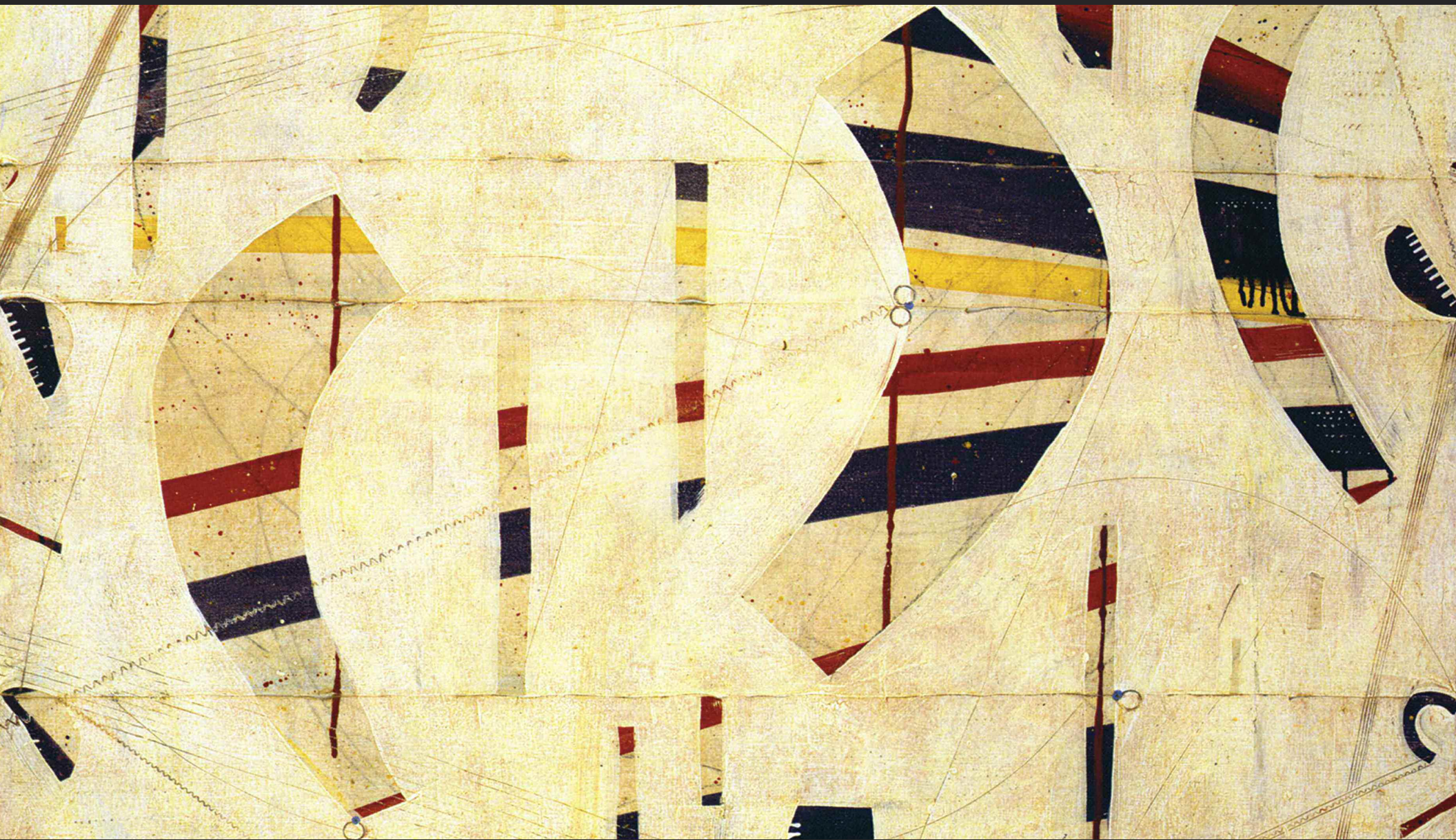


BEETHOVEN PIANO SONATAS

ANGELA HEWITT

Op 13 'Pathétique' ~ Op 28 'Pastoral' ~ Op 2 No 3



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 9</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 14</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)



Piano Sonata in D major 'Pastoral' Op 28

[24'55]

- 1 Allegro [10'49]
- 2 Andante [6'46]
- 3 Scherzo: Allegro vivace [2'31]
- 4 Rondo: Allegro ma non troppo [4'47]

Piano Sonata in C minor 'Pathétique' Op 13

[21'36]

- 5 Grave — Allegro di molto e con brio [11'21]
- 6 Adagio cantabile [5'13]
- 7 Rondo: Allegro [5'02]

Piano Sonata in C major Op 2 No 3

[27'45]

- 8 Allegro con brio [10'38]
- 9 Adagio [7'55]
- 10 Scherzo: Allegro [3'33]
- 11 Allegro assai [5'36]

ANGELA HEWITT piano

Recorded in Das Kulturzentrum Grand Hotel, Dobbiaco, Italy, on 19–22 December 2006

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMVII

Front illustration: Pietrasanta Painting P02.12 (2002)

by Caio Fonseca (b1959)

Reproduced by kind permission of the artist



THIS SECOND CD devoted to the Sonatas of Beethoven includes three very different works that were written within a period of about seven years. They are presented in reverse chronological order simply because that way they make a more satisfying recital for the listener.

Beethoven gives us one of the most beautiful of all beginnings in the **Sonata in D major, Op 28**, written in 1801. Over a low D pedal point in the bass, the theme of the *Allegro* emerges with great simplicity and calm, though the C natural in the opening right-hand chord already signals a depth of expression. Such a pedal point, reminiscent of a bagpipe drone, was often associated with rustic scenes (Rameau's *Musette en rondeau* from the E minor keyboard suite is one such example), and so it is perhaps no surprise that a publisher, even in Beethoven's day always eager to attach a title to a piece to make it more saleable, dubbed this the 'Pastoral' Sonata. Beethoven himself went on to call his Sixth Symphony by that name, but that is a true piece of programme music with specific titles for each movement. In this piano sonata, our imagination is left to roam freely.


In the first movement, although it is outwardly so tranquil and friendly (how different from the 'Moonlight' Sonata Op 27 No 2, which could well have been written simultaneously), Beethoven is still concerned with construction and conciseness. In contrast to the fluid, lyrical melodies of the exposition, the short development section takes the second half of the opening melody (when it rises after the descent) and steadily builds up to a climax by gradually losing notes from it until only a single chord remains. A series of questioning pauses then leads us back to the recapitulation. Our idyll is disturbed, but only briefly.

This sonata, according to the composer's pupil Czerny, was one of Beethoven's favourite compositions, one which

he never tired of playing—especially the second-movement *Andante*. Over a staccato bass (such as we have already heard during the slow movement of the Sonata Op 7), a solemn, almost foreboding theme is played legato by the right hand. Czerny describes it as 'a simple narration—a ballad of former times'. Then light appears and we find ourselves in the middle of a dance in the major key, with the right hand now happily skipping about. A return to the minor mode gives Beethoven a chance to embellish the theme and add extra tension. A return to the dance—but this time tinged with menace and staying in the minor—is followed by a series of sighs moving up the keyboard, bringing the movement to a poignant close.

We don't remain in sorrowful mood for long, though. The Scherzo, marked *Allegro vivace*, begins with falling F sharp octaves, imitating the cadential theme of the first movement (bar 135), and rooting us back in D major. Another dance it is, where the country folk engage in some back-slapping gestures (descending *sforzando* chords). The Trio is one of the moments in this sonata where the amateur player is likely to come unstuck, since it demands some very agile left-hand work. That F sharp keeps sticking out in the melody every four bars.

The closing Rondo brings us back to the pedal point D, though now happily lilting. Although it seems only an accompaniment it also serves as the first part of the theme—the right hand then commenting on what it has just heard from the left. It is in sonata-rondo form (as is the finale of the C major Sonata that ends this disc), meaning that the opening refrain is interspersed with episodes, of which the first and the last are basically the same (ABACABA) except for the change of key. The C section suddenly launches into a fugue which builds up to a burst of broken octaves, more powerful than those we have already heard. Beethoven could have ended this



sonata softly, fading away into the distance. But no; he preferred a bravura ending, instructing the player to play faster, despite the increasing technical difficulty of the left-hand leaps under a tirade of semiquavers (sixteenth-notes). It is as if he can't contain his joy. Beethoven's love of nature is well documented, and it was his most comforting source of nourishment. In this 'Pastoral' Sonata he seems to express his thankfulness for all it gave him.

Two years previously, Beethoven had published his **Sonata in C minor, Op 13** as his 'Grande Sonate Pathétique', this time giving the title himself. What exactly did he mean by 'Pathétique'? He himself never said (or at least we have no record of it). The modern meaning of the word, which along the lines of 'pitiable', can only be used as a joke (as we did at music school, saying that so-and-so was playing the 'Pathetic Sonata'). The word comes from the Greek 'pathos', meaning suffering, experience, emotion. But as William Behrend says in his book on the Beethoven Sonatas first published in 1923 (for which Alfred Cortot wrote an introduction), 'it should be understood in an aesthetic sense, as the expression of exalted passion'. Behrend goes on to say how Vienna at the time followed Paris in adopting ancient Rome and Greece as models, even in fashion (it is true that Beethoven himself had a haircut *à la* Titus which 'stood up around his head', as Czerny put it). Beethoven was familiar with Plutarch, Plato, Pericles and Anaxagoras. He was also a great fan of Luigi Cherubini (1760–1842) whom he called 'the greatest contemporary composer'. In 1797, two years before the appearance of the 'Pathétique', Cherubini presented his opera *Médée* in Paris (a passionate story of hatred, jealousy, and grief). The score of the opera was later found in Beethoven's library. An article in *The Musical Times* of 1924 points out the remarkable similarities between themes in the opera and Beethoven's

piano sonata. Perhaps one of Beethoven's most original compositions, and one which remains his most popular to this day, had its origins elsewhere? It certainly was something extraordinary for the time. Ignaz Moscheles recounts how after finding the 'Pathétique' in a library, he was warned by his teacher not to play or study such 'eccentric productions'.

The first movement opens with a *Grave* introduction which is nothing less than a rhetorical gesture ('rhetorical' being another important word linked to the meaning of 'pathétique'). Behrend describes it thus: 'We are at once aware of the dignified, self-conscious throw of the toga with which the figures of the tragedy step forth upon the stage ... while they impart to us the story of their fate and their sufferings.' Once that is done, Beethoven launches into an *Allegro di molto e con brio* with drum-roll tremolos in the left hand, and a rocketing theme in the right. The second subject introduces some rather perilous hand-crossing which takes great control yet mustn't sound cautious. I love Tovey's advice on this movement, which I can't resist quoting: 'Remember that it is very unimportant whether you take six months or six years in screwing this *Allegro* up until you can break speed-records, but that it is very important for your own harmonious development that you should not play it badly at any stage of your practice.'

Then we have a problem to consider. Beethoven never indicated that the repeat of the exposition should return only to the *Allegro* section. This was added at a later date by a publisher. So perhaps he meant us to return to the very beginning and play the *Grave* once more? This is what I do (and what many other pianists, including Serkin, have opted to do as well). Considering the overall structure of the movement, each time Beethoven comes to a crashing pause in the *Allegro*, he then returns to the music of the *Grave*, so why should this first time be an



exception? It makes the first movement longer, of course, but for me much more satisfying to play.


As with the previous sonatas, the Op 10 set, the Viennese publisher Eder issued an edition of the 'Pathétique' saying it was for either harpsichord or piano. Again, this is nothing more than a cunning marketing technique. As Michael Steinberg wrote in his wonderful notes to the Beethoven Sonatas, the second movement of Op 13 'must have sent the harpsichord owners running to the nearest piano store'! Nowhere is Beethoven's famous *cantabile* playing more essential, more demanding, to the point where even the piano seems inadequate to produce what one wants to hear—a pure vocal line, or perhaps one played by a cello (given its low register). In fact, through most of this simple yet profoundly moving *Adagio cantabile*, I hear a string quartet playing. The triplets that Beethoven introduces in the second episode become a marvellous accompaniment and variation to the original theme, first played by one instrument, and then by two, creating a beautifully harmonious effect.

The concluding Rondo (*Allegro*) stays somewhat with this air of sophisticated simplicity. Wisely, Beethoven does not return to the dramatic scenes of the first movement (even he could not top that) but gives us a theme that is slightly reminiscent of his Third Piano Concerto finale (also in C minor). It is wistful, somewhat haunting, playing a trick on us at the end by presenting itself in A flat major. But Beethoven ends defiantly in C minor, leaving no doubt as to the nature of the sonata as a whole. It is said that he himself played this movement 'humorously' which seems to be at odds with the overall character. Maybe there is some explanation in Mark Twain's remark: 'Everything human is pathetic. The secret source of Humor itself is not joy but sorrow.'

To finish this disc, I return to the young Beethoven, newly arrived in Vienna and going all out to conquer his

public (see the notes on his early life in volume 1, CDA67518.). When he went there in 1792, his patron in Bonn, Count Waldstein, urged him to work diligently and to receive 'Mozart's spirit from the hands of Haydn' (with whom he was to study—Mozart having died the previous year). In the end, the lessons, which began with the study of counterpoint, were not a big success. Haydn was busy with his own compositions and successes in England, and was ill-equipped to deal with the wild personality of the young Rhineland. Beethoven learned more from studying Haydn's music than from the man himself. Nevertheless, when the time came to publish his three piano sonatas Op 2 in 1796, the dedication was to 'M. Joseph Haydn, Docteur en musique' (referring to his honorary degree from Oxford).

Written between 1793 and 1795, each of these sonatas has a distinct personality, with the **Sonata in C major, Op 2 No 3** being the most brilliant of them all. If Beethoven wanted to show how different he was from the many virtuosos who did the rounds of the Viennese salons, he couldn't have written anything more impressive. Certainly in the opening movement alone, marked *Allegro con brio*, he would have rattled off the double trills, broken octaves, and crashing chords with an energy that would have been admired by all. There is, however, much more than sheer display in this music. The material, some of which was taken from a piano quartet written as early as 1785, is highly contrasting. The opening twelve bars are rather teasing, with much humour and a glint in the eye. Then we have a sudden explosion in C major (it is important to note that there is no crescendo before this) into a great bravura passage. The second subject, lyrical but restless, is in G minor, saving the more usual G major for the tender third theme, which has some beautiful counterpoint. In the development, Beethoven teases us again by presenting a false recapitulation in



D major—the wrong key altogether—but then finally comes home to the tonic after more brilliant excursions. Just when we think we might be coming to the end, a crashing chord in yet another ‘wrong’ key—that of A flat major—suddenly gives us a jolt, and leads us into a cadenza which explores the extremities (and thus the different sonorities) of the keyboard at the time. Beethoven is having a great deal of fun here, but at the same time shows an incredible awareness of form and architecture.

This precocious maturity is even more evident in the following *Adagio*. By choosing the remote key of E major (which Haydn did in his E flat major Piano Sonata written in 1794—an exact contemporary of Beethoven’s Op 2), Beethoven already announces something special. Reading it through for the first time can be deceptive: there is a lot below the surface in this piece which takes time to discover. The opening bars, for instance, can sound rather banal if the silences between them are not full of expression. There can be no sense of hurry—only total repose. After only ten bars things change and we enter the minor key. The melody switches to the left hand—or at least what passes for a melody, as this is in fact nothing more than a series of octaves followed by sighing gestures with the left hand crossing over the accompaniment in the right. A successful interpretation of this movement requires a huge palette of keyboard colours, and a sense of how they are applied depending on the harmonic progressions. How new all of this must have sounded to contemporary ears. The music wanders, but the language is so poignant, and each return to the opening theme so welcome, that the total effect is mesmerizing. In the

middle, a typical Beethoven surprise comes when he makes a *fortissimo* insertion of the theme in C major—just in case we have forgotten the key of the sonata.

All of the three sonatas Op 2 are in four movements, another way in which Beethoven stood out from the crowd. The Scherzo takes us back to those counterpoint lessons, with its opening theme presented in strict imitation. As in the first movement of the ‘Pastoral’ Sonata, Beethoven is already using his trick of taking just a few notes of his material and insisting upon them. The Trio provides another moment of bravura, keeping up the pace. Only in the coda tacked on at the end do things calm down, with a tiny note of mystery being added in the left hand.

There is, however, no rest for the player at this point. The last movement, marked *Allegro assai*, is not for the faint-hearted or weak-fingered. Technical difficulties abound: the ease with which the ascending staccato chords must be thrown off at the beginning; the subsequent finger-breaking passage which must remain light, clear, yet brilliant; awkward tremolos in the left hand; perilous leaps and double-thirds (bar 87); a pseudo-cadanza at the end with a triple trill more reminiscent of a concerto than a solo sonata; and finally brilliant octaves in both hands to bring it all to the most spectacular, yet witty conclusion. In the middle of all that, Beethoven inserts a totally unrelated episode in F major, which starts off like a chorale and ends up sounding like his ‘Pastoral’ Symphony. The perfect combination of heart, mind and humour makes this sonata, in my opinion, one of his most fulfilling pieces to perform.

ANGELA HEWITT © 2007



ANGELA HEWITT

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her project to record all the major keyboard works of Bach has been described as 'one of the record glories of our age'. Her discography also includes recordings of Beethoven, Chabrier, Granados, Messiaen, Rameau, Ravel, the complete Chopin Nocturnes and three discs of Couperin.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prize-winner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls as recitalist and as soloist with major orchestras. Her festival appearances have taken her to Lucerne, Osaka, Prague, Moscow and New York, to name but a few places. Her own annual Trasi-meno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself.

Also available by Angela Hewitt on Hyperion

BEETHOVEN Piano Sonata in D major, Op 10 No 3; Piano Sonata in E flat major, Op 7; Piano Sonata in F minor 'Appassionata', Op 57
CDA67518

'Angela Hewitt's first instalment in a projected Beethoven sonata cycle offers intelligent, stylish and often illuminating interpretations ... Fusing poetry and passion, Hewitt lets her long hair down and her fingers run wild' (*Gramophone*)



© Eric Richmond

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listener's Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She was made an Officer of the Order of Canada in 2000. She was also awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria, Italy.

In 2006 Angela Hewitt was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'.

Sonates pour piano de Beethoven – 2



CE DEUXIÈME CD consacré aux Sonates de Beethoven réunit trois œuvres fort différentes, toutes écrites sur environ sept ans et présentées ici en remontant le temps, juste parce que cet ordre assure un récitant plus satisfaisant pour l'auditeur.

La **Sonate en ré majeur, op. 28** (1801) nous offre l'un des débuts les plus splendides qui soient. Sur une pédale de ré grave, à la basse, le thème de l'*Allegro* émerge, tout simple et paisible, bien que l'ut bécarre de l'accord d'ouverture, à la main droite, marque déjà une certaine profondeur d'expression. Ce genre de pédale, qui rappelle un bourdon de cornemuse, était souvent associé aux scènes campagnardes (comme l'illustre bien la *Musette en rondeau*, extraite de la Suite pour clavecin en mi mineur de Rameau) ; aussi n'est-il peut-être pas surprenant qu'un éditeur—toujours pressé, même à l'époque, d'accoler un titre à une pièce pour la rendre plus vendable—ait dit cette sonate « Pastorale ». Plus tard, Beethoven appliqua cette épithète à sa Symphonie n° 6, qui est une authentique musique à programme, avec un titre par mouvement. Mais, dans cette sonate pour piano, chacun peut laisser libre cours à son imagination.

Dans le premier mouvement, pourtant si tranquille et si amène en apparence (quelle différence avec la Sonate au « Clair de lune », op. 27 n° 2, qui pourrait bien avoir été écrite en même temps !), Beethoven demeure attaché à la construction et à la concision. Par contraste avec les mélodie de l'exposition, fluides et lyriques, la courte section de développement entraîne peu à peu la seconde moitié de la mélodie initiale (quand elle s'élève après la descente) vers un apogée, en lui faisant perdre des notes jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'un seul accord. Une série de pauses interrogatives nous ramène ensuite à la réexposition. Notre idylle est perturbée, mais pour un temps seulement.

Au témoignage de Czerny, qui fut son élève, Beethoven ne se lassa jamais de jouer cette sonate, l'une de ses œuvres préférées—surtout le deuxième mouvement *Andante*. Un thème solennel, presque de mauvais augure, est exécuté legato à la main droite sur une basse staccato (comme celle que nous avons déjà entendue dans le mouvement lent de la Sonate, op. 7). Czerny y voit « une simple narration—une ballade du temps jadis ». Puis la lumière surgit et l'on se retrouve au beau milieu d'une danse en majeur, avec la main droite qui, désormais, sautille allègrement. Renouant avec le mode mineur, Beethoven embellit le thème et ajoute à la tension. Un retour à la danse—mais nuée de menace, cette fois, et cantonnée au mode mineur—est alors suivi d'une série de soupirs montant sur le clavier, qui amènent le mouvement à une conclusion poignante.

Mais cette tristesse est de courte durée. Le Scherzo, marqué *Allegro vivace*, s'ouvre sur des octaves descendantes en fa dièse, imitant le thème cadentiel du premier mouvement (mesure 135) et nous enracinant de nouveau en ré majeur. C'est encore une danse, où les paysans se lancent dans des gestes joviaux (accords descendants *sforzando*). Le Trio est un des moments de cette sonate où le pianiste amateur risquera fort d'achopper, car il exige une grande agilité de la main gauche. Le fa dièse ressort dans la mélodie toutes les quatre mesures.

Le Rondo conclusif nous ramène au ré pédale, maintenant joyeux. Il semble n'être qu'un accompagnement, et pourtant il sert aussi de première partie au thème, la main droite commentant alors ce qui vient d'être dit à la gauche. Il s'agit d'une forme sonate-rondo (à l'image du finale de la Sonate en ut majeur qui clôt ce disque), ce qui signifie que le refrain d'ouverture est entrecoupé d'épisodes—le premier et le dernier sont fondamentalement identiques (ABACABA), seule la




LUDWIG VAN BEETHOVEN (c1800)
after a lost portrait by G S von Treuberg

tonalité changeant. La section C se lance soudain dans une fugue qui débouche sur une explosion d'octaves brisées, plus puissantes que toutes celles entendues jusqu'alors. Beethoven aurait pu terminer cette sonate en douceur et la faire disparaître dans le lointain. Mais non ; il préféra une conclusion de bravoure, enjoignant à l'interprète de jouer plus vite, nonobstant la difficulté technique croissante des sauts à la main gauche sous une tirade de doubles croches. C'est comme s'il ne pouvait contenir sa joie. Son amour de la nature, bien documenté, était sa nourriture la plus réconfortante. Dans cette Sonate « Pastorale », il semble la remercier pour tout ce qu'elle lui a donné.

Deux ans auparavant, Beethoven avait publié sa **Sonate en ut mineur, op. 13**, qu'il avait intitulée

« Grande Sonate pathétique ». Qu'entendait-il exactement par « pathétique » ? Il ne le dit jamais (du moins n'en avons-nous aucune trace). L'acception moderne de ce mot, proche de « pitoyable », ne peut s'employer que par plaisanterie. « Pathétique » vient du grec « pathos », qui signifie souffrance, expérience, émotion. Mais, comme le dit William Behrend (dans son ouvrage consacré aux sonates de Beethoven et publié pour la première fois en 1923, avec une introduction d'Alfred Cortot), « il faut le comprendre dans un sens esthétique, comme l'expression de la passion exaltée ». Behrend explique ensuite comment la Vienne de l'époque, imitant Paris, prit pour modèles la Rome et la Grèce antiques, jusque dans la mode (Beethoven lui-même était, il est vrai, coiffé à la Titus, les cheveux « dressés autour de la tête », selon Czerny). Connaisseur de Plutarque, Platon, Périclès et Anaxagore, Beethoven admirait aussi beaucoup Luigi Cherubini (1760–1842), qu'il appelait « le plus grand compositeur contemporain ». En 1797, deux ans avant la « Pathétique », ce dernier avait présenté son opéra *Médée* à Paris—une histoire passionnée, de haine, de jalousie et de chagrin mêlés, dont on retrouvera la partition dans la bibliothèque de Beethoven. En 1924, *The Musical Times* consacra un article aux remarquables similitudes existant entre les thèmes de cet opéra et ceux de la « Pathétique ». Cette œuvre, l'une des plus singulières et des plus populaires de Beethoven, eut-elle d'autres origines ? Elle fut, à n'en pas douter, extraordinaire pour son époque. L'ayant dénichée dans une bibliothèque, Ignaz Moscheles raconte comment son professeur le mit en garde contre l'exécution, ou l'étude, de pareilles « productions excentriques ».

Le premier mouvement s'ouvre sur une introduction *Grave*, qui n'est rien d'autre qu'un geste rhétorique (encore un terme important associé au sens de « pathétique »). Behrend le dépeint ainsi : « Il nous informe



d'emblée du lancer de toge digne, appuyé, avec lequel les personnages de la tragédie avançaient sur scène ... tout en nous apprenant l'histoire de leur destin et de leurs souffrances. » Puis Beethoven entame un *Allegro di molto e con brio* avec des trémolos en roulements de timbale à la main gauche et un thème fusant à la droite. Le second sujet introduit un croisement de mains assez périlleux, qui exige une grande maîtrise tout en ne devant pas paraître réfléchi. À propos de ce mouvement, je ne résiste pas au plaisir de vous citer un conseil que j'adore (il est signé Tovey) : « Rappelez-vous ceci : que vous mettiez six mois ou six ans à pressurer cet *Allegro* jusqu'à battre des records de vitesse est absolument sans importance. Ce qui importe, pour votre développement harmonieux, c'est que pas une fois, au cours de vos exercices, vous ne le jouiez mal. »


Un problème se pose alors à nous. Beethoven n'a absolument jamais indiqué que la reprise de l'exposition ne devait revenir qu'à la section *Allegro*—cet ajout a posteriori fut le fait d'un éditeur. Peut-être voulait-il nous voir revenir au tout début et rejouer le *Grave*? C'est ce que je fais (et ce que font bien d'autres pianistes, comme Serkin). Si l'on regarde la structure globale du mouvement, chaque pause retentissante dans l'*Allegro* est suivie d'un retour au *Grave*, alors pourquoi cette première fois ferait-elle exception? Certes, cela allonge le premier mouvement, mais cela le rend, à mes yeux, beaucoup plus satisfaisant à jouer.

Comme il le fit avec les précédentes sonates (op. 10), l'éditeur viennois Eder publia la « Pathétique » en précisant qu'elle était pour clavecin ou pour piano. Ce n'était, là encore, qu'un habile stratagème commercial. Comme l'écrivit Michael Steinberg dans ses délicieuses notes sur les sonates de Beethoven, le deuxième mouvement de l'op. 13 « dut faire se ruer les détenteurs de clavecin au magasin de pianos le plus proche » ! Nulle part ailleurs

le fameux jeu *cantabile* de Beethoven n'est plus fondamental, plus exigeant qu'ici, au point que même le piano semble incapable de produire ce que l'on veut entendre—une pure ligne vocale ou peut-être une ligne jouée par un violoncelle (à cause de son registre grave). En réalité, durant presque tout cet *Adagio cantabile* simple mais profondément émouvant, c'est un quatuor à cordes que j'entends jouer. Les triolets introduits par Beethoven dans le deuxième épisode deviennent un merveilleux accompagnement et une variation du thème original, exécutés par un instrument, puis par deux, pour un effet superbement harmonieux.

Le Rondo conclusif (*Allegro*) garde un peu de cette simplicité sophistiquée. Plein de sagesse, Beethoven ne revient pas aux scènes dramatiques du premier mouvement (même lui ne pouvait les surpasser), mais nous offre un thème rappelant un peu le finale de son Concerto pour piano n° 3 (également en ut mineur). Mélancolique, un rien lancinant, il nous fait une farce en se présentant, à la fin, en la bémol majeur. Mais Beethoven, par bravade, conclut en ut mineur, ne laissant aucun doute quant à la nature de toute cette sonate. On dit qu'il jouait ce mouvement « avec humour », ce qui semble contredire le caractère global de l'œuvre. À moins de voir un début d'explication dans cette remarque de Mark Twain : « Tout ce qui est humain est pathétique. La source secrète de l'Humour même n'est pas la joie, mais la peine. »

Pour conclure ce disque, je retrouve le jeune Beethoven, frais débarqué à Vienne et se donnant à fond pour conquérir son public (sur les débuts de sa vie, cf. la notice du vol. 1, CDA67518). Quand il arriva là, en 1792, son mécène à Bonn, le comte Waldstein, le pressa de travailler diligemment et de recevoir « l'esprit de Mozart des mains de Haydn »—Haydn avec lequel il allait étudier, puisque Mozart était mort l'année passée. Finalement, ces leçons, qui commencèrent par l'étude du contrepoint, ne furent



pas une grande réussite. Accaparé par ses propres compositions et par ses succès en Angleterre, Haydn s'avéra incapable de gérer la folle personnalité du jeune Rhénan, qui apprit plus de la musique du maître que de l'homme lui-même. Néanmoins, quand vint l'heure de publier ses trois sonates pour piano, op. 2 (1796), Beethoven les dédia à « M. Joseph Haydn, Docteur en musique » (allusion à son grade honoris causa de l'université d'Oxford).

Écrites entre 1793 et 1795, ces sonates ont chacune leur personnalité, la **Sonate en ut majeur, op. 2 n° 3** étant la plus brillante des trois. Si Beethoven avait voulu montrer combien il différait des nombreux virtuoses qui faisaient le tour des salons viennois, il n'aurait rien pu écrire de plus impressionnant. Rien que dans le mouvement d'ouverture, marqué *Allegro con brio*, il devait sûrement expédier les doubles trilles, les octaves brisées et les accords retentissants avec une énergie faisant l'admiration de tous. Mais cette musique va bien au-delà de la pure démonstration. Le matériau, partiellement emprunté à un quatuor avec piano de 1785, est fort contrasté. Les douze premières mesures sont assez taquines et pleines d'humour, le regard pétillant. Puis une soudaine explosion en ut majeur (notons qu'aucun crescendo ne la précède) mène à un grand passage de bravoure. Le deuxième sujet, lyrique mais agité, est en sol mineur, le sol majeur, plus habituel, étant réservé au tendre troisième thème, doté d'un beau contrepoint. Dans le développement, Beethoven nous taquine de nouveau avec une fausse réexposition en ré majeur—tonalité fausse s'il en est—avant de finalement retrouver la tonique, au terme de brillantes incursions. Alors même que l'on peut se croire arrivé à la conclusion, un accord retentissant survient, dans une autre « fausse » tonalité—celle de la bémol majeur—, qui nous secoue brusquement et nous mène à une cadenza explorant les extrémités (et donc les sonorités) du clavier. Ici, Beethoven s'amuse

beaucoup tout en se montrant incroyablement sensible à la forme et à l'architecture de son œuvre.

Cette maturité précoce est encore plus flagrante dans l'*Adagio* suivant. En choisissant la tonalité éloignée de mi majeur (comme Haydn dans sa Sonate pour piano en mi bémol majeur de 1794, exacte contemporaine de l'op. 2 beethovénien), Beethoven annonce déjà quelque chose de spécial. La première lecture peut s'avérer décevante, mais il y a beaucoup de choses sous-jacentes, dont la découverte demande du temps. Les mesures d'ouverture, par exemple, peuvent sembler assez banales si les silences qui les entrecoupent ne sont pas des plus expressifs. On ne saurait ressentir la moindre précipitation—juste un repos total. Au bout de seulement dix mesures, les choses changent et nous entrons dans la tonalité mineure. La mélodie passe à la main gauche—ou du moins ce qui tient lieu de mélodie, car ce n'est en réalité qu'une série d'octaves suivies de gestes soupirants, la main gauche passant par-dessus l'accompagnement réalisé à la droite. Une interprétation réussie de ce mouvement requiert une immense palette de couleurs au clavier, qu'il faut savoir appliquer en fonction des progressions harmoniques. Tout ceci a dû paraître bien nouveau aux oreilles de l'époque. La musique divague, mais le langage est si poignant, et chaque retour au thème d'ouverture est tellement bienvenu, que l'effet d'ensemble est ensorcelant. Au milieu surgit une surprise beethovénienne : l'insertion *fortissimo* du thème en ut majeur—juste au cas où nous aurions oublié la tonalité de la sonate.

Les trois sonates, op. 2 sont en quatre mouvements, autre manière pour Beethoven de se démarquer. Le Scherzo nous ramène aux leçons de contrepoint, avec son thème d'ouverture présenté en imitation stricte. Comme dans le premier mouvement de la Sonate « Pastorale », Beethoven adopte l'astuce qui consiste à insister sur



quelques notes seulement du matériau. Le Trio offre un nouveau morceau de bravoure, qui perpétue le tempo. C'est uniquement à la coda, rajoutée à la fin, que les choses s'apaisent, avec une minuscule note de mystère à la main gauche.

Il n'y a, cependant, aucun répit pour l'interprète. Le dernier mouvement, marqué *Allegro assai*, ne s'adresse ni aux timorés ni aux « doigts faibles ». Les difficultés techniques abondent : l'aisance avec laquelle les accords staccato ascendants doivent être expédiés, au début ; le passage « casse-doigts » qui vient juste après et doit rester léger, clair et, malgré tout, brillant ; les redoutables

trémolos à la main gauche ; les sauts périlleux et les doubles tierces (mesure 87) ; une pseudo-cadenza à la fin, avec un triple trille rappelant plus un concerto qu'une sonate solo ; et, enfin, de brillantes octaves aux deux mains, qui amènent le tout à une conclusion des plus spectaculaires, quoique pleine d'esprit. Au milieu de tout cela, Beethoven insère un épisode en fa majeur sans aucun rapport avec le reste, qui commence comme un choral et s'achève comme sa Symphonie « Pastorale ». Parfaite combinaison du cœur, de l'esprit et de l'humour, cette sonate est, à mon sens, l'une des œuvres beethovéniennes les plus satisfaisantes à jouer.

ANGELA HEWITT © 2007

Traduction HYPERION

Beethoven Klaviersonaten – 2



AUF DIESER ZWEITEN CD mit Beethoven-Sonaten befinden sich drei sehr unterschiedliche Werke, die in einer Zeitspanne von sieben Jahren entstanden sind. Sie liegen hier in umgekehrter chronologischer Folge vor, einfach weil das Hörerlebnis so interessanter ist.

Beethoven lässt die **Sonate in D-Dur op. 28** aus dem Jahre 1801 besonders schön beginnen. Über einem Orgelpunkt auf dem tiefen D im Bass entfaltet sich das *Allegro* in schlichter und ruhiger Weise, obwohl das C im Anfangsakkord in der rechten Hand bereits eine beträchtliche Ausdruckstiefe signalisiert. Ein solcher Orgelpunkt, ähnlich wie der Basston eines Dudelsacks, wurde oft mit ländlichen Szenen in Verbindung gebracht (Rameaus *Musette en rondeau* aus der Cembalosuite in e-Moll wäre ein solches Beispiel) und es ist daher vielleicht nicht überraschend, dass ein Verleger, selbst zu Beethovens Zeiten stets darauf erpicht, Werke mit Titeln zu versehen um höhere Verkaufszahlen zu erzielen, das Werk „Pastorale“ nannte. Beethoven selbst gab seiner Sechsten Symphonie diesen Titel, jedoch handelt es sich hier um echte Programmmusik mit spezifischen Titeln für die einzelnen Sätze. Bei dieser Klaviersonate hingegen ist der Phantasie keine Grenzen gesetzt.


Im ersten Satz, obwohl er nach außen hin so ruhig und freundlich ist (was für ein Unterschied zur „Mondschein“-Sonate op. 27 Nr. 2, die gut zur gleichen Zeit entstanden sein könnte), strebt Beethoven noch nach Struktur und Präzision. Im Unterschied zu den fließenden, lyrischen Melodien der Exposition erklingt in der kurzen Durchführung die zweite Hälfte der Anfangsmelodie (wenn sie sich nach ihrem Abstieg wieder nach oben bewegt), die dann unaufhaltsam zu einem Höhepunkt hingeführt wird, wobei immer mehr Töne wegfallen, bis nur noch ein einziger Akkord übrigbleibt.

Eine Reihe von fragenden Pausen führt dann zurück zur Reprise. Das Idyll wird gestört, jedoch nur für kurze Zeit.

Diese Sonate war dem Beethoven-Schüler Czerny zufolge eines der Lieblingswerke des Komponisten, der es immer wieder spielte, insbesondere den zweiten Satz, das *Andante*. Über einem Staccato-Bass (wie wir ihn bereits im langsamen Satz der Sonate op. 7 gehört haben) erklingt in der rechten Hand ein feierliches, fast prophezeiendes Legato-Thema. Czerny beschreibt es als eine „schlichte Erzählung—eine Ballade aus früheren Zeiten“. Dann wird es hell und wir befinden uns mitten in einem Tanz in einer Durtonart, in dem die rechte Hand nun fröhlich herumspringt. Eine Rückkehr nach Moll gibt Beethoven Gelegenheit dazu, das Thema zu verzieren und noch mehr Spannung aufzubauen. Auf eine Wiederholung des Tanzes—diesmal jedoch mit einem etwas bedrohlichen Anflug und in Moll—folgt eine Reihe von nach oben gerichteten Seufzerfiguren, die den Satz zu einem melancholischen Ende bringen.

Die traurige Stimmung hält jedoch nicht lange an. Das Scherzo, mit *Allegro vivace* überschrieben, beginnt mit einem Fis, das mehrmals in absteigenden Oktaven wiederholt wird und das das kadenzartige Thema des ersten Satzes (Takt 135) imitiert und nach D-Dur zurückführt. In einem weiteren Tanz scheint das Landvolk einander jovial auf die Schultern zu klopfen (absteigende Sforzando-Akkorde). Das Trio ist einer jener Momente in dieser Sonate, wo der Amateurpianist wahrscheinlich stecken bleibt, da hier eine besonders agile linke Hand gefragt ist. Das Fis sticht in der Melodie regelmäßig alle vier Takte heraus.

Das abschließende Rondo greift den Orgelpunkt auf D wieder auf, diesmal jedoch in fröhlicher Stimmung. Obwohl er nur eine Begleitung zu sein scheint, dient er auch als erster Thementeil—die rechte Hand reagiert



dann auf das, was sie gerade von der Linken gehört hat. Der Satz steht in Rondoform (wie auch der Finalsatz der C-Dur Sonate, mit der die vorliegende CD endet), was bedeutet, dass der am Anfang stehende Refrain mit mehreren Episoden durchsetzt ist, von denen die erste und letzte praktisch gleich sind (ABACABA), von der Tonart einmal abgesehen. Der C-Teil verwandelt sich plötzlich in eine Fuge, in der sich ein Ausbruch von gebrochenen Oktaven aufbaut, die sogar noch kraftvoller sind als die, die wir bereits gehört haben. Beethoven hätte diese Sonate leise, sich langsam auflösend, enden lassen können. Aber nein, er zog ein Bravour-Finale vor und weist den Ausführenden an, schneller zu spielen, und das trotz der zunehmend technisch schwierigen Sprünge in der linken Hand unter einer Sechzehnteltirade. Es scheint, als könne er seine Freude nicht bändigen. Beethovens Liebe zur Natur ist mehrfach dokumentiert und sie war seine ermutigendste Nahrungsquelle. In dieser „Pastorale“ scheint er seine Dankbarkeit ihr gegenüber auszudrücken.

Zwei Jahre zuvor hatte Beethoven seine **Sonate in c-Moll op. 13** als seine „Grande Sonate Pathétique“ herausgegeben und sein Werk diesmal selbst mit einem Titel versehen. Was genau mag er mit „Pathétique“ gemeint haben? Er selbst äußerte sich dazu nicht (zumindest ist uns nichts dergleichen überliefert). Das Wort stammt vom griechischen „pathos“ und bedeutet Leid, Leidenschaft, Gemütsbewegung. Doch wie William Behrend in seinem Buch über die Beethoven-Sonaten von 1923 (mit einem Vorwort von Alfred Cortot) schreibt, sollte es in einem „ästhetischen Sinne verstanden werden, als Ausdruck erhabener Leidenschaft“. Behrend beschreibt dann wie zu der Zeit in Wien, dem Beispiel von Paris folgend, das Alte Rom und Griechenland generell als Vorbild galt, selbst in der Mode (es stimmt, dass Beethoven eine Frisur à la Titus hatte, die Czerny

zufolge um seinen Kopf herum gewachsen war und nach oben abstand). Beethoven kannte die Werke von Plutarch, Plato, Pericles und Anaxagoras. Er schätzte auch Luigi Cherubini (1760–1842) sehr, den er als den größten zeitgenössischen Komponisten bezeichnete. 1797, zwei Jahre bevor die „Pathétique“ erschien, präsentierte Cherubini seine Oper *Médée* in Paris (eine leidenschaftliche Geschichte des Hasses, der Leidenschaft und Trauer). Die Partitur der Oper wurde später in Beethovens Bibliothek gefunden. Ein Artikel aus *The Musical Times* von 1924 zeigt mehrere verblüffende Ähnlichkeiten zwischen der Oper und Beethovens Klaviersonate auf. Hat eines der typischsten Beethovenwerke, das bis heute zu seinen beliebtesten Kompositionen gehört, möglicherweise fremde Ursprünge? Zu seiner Zeit war es jedenfalls außergewöhnlich. Ignaz Moscheles erzählte, dass, als er die „Pathétique“ in einer Bibliothek gefunden hatte, sein Lehrer ihn davor gewarnt habe, solche „exzentrischen Produktionen“ zu spielen oder zu studieren.

Der erste Satz beginnt mit einer *Grave*-Einleitung, die nichts anderes ist als eine rhetorische Geste (wobei „rhetorisch“ ein weiteres wichtiges Wort ist, das mit der Bedeutung von „pathétique“ zusammenhängt). Behrend beschreibt sie folgendermaßen: „Der Hörer hat sofort die würdevolle und selbstbewusste Geste vor Augen, mit der sich die Figuren einer Tragödie die Toga umwerfen und die Bühne betreten ... während sie uns ihr Schicksal und ihr Leiden mitteilen.“ Danach wirft sich Beethoven in ein *Allegro di molto e con brio* mit trommelwirbelartigen Tremoli in der linken Hand und einem raketenähnlichen Thema in der Rechten. Im zweiten Thema kommt eine recht gefährliche Handüberkreuzung vor, die zwar besondere Beherrschung erfordert, jedoch nicht vorsichtig klingen darf. Ich finde Toveys Rat zu diesem Satz besonders gut und konnte nicht widerstehen, ihn hier zu zitieren: „Denken Sie daran, dass es überhaupt nichts zur



Sache tut, ob Sie nun sechs Wochen oder sechs Monate brauchen, um dieses *Allegro* zu verhunzen, bis Sie den Geschwindigkeitsrekord brechen können, doch dass es für Ihrer eigene harmonische Entwicklung sehr wichtig ist, dass Sie es beim Üben niemals schlecht spielen.“

Danach geraten wir an einen problematischen Punkt. Beethoven gibt nirgendwo an, dass die Wiederholung der Exposition nur den *Allegro*-Teil betreffen sollte. Dies wurde später von einem Herausgeber angemerkt. Möglicherweise soll man also ganz an den Anfang zurückkehren und auch das *Grave* noch einmal spielen? Hierfür habe ich mich entschieden (wie viele andere Pianisten, so etwa Serkin, auch). Wenn man die Gesamtstruktur des Satzes betrachtet, so kehrt Beethoven jedes Mal zu der Musik des *Grave* zurück, wenn er im *Allegro* zu einem Einschnitt gekommen ist—wieso sollte jenes erste Mal daher eine Ausnahme bilden? Der erste Satz wird dadurch natürlich verlängert, ist so für mich aber eine befriedigendere Interpretation.

Ebenso wie bei den früheren Sonaten, op. 10, gab der Wiener Verleger Eder eine Fassung der „Pathétique“ heraus, bei der er anmerkte, dass sie sowohl für Cembalo als auch Klavier sei. Es ist dies wiederum nichts anderes als eine gewitzte Marketing-Strategie. Wie Michael Steinberg in seinem wunderbaren Kommentar zu den Beethoven-Sonaten schrieb, muss der zweite Satz von op. 13 „die Cembalo-Besitzer dazu angeregt haben, sich schleunigst zum nächsten Klavierladen zu begeben“! Nirgendwo ist Beethovens berühmtes *Cantabile*-Spiel wichtiger und anspruchsvoller als hier; selbst das Klavier scheint hier nicht ganz dem Ton gerecht zu werden, den man hören will—hier muss gesungen werden, oder möglicherweise könnte auch ein Cello (aufgrund der tiefen Lage) einen derartigen Klang hervorbringen. Ich stelle mir in diesem schlichten und doch sehr bewegenden *Adagio cantabile* zumeist das Spiel eines Streichquartetts

vor. Die Triolen, die Beethoven in der zweiten Episode einführt, entwickeln sich zu einer wunderbaren Begleitung und Variation des ursprünglichen Themas, zuerst auf einem, dann auf zwei Instrumenten gespielt, was einen herrlichen harmonischen Effekt hervorbringt.

Das abschließende Rondo (*Allegro*) bleibt bei dieser anspruchsvollen Schlichtheit. Beethoven kehrt klugerweise nicht zu den dramatischen Szenen des ersten Satzes zurück (selbst er könnte diese nicht überbieten) sondern bietet stattdessen ein Thema dar, was entfernt an das Finale seines Dritten Klavierkonzerts (ebenfalls in c-Moll) erinnert. Es klingt wehmütig, etwas sehnsüchtig, und spielt uns gegen Ende einen Streich, wenn es sich in As Dur präsentiert. Beethoven endet jedoch unnachgiebig in c-Moll und räumt so jegliche Zweifel bezüglich des Charakters der Gesamtstruktur der Sonate beiseite. Es heißt, dass er selbst diesen Satz „humorvoll“ gespielt haben soll, was zu dem Charakter der Sonate nicht so recht zu passen scheint. Vielleicht kann uns Mark Twain erhellen: „Alles Menschliche ist leidend. Die geheime Quelle des Humors ist nicht Freude sondern Trauer.“

Zum Schluss dieser CD kehre ich zum jungen Beethoven zurück, der gerade in Wien angekommen ist und sich mächtig ins Zeug legt, um sein Publikum zu erobern (siehe Kommentar zu seiner Jugendzeit im ersten Teil, CDA67518). Als er 1792 nach Wien ging, legte ihm sein Bonner Gönner, Graf Waldstein, nahe, er möge „durch ununterbrochenen Fleiß Mozarts Geist aus Haydns Händen erhalten“ (bei dem er studieren sollte—Mozart war im vorangegangenen Jahr gestorben). Der Unterricht bei Haydn, der mit Kontrapunktlehre anfang, war letztendlich nicht besonders erfolgreich. Haydn war mit seinen eigenen Kompositionen und Erfolgen in England beschäftigt und wusste nicht so recht mit der wilden Persönlichkeit des jungen Rheinländers umzugehen. Beethoven lernte mehr von dem Studium der Werke



Haydns als von dem Komponisten selbst. Gleichwohl war die Widmung seiner drei Klaviersonaten op. 2 im Jahre 1796 an „M. Joseph Haydn, Docteur en musique“ gerichtet (er bezog sich dabei auf den Ehrendokortitel, der Haydn in Oxford verliehen worden war).

Diese Sonaten entstanden zwischen 1793 und 1795 und haben jeweils einen merklich eigenen Charakter, wobei die **Sonate in C-Dur op. 2 Nr. 3** die brillianteste ist. Wenn Beethoven demonstrieren wollte, dass er sich von den vielen Virtuosen, die in den Wiener Salons die Runde machten, abhob, so hätte er kein beeindruckenderes Werk komponieren können. Sicherlich wird er allein im ersten Satz, mit *Allegro con brio* überschrieben, einige Doppeltriller, gebrochene Oktaven und donnernde Akkorde mit einer Energie zum Besten gegeben haben, die alle Zuhörer bewundert haben müssen. Diese Musik besitzt jedoch viel mehr als bloße Schau. Das musikalische Material, das zum Teil aus einem frühen Klavierquartett aus dem Jahre 1785 stammt, ist hochgradig konträr. Die ersten zwölf Takte klingen recht spöttisch, humorvoll. Dann ertönt plötzlich eine C-Dur Explosion (es ist wichtig, dass davor kein Crescendo kommt), die in eine größere Bravour-Passage übergeht. Das zweite Thema ist lyrisch, jedoch ruhelos und steht in g-Moll—das gängigere G-Dur ist dem anmutigen dritten Thema vorbehalten, in dem ein besonders schöner Kontrapunkt vorkommt. In der Durchführung erlaubt sich Beethoven wiederum eine Neckerei, indem er eine falsche Reprise in D-Dur—in diesem Falle eine vollkommen falsche Tonart—präsentiert und erst am Ende, nach mehreren brillanten Seitensprüngen, zur Tonika zurückkehrt. Eben wenn man denkt, dass der Satz zu Ende geht, kommt noch ein donnernder Akkord in einer weiteren „falschen“ Tonart—As-Dur—gibt uns einen plötzlichen Stoß und leitet in eine Kadenz hinüber, in der die äußersten Enden (und damit die verschiedenartigen Klänge) der damaligen

Tastatur zu Wort kommen. Beethoven ist hier sehr heiterer Laune, demonstriert jedoch gleichzeitig ein außergewöhnliches Gespür für Form und Architektur.

Diese frühe Reife wird im folgenden *Adagio* noch deutlicher. Indem er die entfernte Tonart E-Dur wählt (was Haydn in seiner Es-Dur Klaviersonate aus dem Jahre 1794 tat, die zur selben Zeit entstand wie Beethovens op. 2), kündigt Beethoven bereits etwas Besonderes an. Das erste Durchlesen kann trügerisch sein: in diesem Stück befindet sich vieles unterhalb der Oberfläche und kommt erst allmählich zum Vorschein. Die Anfangstakte, zum Beispiel, können recht banal klingen, wenn die Pausen dazwischen nicht besonders ausdrucksvoll sind. Es kann hier keine Eile geben—nur absolute Ruhe. Nach nur zehn Takten ändert sich der Kurs bereits und wir befinden uns in Moll. Die Melodie wird von der linken Hand übernommen, beziehungsweise das, was als Melodie behandelt wird—es handelt sich dabei in Wirklichkeit um nicht mehr als eine Reihe von Oktaven, auf die Seufzerfiguren folgen, wobei die linke Hand die Begleitung der Rechten überkreuzt. Eine erfolgreiche Interpretation dieses Satzes erfordert eine riesige Klangfarbenpalette sowie ein Gespür dafür, wie diese, passend zu den jeweiligen harmonischen Fortschreitungen, angewendet werden kann. Wie neu all dies für die damaligen Zuhörer gewesen sein muss. Die Musik wandert umher, doch ist die Klangsprache derart ergreifend und jede Rückkehr zum Anfangsthema so willkommen, dass der Gesamteffekt absolut faszinierend ist. In der Mitte kommt eine typisch Beethovensche Überraschung, wenn das Thema im Fortissimo in C-Dur erklingt—falls wir die Grundtonart der Sonate vergessen haben sollten.

Alle drei Sonaten des op. 2 sind viersätzig, ein weiteres Merkmal, das Beethoven aus der Masse herausstechen ließ. Das Scherzo kehrt zu jenem Kontrapunkt-Unterricht



zurück—das Anfangsthema erscheint in strenger Imitation. Ebenso wie im ersten Satz der „Pastorale“ arbeitet Beethoven schon hier mit der Technik, nur ein paar Noten seines Materials zu verwenden und auf diesen zu beharren. Das Trio ist wieder bravourös und beflügelt angelegt. Erst in der Coda am Ende beruhigt sich das Ganze etwas, wobei eine winzige, geheimnisvolle Note in der linken Hand hinzugefügt wird.

Der Pianist kann sich jedoch nicht ausruhen. Der letzte Satz, mit *Allegro assai* überschrieben, ist nichts für schwache Nerven oder zarte Finger. Technische Hürden gibt es hier zuhauf: die aufsteigenden Staccato-Akkorde zu Beginn sollten mühelos aus dem Handgelenk geschüttelt werden, die darauffolgende knifflige Passage muss leicht, klar und doch brillant klingen und zudem

müssen schwierige Tremoli in der linken Hand, gefährliche Sprünge und Triolen in beiden Händen (Takt 87) und eine Pseudokanzel gegen Ende mit einem Tripeltriller, der eher an ein Solokonzert erinnert als eine Sonate, bewältigt werden. Schließlich kommt das Werk mit brillanten Oktaven in beiden Händen zu einem spektakulären und gleichzeitig geistreichen Ende. Dazwischen fügt Beethoven völlig unvermittelt eine Passage in F-Dur ein, die wie ein Choral beginnt und dann wie seine „Pastoralsymphonie“ klingt. Die perfekte Kombination von Herz, Geist und Humor macht diese Sonate meiner Meinung nach zu einem seiner dankbarsten Konzertstücke.

ANGELA HEWITT © 2007
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

