returning to this sonata. Never mind what I had prepared – Kämmerling used to bring up the A major Sonata in every lesson. Sometimes it was about a tiny detail, for instance agogic vibrations between individual notes in a particular passage. That score has taught me the most about Beethoven. And I learnt a vocabulary from it that I have also been able to apply to other scores.” As it happens, op. 2/2 is by no means one of Beethoven’s urgent, dramatic works that can withstand a broad-brush approach – if anything it is airy and virtuosic. The constant fluctuation in its affects requires extremely precise switching mechanisms in the player’s mind and hands. Every detail in its articulation has to be right – otherwise the bold, impish humour of the outer movements just falls flat. And then, almost the

polar opposite, there is the *Largo appassionato*, one of the most deeply emotional slow movements by the young Beethoven.

"This sonata really does already have it all," says Levit. "The colours, the interplay of characters, the dialogic principle with things joining forces only to resist each other again. This is a piece where you learn to take risks. It is so translucent, so dangerous, so difficult – you need nerves of steel. I played it in some competitions back then, that was a school for life. If even just one run doesn't work in the finale, you feel as if you've wrecked the whole sonata. To still remain in charge in situations like that takes endless training, a good few years." But how does that work, instantly creating contrasting moods? Is it even possible to identify with the work? Yes, says Igor Levit, it's vital, the only way for him to play it is by engaging with it on a personal level; he has to feel it all himself. "That's just me, my personality. Very quick to think and to act. Taking in as many impressions as possible, seeking the maximum concentration of experience. But then there is also always the desire to immerse myself in something, to be wholly aware of myself, feel my slow breathing. For me slow movements like the one in the 'Hammerklavier' are refuges from the turbulence of the present. In some strange way I have always felt in especially safe hands with Beethoven. His music has unbelievable centrifugal forces, that's true, but then it also draws these forces together again and restores order."

In the fifteen years since Levit first started working on op. 2/2, Beethoven has been the guiding light as he has developed his repertoire, rapidly progressing from highly gifted student to one of today's leading soloists. "Ever since then he really has been the most important composer in my life. There are also entirely pianistic reasons for that, too. His physically 'centred' writing suits me; there are none of the swirling wrist movements you get in Chopin-style melodies with their florid accompanying figurations. Instead each hand operates as a relatively self-contained unit, bringing the different voices together within a stable position and meaningfully weighting each line." Igor Levit's intense engagement with the Diabelli Variations set another important marker in his life with Beethoven, with this series of variations becoming one of the highlights of his concert programmes. And, since then, over the

years he has also made the cycle of thirty-two piano sonatas his own. In 2013 his recording of the five late sonatas was released, and he performed the complete cycle for the first time in the 2015–16 season, at the Tonhalle Düsseldorf: "Still kitted out in a suit and tie, back then. In the meantime – I think – I've got rid of a lot of baggage. So I am all the more appreciative of this chance to record the complete cycle now, working with my wonderful longstanding team: Andreas Neubronner, recording producer, and Thomas Hübsch, piano technician. It's such a privilege – mammoth projects of this kind have almost become extinct in the record industry."

Judging by the rhapsodic freedom of pianists such as Artur Schnabel, whose recordings Levit has so often listened to, we are now – in his view – living in a distinctly reactionary era: "The core repertoire is instantly accessible everywhere, our expectations are severely constrained and the taboos are correspondingly rigid. But I need a form of inner freedom, self-confidence on a higher level. After all I am the one who is breathing acoustic life into the music. In my view saying 'I' is not somehow despicable, it's not disrespectful to the composer. No, the ability to say 'I' is the prerequisite for an open dialogue between two human beings, for communication with the audience!" Hans von Bülow's image – Beethoven as the "New Testament of music" – is certainly not in the forefront of Levit's mind when he is playing the sonatas. This witty, forthcoming, physically fit man comes across as the opposite of a faithful exegetist, a priestly figure poring over the deepest truths of a sacred text in contemplative silence. "Of course I practice obsessively, immersing myself in the score, always trying to understand it better. But the most important things happen out there, with the other people in the concert hall."

While there are certainly echoes of traditional patterns of reception in Igor Levit's encounters with these works, these increasingly fade into the background as he engages day-by-day with the practicalities of the music. In his unbiased eyes, the *Adagio sostenuto* of the "Moonlight" Sonata, for instance, is no longer merely the prototype of romantic mood music with a barely concealed tendency towards kitsch. On the contrary, it seems to recede into the distant

realms of an almost abstract study on uninterrupted triplets: extremely demanding to play smoothly and spell-binding in the associations it induces in the listener. Interestingly, in this first movement Igor Levit's thoughts turn less to the magic of a calm, moonlit evening than to the menacing, uncanny night-time in the first scene of Mozart's Don Giovanni – specifically the trio accompanied by very similar broken chords in quaver triplets when the Commendatore breathes his last after being struck down by Giovanni.

For Igor Levit the quantum leap in Beethoven's development as a composer writing for the piano came in the "Waldstein" Sonata – a breakthrough work in sonata form that combines both symphonic colour and virtuosic pianism. Levit is well able to describe all these structures in detail, but what really interests him is the palpable presence, the ecstatic experience of the music. "Take the beginning of the first movement, my heart rate's already at 180 – you just couldn't imagine a more incredible beginning. The purest energy, fluidity, sense of expectation – joy, happiness, curiosity, love. You barely have a chance to catch your breath and yet you have to be on top of it the whole time. The music demands a completely reckless tempo – it's as if flashes of lightning are flying around your ears. All of which just reinforces my belief that the world of piano music is divided into before-the-'Waldstein'-Sonata and after-the-'Waldstein'-Sonata!"

However, it is striking that – of all people – Igor Levit is perhaps a little reluctant to discuss the much-vaunted notion of Beethoven's "humanism". It seems fair to assume that for Levit "humanity" is not what Beethoven is talking about, not the message in his music – not as much as its tireless questioning, its ongoing re-invention, re-shaping connections. Beethoven's music is free, its substance is transparent – and that is why everything leads to the late sonatas, including the "Hammerklavier" Sonata. "Beethoven remembers, he collects, sifts, and reconstructs in these last five sonatas. And in the end makes no allowances any more. After all the discipline of the past now there is just intent, emotion, transcendence."

Anselm Cybinski



RECORDINGS

ALBUM 1: Neumarkt, Historischer Reitstadel, November 13-17, 2017 [1-4];
Hanover, Leibniz Saal, December 13-16, 2018 [5-12]

ALBUM 2: Neumarkt, Historischer Reitstadel, February 19-23, 2018 [1-4]; June 20-23, 2018 [5-7];
November 18-19, 2018 [11-14]; Hanover, Leibniz Saal, December 20-22, 2018 [8-10]

ALBUM 3: Hanover, Leibniz Saal, December 13-16, 2018 [1-3]; January 10-13, 2019 [10-13];
Neumarkt, Historischer Reitstadel, February 19-23, 2018 [4-6]; November 13-17, 2017 [7-9]

ALBUM 4: Neumarkt, Historischer Reitstadel, November 13-17, 2017 [1-4];
Hanover, Leibniz Saal, January 10-13, 2019 [5-8]; December 20-22, 2018 [9-15]

ALBUM 5: Hanover, Leibniz Saal, January 10-13, 2019 [1-3/7-10];
Neumarkt, Historischer Reitstadel, June 20-23, 2018 [4-6]

ALBUM 6: Neumarkt, Historischer Reitstadel, February 19-23, 2018 [1-4];
November 13-17, 2017 [5-7]; June 20-23, 2018 [8-12]

ALBUM 7: Neumarkt, Historischer Reitstadel, February 19-23, 2018 [1/2/6-8];
November 13-17, 2017 [3-5]; Hanover, Leibniz Saal, December 20-22, 2018 [9/10]

ALBUM 8: Berlin, Siemensvilla, January 2-5 & February 3-5, 2013

ALBUM 9: Berlin, Siemensvilla, January 2-5 & February 3-5, 2013

Executive Producers: Jack Ryan Smith & Tessa Fanelso (ALBUMS 1-7); Anselm Cybinski (ALBUMS 8-9)

Producer: Andreas Neubronner (ALBUMS 1-7)

Producer: Stephan Schellmann (ALBUMS 8-9)

ALBUMS 8 and 9 were co-produced with BBC Radio 3.

Mastering Engineer: Andreas Neubronner

Fotos: Felix Broede © Sony Music Entertainment

Images of ALBUM sleeves 4 & 7 used with permission of G. Henle Verlag

Artwork: B61 · Editorial: *texthouse*

© 2013 (ALBUMS 8-9) & 2019 (ALBUMS 1-7) & © 2019 Sony Music Entertainment



G010004099218K