

A photograph of pianist Boris Giltburg playing a piano. He is shown from the chest up, wearing a dark turtleneck, looking down at the keys. The piano's internal mechanism is visible in the foreground, with light reflecting off the hammers and strings. The background is dark, with some light reflecting off the piano's surface.

BEETHOVEN
Piano Sonatas Nos. 27–29
Boris Giltburg

BEETHOVEN 32 • VOL. 8

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 · Vol. 8

About the project

Over the course of 2020 I have set out to learn and film all 32 sonatas by Beethoven. This project started as a personal exploration, driven by curiosity, a strong love of the (nine) Beethoven sonatas I had already played, and just as strong a wish to discover the (23!) sonatas I hadn't yet played. And 2020, I thought, was as good a pretext as it gets.

But once I joined forces with Stewart French, the filmmaker behind *Fly On The Wall*, to film all 32, the project acquired extra layers: it became an ongoing observation of the birth and growth of interpretations, and also a discourse on the nature of recordings.

Those two are intertwined. The very fact of filming meant that the project was outward-facing; people would see this, this wasn't something I was doing for myself. And combined with the strong artistic quality of Stewart's films, I felt I had to do everything I could to present each sonata in a way that would do the music justice, despite the very short learning and preparation time.

This is where the nature of the *Fly On The Wall* format comes in. It is unique in combining elements from a live performance with those of a studio recording. The live element comes from every movement being a single, uncut take. The studio element comes from the ability to film many of those takes, to listen to each one immediately afterwards in studio-quality sound, and adjust your playing based on what you've just heard. Thus the filming itself becomes the last, accelerated, stage of preparation, as things crystallise, literally before your eyes and ears.

The recordings presented in this album are those very films, stripped of their visual element, but hopefully preserving the spirit and atmosphere of the unusual circumstances under which they were produced.

Piano Sonata No. 27 in E minor, Op. 90 (1814)

Over four years separate this short two-movement sonata from its predecessor, *Les Adieux*, Op. 81a. These years saw the creation of the *Seventh* and *Eighth Symphonies*, the *Archduke* piano trio, *Violin Sonata No. 10* and the overtures to *Egmont* and *Fidelio*, among other works, but none for piano solo.

The sonata was dedicated to Beethoven's friend and patron Count Moritz von Lichnowsky, and was for a long time believed to contain an extra-musical narrative, similar to *Les Adieux* – namely the story of the count's marriage to the opera singer Josepha Stummer, after the death of his first wife, against the wishes of his family. This belief was based on an entry in Beethoven's conversation book dating from 1823, in which his part-time secretary Anton Schindler noted that 'Lichnowsky played the *Sonata*, Op. 90 containing the story of his marriage.' In later years Schindler elaborated on the story, writing that upon being questioned by Count Lichnowsky about the idea behind the music, Beethoven burst out laughing and told him it was the love story between the count and his wife. The first movement, he suggested, could be titled 'Struggle between mind and heart' and the second 'Conversations with the beloved'.

Today we know that the original entry from 1823 was falsified by Schindler, and the entire story has likely been fabricated to support his claim that Beethoven often used 'poetic ideas' as inspiration for his music. The timeline doesn't quite fit either, as the marriage between the count and the singer didn't take place until 1820. But it is not inconceivable that there was some truth behind the story, as in summer 1814 – around the time of the sonata's composition – the illegitimate daughter of the count and the singer was born, so Beethoven might have known about the liaison by then.

Whatever the case, Schindler's story often remains quoted, as it strikes the imagination – the conflicted intensity of the first movement, and the strong contrast between it and the second movement do seem to suggest an extra-musical narrative, and Schindler's titles fit the music wonderfully. But even taken on purely musical terms, the first movement is a masterpiece of dramatic construction. The intensity of the opening declaration and the immediate tender response, the heartfelt phrase at [1] 00:25], the ghostly octaves at [00:41], the unabating drive at [01:07] – all add to an evocative image of turbulent emotion, at times controlled, at times overpowering both listener and performer. Of a special kind of magic are the transition to the reprise [03:16], where the opening three-note motif is repeated multiple times, overlapping with itself to create a memorable, poignant sound; and the very ending of the movement, where the opening phrases are played at the highest end of the keyboard, fragile and vulnerable, before a repeat of the heartfelt phrase closes the movement [05:35].

The turmoil and heartache of the first movement are completely effaced by the very first notes of the second, as the key shifts from minor to major and Beethoven inverts the descending three-notes motif, turning a dramatic gesture into a lovingly caressing one. What follows is pure Schubert – a never-ending song, repeated multiple times over the course of a nearly-cloudless movement, all light and flow.

Piano Sonata No. 28 in A major, Op. 101 (1816)

'Holy ground for all music lovers' wrote the great German critic Joachim Kaiser about this sonata, and I fully agree. The opening movement alone is a wonder of inspiration beyond belief – a melody as natural as breathing, lovingly spun into a delicate form akin to a flower covered in morning's dew, yet reflecting a wealth of complex emotions.

The beautiful opening phrase conceals an unexpected fact: Beethoven starts the sonata off-key,

on the dominant (E major). This start *in medias res* contributes to the openness and questioning character of many of the phrases, and later in the movement Beethoven develops this idea, systematically avoiding a resolution into the home key of A major. This turns out to be part of the sonata's design – Beethoven masterfully builds up a subconscious need for a resolution throughout the movements and manages to delay the appearance of a strong A major until much later in the sonata – the opening of the finale. This also fits with the development of the sonata form in Beethoven's late period, with the last movement increasingly becoming the main weight-bearer and focal aim of the entire work.

The first movement does achieve an ethereally light resolution at its end, and is followed by a march which functions as a brusque awakening from the wonderful dream. It's robust, concrete and extremely present, contrasting – if not quite answering – the open questions of the first movement with its dotted rhythms and full-bodied sound, its vitality and assuredness.

The form of the march – a shorter A section followed by a much longer B section – is closely linked with the contours of the left-hand line. In both sections it descends chromatically from the opening F to a C, a fourth below. But whereas in the beginning Beethoven only needs four bars to complete this relatively short journey, in section B he takes 24 bars for the same descent – a sixfold prolongation (!) – as he keeps going lower and lower, eventually running out of keyboard and being forced to complete the descent an octave higher. But not before halting on the penultimate step – the D flat – for a long while, granting us one of this sonata's most magical moments, almost as a collateral [4] 00:59]: an otherworldly soundscape of overlapping harmonies over the D flat bass, before it finally resolves into the long-sought C.

This pair – D flat and C – also reappears in the transition from the trio to the repeat of the march, as a somewhat ominous rumble in the bass [04:19],

linking the two parts of the movement together. The trio itself exemplifies Beethoven's increasing interest in polyphonic writing (which was hinted at already in the first movement [e.g. [1] 00:42] and the march proper [4] 02:29]. It is a canon at the octave, first with the left hand following the right, and then the two switching places. The effect is of relaxed, pastoral simplicity – a very welcome change after the bustle of the march – though Beethoven's strict following of the canon rules does lead to some unusual-sounding passages [03:33].

A slow movement of heartbreaking tenderness serves as the introduction to the finale. Beethoven writes 'sehnsuchtsvoll' – 'filled with yearning', the yearning embodied in the expressive melodic figure of the turn [5] 00:04] and the suspended chords [00:13]. Moreover, the entire movement is to be played using the left pedal, robbing the sound of brilliance, and introducing a world of hollow pain from the very first, once again off-key chord. The pain grows stronger throughout the movement, reaching a peak at [01:27], as the turn figure is repeated again and again over a chain of descending diminished seventh chords. This subsides, and from its echoes an unexpected memory arises – the opening phrases of the sonata, like a vision of spring and warmth in the middle of winter. The memory, again unexpectedly, grows more and more corporeal, finally bursting into an energetic trill, which together with a very decisive left hand ushers in the finale with its long-expected resolution into our home key of A major.

The finale for me is the essence of summer – bright and energetic, genuinely carefree and full of laughter. It's down-to-earth and self-assured, but in an easy-going way, contrasting with the tense, on-the-edge presence of the second movement. It really feels like the answer to all the questions which the preceding movements posed – which makes its development section that much more surprising. Beethoven's interest in polyphonic writing, which I mentioned above, receives

a much more substantial expression here, as he writes a full-fledged fugue in four voices, transforming the cheerful opening motif into something much more suspenseful and even sinister, after he transposes it to the depths of the keyboard [6] 03:11].

The fugue, brilliantly written and fiendishly uncomfortable to play, culminates in a truly epic buildup – the final one of the piece – which deserves a special mention. Throughout his life, Beethoven was pushing against the boundaries of the keyboard, always asking the piano builders for more keys. His ongoing defiance at the limited range is so apparent that you can often track the keyboard's development by checking the highest note of a Beethoven piece at any particular point; more often than not, it would match the highest note available to him at that time. The upper end of the keyboard gained an entire octave throughout his lifetime, but the bass had only just started expanding downwards around the time of *Op. 101*. And so, Beethoven finally allowed himself to add one extra note (!) – the E – to the bass range, even though he didn't yet possess an instrument that actually had that key (that piano was only to come in 1818, a gift from the London piano builder Thomas Broadwood). This note, like an exotic ingredient, was sparingly added at a strategically crucial point in the finale's fugue – the very end [04:51], supporting a double augmentation of the fugue's theme hammered out in *fortissimo*, which serves not only as the climax of the finale, but, by extension, of the entire sonata. This passage brings to a glorious resolution the E major chord which hangs open in the air from the first bars of the sonata [04:57], thus completing Beethoven's long game plan of this work. (Somewhat comically, Beethoven was so concerned about this unusual note that he scribbled it multiple times in the manuscript, to make sure the number of ledger lines was correct; he also requested that its name – 'Contra E' – be printed out in letters in the score, to remove any doubt of it being a mistake in the score.)

After the climax, any shadow still remaining from the fugue is firmly dispersed, and the music merrily continues up until the coda [06:38], which brings both an unexpected lurch into F major (creating a nice link to the second movement), and what sounds like the beginning of another fugue! But this is a false alarm, and after a few tender and light-hearted passages, the sonata ends with a thundering line of *fortissimo* A major chords.

Op. 101 is without any doubt one of the greatest highlights of the cycle, and in hindsight, our gateway into Beethoven's transcendent late style.

Piano Sonata No. 29 in B flat major, Op. 106 'Hammerklavier' (1817–18)

If *Op. 101* is a sonata that inspires love at first hearing, the next sonata in the cycle, *Op. 106* – the *Hammerklavier** – rather tends to inspire awe and admiration at first. It towers above the rest like a musical Mount Everest, alluring and dangerous, dwarfing all others through its complexity and colossal scope. In performing it, one experiences Beethoven's titanic compositional struggle in every note, his vision in this particular work constantly driving him to test the extremes of size and intensity, to push the limits of piano technique beyond anything he attempted before. Later, as one comes to grips with the material, some of the admiration is replaced with love – but the awe always remains.

(*As a short – and futile! – aside, it seems to me that as nicknames come, the 'Hammerklavier' is a regrettably prosaic one. It stems from Beethoven's decision to replace the Italian word 'pianoforte' with its German equivalent on the title page, and says nothing of the sonata beyond the instrument it is supposed to be played on. If I could choose another, I feel both 'the Great' and 'the Titanic' could reflect its musical spirit better ...)

The sonata is conceived on a symphonic scale, with a four-movement structure that could be viewed

from two different perspectives. On one hand, the narrative flows in one direction – we go from the light of the grand opening movement and the impish *Scherzo* into the deepest darkness of the slow third movement, gradually re-emerging from it in the connecting *Largo*, and fully triumphing in the final fugue, which is our goal and aim. On the other, the *Hammerklavier*'s form shows an exquisitely measured symmetry of proportions – both outer movements are eleven to twelve minutes long; going inward from the edges, we find the *Scherzo* and *Largo* at three minutes each; finally, at the centre, we reach the slow movement – which, at closer examination, exhibits the same five-part symmetry itself! The heart of this central movement, and thus the heart of the sonata, is the passage at [9] 07:41], one of Beethoven's most powerful personal musical utterances. Both views co-exist, supporting the vast musical tapestry, and helping unite the movements into one cohesive, albeit very complex, whole.

Another way in which Beethoven unites the sonata is by a nearly-obsessive use of the motif of a third, whether rising or falling. This motif is immediately introduced in the two opening fanfares of the first movement, first ascending, in the jump from the first left-hand note to the upper note of the following chord, then descending, in the last two right-hand chords of each phrase. The eloquent section that follows [7] 00:06] also starts with a rising third, this time filled in with a passing note; and we will further find thirds in almost every bit of melodic material of the movement. The *Scherzo*'s melody, too, is nothing but a sequence made of pairs of rising and falling thirds, echoing the beginning of the first movement in a condensed form. The same is true of the beginning of the slow movement, which in its original form started directly with the falling third in bar two [9] 00:08], until Beethoven, already after the sonata had been engraved, added an introduction bar: an intensely atmospheric slow rising third in octaves, again completing the pair. The theme of the fugue follows the same pattern [10] 02:39] – a jump of a third up, followed

by a series of descents whose final notes outline falling thirds. The fugue's second theme [08:17] is the pair in reverse – a falling, then a rising third, both filled in with passing notes.

Even more impressive is Beethoven's consistent use of thirds as a structural harmonic element throughout the sonata. The development sections of both the first and third movements are based on long sequences of falling thirds. The improvisatory *Largo*, preceding the fugue, is extreme in that respect – it is essentially a series of undisguised falling thirds, 19 in number (!), surrounding a string of short episodes. And zooming out further, even the home keys of the sonata's movements form a falling and a rising third: B flat – F sharp – B flat. I wouldn't normally dwell on this, as these are all technical devices, pertaining to the mechanics of composition and usually unnoticed by the listeners. But Beethoven's focus on thirds in the *Hammerklavier* is so marked, and clearly so important to the evolution of the work, that I thought it worth mentioning.

To speak about the music itself: the opening movement is perhaps the most conventional of the four, though distinguished by an unusual richness of textures, a great abundance of material, and an exquisite sense of registration – for a movement so physical and present, it's remarkable how much of the material lies in the highest reaches of Beethoven's keyboard. (I'd be tempted to speak of orchestration, if not for the painfully pianistic nature of the entire work.)

The *Scherzo* makes good on the promise of its name ('a joke' in Italian), containing a good many musical jokes. The first is the unexpected mirroring of the first movement in miniature – both in the melodic outline of the two openings I mentioned above, but perhaps more importantly in a crucial tug of power between two tonal centres – B flat and B natural – which occurs on a large-section, tectonic scale in the first movement, but is much more apparent in the fleeting, light-footed *Scherzo*. At the end of the *Scherzo*, to literally drive the point home, Beethoven juxtaposes

the two notes directly at [8] 02:31]. The B natural is at first the more hesitant of the two, but then, in a sudden outburst of rage (comic or real?), Beethoven hammers out 16 B natural octaves, covering most of the keyboard and reaching a manic *fortissimo*, as if to shout 'Do you get the joke now? Do you?!', before moving back to the B flat, and finishing the movement merrily and lightly, as if nothing's ever happened.

The trio contains two further jokes. The first harks back to the first movement of *Sonata No. 6, Op 10, No. 2*; similar to the development section of that movement, Beethoven takes the last two notes of the *Scherzo* material – the two repeated octaves at [00:46], the equivalent of a musical full stop – and makes them into a proper motif, repeating them at the beginning and end of each phrase of the trio. The second expands the idea of making music out of empty material even further – over an accompaniment of shadowy triplets, the trio's melody is built of nothing but octaves moving up and down broken triads, with the hands echoing each other, offset by one bar. As in *Op. 101*, it's a canon at the octave, though here the material is so empty that it shouldn't work – but, somehow, touched by Beethoven's magic, it does, suffusing the music with way more atmosphere than broken triads should be able to generate. Still, the feelings of incongruity and bizarreness remain throughout.

Finally, something extraordinary happens between the trio and the return of the *Scherzo* – Beethoven inserts a catchy tune in B flat minor, an utter musical *non sequitur*, which, to make things worse, is written in a different metre from the rest of the movement. After introducing it in a sprightly unison [01:24], Beethoven turns it into a rowdy 'oom-pah', of the kind you might expect to hear (please excuse the anachronism!) from a silent movie pianist, accompanying a chase scene [01:28]. After a third, more serious repeat of the tune, Beethoven angrily descends in leaps (of repeated thirds!) down the keyboard, before – even more angrily – running back up in a blazing scale, covering in three

seconds the entire extent of the keyboard [01:39]. Then a silence. A shaky tremolo on a diminished ninth chord [01:42]. And then, unbelievably, the *Scherzo* comes back, all innocent, making us wonder what on earth had just happened.

The slow movement leaves any jokes behind, as with complete sincerity and simplicity Beethoven bares his heart, taking us on an unforgettable exploration of human solitude. The key – F sharp minor – is unique among Beethoven's mature works, and lends a particular colour to the profound melancholy of the music (one cannot but think of Mozart's tragic slow movement in the same key from the *Piano Concerto in A major, K. 488*). The movement is extraordinary in its length – it is possibly the longest slow movement written by Beethoven for piano – though he maintains line and flow seemingly without any effort for the entire length of movement. Extraordinary also is the second subject [9] 02:31] – an accompaniment in the style of a slow waltz (which we might now call '*valse triste*'), above which the right hand pours its heart out in an improvisatory ornamented line, so free that it could be seen as a precursor to Chopin. Moments of magical stillness abound, often centred around G major [e.g 01:12] – the Neapolitan chord, which normally is among the darkest harmonies available in a minor key, but here it is a source of light and hope.

As I mentioned above, the slow movement exhibits a kind of five-part symmetry in its structure, and its core is the passage at [07:41]. It's a variation on the opening page, with the right hand lamenting high above an accompaniment of measured chords. It is music full of hardly bearable, heart-breaking pain. But by the end of the movement Beethoven finds solace, finishing it with a series of quietly luminous F sharp major chords.

The following *Largo* is a masterful depiction of a gradual awakening from the trance of the slow movement. The hands feel their way on the keyboard, searching for harmonies, sometimes alighting or one or the other to improvise a short episode before

moving on, going down another third, and another. After a while, life and direction begin to return to the music [10] 01:44], there's a growing sense of purpose and inevitability, and after a long stay on an A major harmony [02:24], the left hand descends one final third to an F, upon which Beethoven with great determination leads us back to the home key and the opening of the finale. He has passed the vale of sorrow, has found his way back, and the answer he brings is a fugue.

This fugue is an unbelievable contradiction. On one hand, despite Beethoven's safeguarding himself by designating it as a fugue *con alcune licenze* ('with some license'), he nevertheless employs a whole array of highly complex academic polyphonic devices – single, double and triple augmentation, retrograde motion, inversions and *stretti*. On the way, it even becomes a double fugue, incorporating an introspective episode [08:17] as its second theme [09:07]. On the other hand, it is a showy piece of blindingly brilliant bravura, stress-testing the performer's technique to its limit, and then beyond. Moreover, Beethoven's bravura is never empty, and here it is the expressive vehicle for an unstoppable life force erupting from Beethoven's hands and heart. As a purely pianistic challenge it remains hardly surpassed to this day, but as a masterpiece of fugal writing employed in the service of extraordinarily expressionistic emotion, it has perhaps only been surpassed by Beethoven himself – in the *Grosse Fuge* for string quartet, composed a year before his death.

One last aside, which one cannot avoid mentioning: the *Hammerklavier* is the only sonata in the cycle to bear metronome markings given by Beethoven. It is therefore especially unfortunate that these markings happen to be controversial. The first movement's 138 to the minim is jaw-droppingly fast – playable in theory, but depriving the music of any air to breathe and lending it a mechanical quality. It is also hard to reconcile this blaze with the relatively steady *Allegro* marking – if played at that tempo, the music would surely qualify

for a *Presto* or *Vivacissimamente!* But it's also hard to argue that Beethoven's metronome was broken, as the markings for the other movements, while all fast, do not seem as far out as that of the first movement; and the marking for the *Largo* introduction to the fugue feels spot on. So they remain a somewhat open question for all performers – fascinating, un-ignorable, and problematic.

It is my unproved hunch that the *Hammerklavier* might be more enjoyable to play than to listen to. Apart from the heart-gripping slow movement, I am not sure that the other movements possess the same immediacy of appeal as Beethoven's other great sonatas. But sitting at the keyboard, there is fierce joy in wrestling with the immense, sometimes seemingly inhuman challenges this sonata presents to its interpreters, in leaning into the visceral writing, in finding out how the

many pieces of this puzzle come together to create a truly vast musical canvas.

Ultimately, I believe that the greatness of the *Hammerklavier* lies not just in itself, as a supreme, almost overwhelming achievement of pianistic writing, coupled with Beethoven's ever-growing structural and textural genius. It seems to me that in overcoming the struggle of the *Hammerklavier*, Beethoven made the first step on the path which led him to his late works, both the monumental (*Ninth Symphony*, *Missa solemnis*, *Diabelli Variations*) and the transcendent (the last three piano sonatas and the late string quartets). After the *Hammerklavier*, the horizon seems to open up infinitely, and everything becomes possible in Beethoven's hands.

Boris Giltburg

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 • Vol. 8

Über das Projekt

Im Laufe des Jahres 2020 will ich alle 32 Sonaten Beethovens lernen und verfilmen. Dieses Projekt begann als eine persönliche Erkundungsreise, getrieben von Neugierde, einer starken Liebe zu den (neun) Beethoven-Sonaten, die ich bereits gespielt hatte, und einem ebenso starken Wunsch, die (23!) Sonaten zu entdecken, die ich bisher noch nicht gespielt hatte. Und das Jahr 2020, so dachte ich mir, wäre die beste Voraussetzung dafür.

Doch als ich mich mit Stewart French, dem Filmemacher, der hinter der Produktionsfirma „Fly On The Wall“ steckt, zusammengetan hatte, um alle 32 zu filmen, erhielt das Projekt zusätzliche Schichten: Es wurde zu einer andauernden Observation über die Entstehung und das Wachstum von Interpretationen, aber auch zu einem Diskurs über die Natur von Einspielungen im Allgemeinen.

Diese beiden Aspekte sind miteinander verflochten. Allein die Tatsache, dass hier filmisch mitgeschnitten wurde, bedeutete ja, dass das Projekt nach außen gerichtet war; eine Öffentlichkeit würde dies sehen, das war also nichts, was ich für mich selbst tat. Und in Verbindung mit der großen künstlerischen Qualität von Stewarts Filmen hatte ich das Gefühl, dass ich alles was mir zur Verfügung stand tun musste, um jede Sonate auf eine Weise zu präsentieren, dass sie der Musik wirklich gerecht wird, trotz einer sehr kurzen Lern- und Vorbereitungszeit.

Hier kommt die Natur des „Fly On The Wall“-Formats ins Spiel. Es ist einzigartig in seiner Kombination von Elementen aus Live-Aufführung und Studioaufnahme. Das Live-Element entsteht dadurch, dass jeder Satz ein einzelner, ungeschnittener Take ist. Das Studioelement ergibt sich aus der Fähigkeit, viele Takes zu filmen, jeden einzelnen unmittelbar

danach in Studioqualität anzuhören und sein Spiel auf der Grundlage dessen, was man gerade zuvor gehört hat, weiter zu justieren. So wird das Filmen selbst zur letzten Vorbereitungsphase sozusagen in Zeitraffer, während sich die Dinge buchstäblich vor Augen und Ohren auskristallisieren.

Die in diesem Album vorgestellten Einspielungen sind ebendiese Filme, die zwar ihres visuellen Elements beraubt wurden, aber hoffentlich den Geist und die Atmosphäre der ungewöhnlichen Umstände, unter denen sie produziert wurden, bewahren.

Sonate Nr. 27 in E-Moll, op. 90 (1814)

Mehr als vier Jahre trennen diese kurze zweisätzliche Sonate von ihrer Vorgängerin, *Les Adieux*, Op. 81a. In diesen Jahren entstanden unter anderem die Siebte und Achte Sinfonie, das Erzherzog-Klaviertrio, die zehnte Violinsonate, die Ouvertüren zu Egmont und Fidelio, aber kein einziges Werk für Klavier solo.

Die Sonate war Beethovens Freund und Gönner Graf Moritz von Lichnowsky gewidmet, und man glaubte lange Zeit, sie enthalte ein außermusikalisches Narrativ, ähnlich wie *Les Adieux* – nämlich die Geschichte von der Heirat des Grafen mit der Opernsängerin Josepha Stummer, nach dem Tod seiner ersten Frau und gegen den Willen seiner Familie. Diese Annahme basierte auf einem Eintrag in Beethovens Konversationsbuch aus dem Jahr 1823, in dem sein Teilzeitsekretär Anton Schindler vermerkte: „Lichnowsky spielte die Sonate Op. 90 mit seiner Heirathsgeschichte.“ In späteren Jahren führte Schindler die Geschichte weiter aus und schrieb, dass Beethoven, als er von Graf Lichnowsky über die Idee hinter der Musik befragt wurde, in Gelächter ausbrach und ihm sagte, es sei die Liebesgeschichte zwischen dem Grafen und seiner Frau. Der erste Satz, so schlug er vor, könnte mit „Kampf zwischen Kopf

und Herz“ und der zweite als „Conversation mit der Geliebten“ betitelt werden.

Heute wissen wir, dass der ursprüngliche Eintrag von 1823 durch Schindler gefälscht wurde, und die ganze Geschichte wurde wahrscheinlich erfunden, um seine Behauptung zu untermauern, dass Beethoven oft „poetische Ideen“ als Inspiration für seine Musik verwendete. Die zeitliche Einordnung passt auch nicht so ganz, da die Heirat zwischen dem Grafen und der Sängerin erst 1820 stattfand. Aber es ist nicht undenkbar, dass doch ein Körnchen Wahrheit in der Geschichte steckt, da im Sommer 1814 – etwa zur Zeit der Komposition der Sonate – die uneheliche Tochter des Grafen und der Sängerin geboren wurde, sodass Beethoven zu diesem Zeitpunkt schon von der Liaison gewusst haben könnte.

Wie dem auch sei, die Schindler-Geschichte regt die Fantasie an und wird entsprechend häufig zitiert – die konfliktreiche Intensität des ersten Satzes und der starke Kontrast zwischen ihm und dem zweiten Satz scheinen eine außermusikalische Erzählung zu suggerieren, und Schindlers Titel passen wunderbar zur Musik. Aber auch absolut-musikalisch betrachtet, ist der erste Satz ein Meisterwerk der dramatischen Konstruktion. Die Intensität der Eröffnung und die sofort folgende zärtliche Antwort, die herzliche Phrase bei [1] 0:25], die geisterhaften Oktaven bei [0:41], der unablässige Schwung bei [1:07] – all das fügt sich zu einem lebendigen Bild turbulenter Emotionen zusammen, die mal kontrolliert, mal überwältigend auf Zuhörer und Ausführende einwirken. Von besonderem Zauber sind der Übergang zur Reprise [3:16], wo das eröffnende Drei-Ton-Motiv mehrfach wiederholt wird und sich mit sich selbst überlappt, um einen eindrücklich ergreifenden Klang zu erzeugen; und das Ende des Satzes, wo die Eröffnungsphrasen im höchsten Bereich der Tastatur gespielt werden, zerbrechlich und verletzlich, bevor eine Wiederholung der innigen Phrase den Satz abschließt [5:35].

Aufbruch und Herzeleid des ersten Satzes geraten

schon bei den ersten Noten des zweiten Satzes völlig in Vergessenheit, als die Tonart von Moll nach Dur wechselt und Beethoven das absteigende Drei-Ton-Motiv umkehrt und so eine dramatische Geste in eine liebevolle Zärtlichkeit verwandelt. Was folgt, ist purer Schubert – ein nicht enden wollendes Lied, das im Laufe eines fast wolkenlosen Satzes mehrfach wiederholt wird, ganz leicht und fließend.

Sonate Nr. 28 in A-Dur, op. 101 (1816)

„Heiliger Boden für alle Musikalischen“ schrieb der bedeutende Kritiker Joachim Kaiser über diese Sonate, und ich stimme ihm vollkommen zu. Schon der Kopfsatz ist ein Wunder der Inspiration, das über jede Vorstellung hinausgeht: eine Melodie, so natürlich wie das Atmen, liebevoll in eine filigrane Form gesponnen, die einer mit Morgentau bedeckten Blume gleicht und doch eine Fülle von nuancierten Emotionen widerspiegelt.

Die wunderschöne Eröffnungsphrase verschleiert eine unerwartete Tatsache: Beethoven beginnt die Sonate tonartfremd, nämlich auf der Dominante (E-Dur). Dieser Beginn *in medias res* trägt zur Offenheit und zum fragenden Charakter vieler Phrasen bei, und im weiteren Verlauf des Satzes entwickelt Beethoven diese Idee weiter, indem er systematisch eine Auflösung in die Ausgangstonart A-Dur vermeidet. Dies entpuppt sich als Teil des Sonatenentwurfs: Meisterhaft baut Beethoven durch die Sätze hindurch ein unterbewusstes Bedürfnis nach einer Auflösung auf und schafft es, das Erscheinen eines starken A-Dur bis viel später in der Sonate – bis zum Beginn des Finales – hinauszuzögern.

Der erste Satz erreicht zum Ende hin eine ätherisch-leichte Auflösung, und es folgt ein Marsch, der wie ein brüskes Erwachen aus einem wunderbaren Traum wirkt. Er ist robust, konkret und extrem präsent und mit seinen punktierten Rhythmen und seinem vollen Klang, seiner Vitalität und Sicherheit ein Kontrast – wenngleich er auch die offenen Fragen des ersten Satzes nicht ganz beantwortet.

Die Form des Marsches – ein kürzerer A-Teil gefolgt von einem viel längeren B-Teil – ist eng mit den Konturen in der linken Hand verknüpft. In beiden Abschnitten steigt sie chromatisch vom eröffnenden F zu einem C ab, eine Quarte tiefer. Aber während Beethoven anfangs nur vier Takte braucht, um diese relativ kurze Reise zu vollenden, benötigt er im B-Teil 24 Takte für den gleichen Abstieg – eine sechsfache Verlängerung (!), da er immer tiefer und tiefer absteigt, bis ihm schließlich die Tastatur ausgeht und er gezwungen ist, den Abstieg eine Oktave höher zu vollenden. Aber nicht, bevor er auf der vorletzten Stufe – dem Des – für eine Zeit lang innehält und uns, fast als Nebeneffekt, einen der magischsten Momente dieser Sonate beschert [4] 00:59]: eine jenseitige Klanglandschaft aus sich überlagernden Harmonien über dem Des-Bass, bevor er sich schließlich in das lang gesuchte C auflöst.

Dieses Paar – Des und C – taucht als ein etwas unheilvolles Grollen im Bass, das die beiden Teile des Satzes miteinander verbindet, auch im Übergang vom Trio zur Wiederholung des Marsches wieder auf [4:19]. Das Trio selbst veranschaulicht Beethovens zunehmendes Interesse an polyphonem Schreiben (das bereits im ersten Satz [z.B. [1] 0:42] und dem eigentlichen Marsch [4] 2:29] angedeutet wurde). Es handelt sich um einen Kanon in der Oktave, bei dem zunächst die linke Hand der rechten folgt, und dann tauschen die beiden die Plätze. Die Wirkung ist von entspannter, pastoraler Schlichtheit – eine sehr willkommene Abwechslung nach der Hektik des Marsches – obwohl Beethovens striktes Befolgen der Kanonregeln zu einigen klanglich ungewöhnlichen Passagen führt [3:33].

Ein langsamer Satz von herzerreißender Zartheit dient als Einleitung zum Finale. Beethoven schreibt 'sehnsuchtsvoll', die Sehnsucht wird verkörpert durch die expressive melodische Doppelschlag-Figur [5] 0:04] und durch die harmonisch im Schweben gehaltenen Akkorde [0:13]. Darüber hinaus ist der gesamte Satz mit dem linken Pedal zu spielen, was dem

Klang die Brillanz raubt und vom allerersten, wieder einmal tonartfremden Akkord an eine Welt des hohlen Schmerzes einführt. Der Schmerz wird im Laufe des Satzes immer stärker und erreicht seinen Höhepunkt bei [1:27], als der Doppelschlag über einer Kette von absteigenden verminderten Septakkorden immer wieder wiederholt wird. Er lässt nach, und aus seinem Widerhallen taucht eine unerwartete Erinnerung auf – die Eröffnungsphrasen der Sonate, wie eine Vision von Frühling und Wärme mitten im Winter. Die Erinnerung wird, ebenfalls unerwartet, immer körperhafter und kulminiert schließlich in einem energischen Triller, der zusammen mit einer sehr entschlossenen linken Hand das Finale mit seiner lang erwarteten Auflösung in unsere Heimattonart A-Dur einleitet.

Das Finale ist für mich die Essenz des Sommers – hell und energiegeladener, wirklich unbeschwert und erfüllt von Lachen. Es ist bodenständig und selbstbewusst, aber auf eine legere Art und Weise, die im Kontrast zu der angespannten, auf der Kippe stehenden Präsenz des zweiten Satzes steht. Es fühlt sich wirklich wie die Antwort auf alle Fragen an, die die vorangegangenen Sätze aufgeworfen haben – was den Durchführungsteil umso überraschender macht. Beethovens Interesse an polyphonem Schreiben, das ich oben schon einmal erwähnt habe, erhält hier einen deutlich substanzielleren Ausdruck, indem er eine voll ausgearbeitete vierstimmige Fuge schreibt, die das fröhliche Anfangsmotiv in etwas viel Spannenderes und sogar Sinisteres verwandelt, nachdem er es in die tiefen Bereiche der Tastatur transponiert hat [6] 3:11].

Die Fuge, brillant geschrieben und teuflisch unbequem zu spielen, gipfelt in einem wirklich epischen Aufbau – dem letzten des Stücks – der eine besondere Erwähnung verdient. Sein ganzes Leben lang stieß Beethoven an die Grenzen der Klaviatur und bat die Klavierbauer immer wieder um mehr Tasten; sein ständiger Trotz gegenüber dem begrenzten Tonumfang ist so offensichtlich, dass man die Entwicklung der Klaviatur oft nachvollziehen

kann, indem man die höchste Note eines Beethoven-Stücks an einem bestimmten Punkt überprüft; meistens entspricht sie der höchsten Note, die ihm zu dieser Zeit zur Verfügung stand. Das obere Ende der Klaviatur gewann im Laufe seines Lebens eine ganze Oktave hinzu, aber im Bass hatte man um die Zeit von Op. 101 gerade erst begonnen die Klaviatur nach unten zu erweitern. Und so erlaubte sich Beethoven schließlich, den Bassbereich um einen zusätzlichen Ton (!) – das E – zu erweitern, obwohl er noch gar kein Instrument besaß, das diese Taste hatte (dieses Klavier sollte erst 1818 kommen und war ein Geschenk des Londoner Klavierbauers Thomas Broadwood). Diese Note wurde wie eine exotische Zutat ganz sparsam an einem strategisch entscheidenden Punkt in der Fuge des Finales hinzugefügt – ganz am Ende [4:51], um eine doppelte Augmentation des Fugenthemas, das im Fortissimo gehämmert wird, zu unterstützen, die nicht nur als Höhepunkt des Finales, sondern im weiteren Sinne auch der gesamten Sonate dient. Diese Passage bringt den E-Dur-Akkord, der seit den ersten Takten der Sonate offen in der Luft hing [4:57], zu einer glorreichen Auflösung und vervollständigt damit Beethovens langen Schlachtplan für dieses Werk*.

(*Durchaus amüsant: Beethoven war so besorgt über diese ungewöhnliche Note, dass er sie mehrfach in das Manuskript kritzelte, um sicherzugehen, dass die Anzahl der Unterstriche korrekt war; er verlangte auch, dass ihr Name – 'Contra E' – in Buchstaben in der Partitur ausgeschrieben wurde, um jeden Zweifel an einem Fehler in der Partitur auszuräumen).

Nach dem Höhepunkt ist jeder Schatten, der noch von der Fuge übrig geblieben ist, zerstreut und die Musik zieht fröhlich weiter bis zur Coda [6:38], die sowohl einen unerwarteten Sprung nach F-Dur bringt (eine schöne Verbindung zum zweiten Satz), als auch etwas, das wie der Beginn einer weiteren Fuge klingt! Aber das ist ein Fehlalarm, und nach ein paar zarten und unbeschwerten Passagen endet die Sonate mit einer donnernden Linie von

Fortissimo-A-Dur-Akkorden. Op. 101 ist ohne Zweifel einer der größten Gipfelpunkte des Zyklus, und im Nachhinein betrachtet auch unser Tor zu Beethovens transzendenter Spätstil.

Sonate Nr. 29 in B-Dur, op. 106 'Hammerklavier' (1817–18)

Wenn Op. 101 eine Sonate ist, die schon beim ersten Hören Zuneigung erheischt, so neigt die nächste Sonate im Zyklus, Op. 106 – die Hammerklaviersonate* – eher dazu, zunächst Ehrfurcht und Bewunderung zu erwecken. Sie überragt die anderen wie ein musikalischer Mount Everest, verlockend und gefährlich, alle anderen in den Schatten stellend durch ihre Komplexität und kolossalen Ausmaße. Wenn man sie spielt, erlebt man Beethovens titanisches kompositorisches Ringen in jeder Note, seine Vision in diesem besonderen Werk treibt ihn ständig dazu an, die Extreme von Größe und Intensität zu testen, die Grenzen der Klaviertechnik über alles hinaus zu verschieben, was er zuvor versucht hat. Später, wenn man sich näher mit dem Material auseinandersetzt, wird etwas von der Bewunderung durch Liebe ersetzt – doch die Ehrfurcht bleibt bestehen.

(*Als eine kurze – und vergebliche! – Nebenbemerkung, was Beinamen betrifft: Es scheint mir, dass „Hammerklaviersonate“ ein bedauerlich prosaischer Beiname ist. Er rührt von Beethovens Entscheidung her, das italienische Wort 'pianoforte' durch sein deutsches Äquivalent auf dem Titelblatt zu ersetzen, und sagt gar nichts über die Sonate aus, außer dem Instrument, auf dem sie gespielt werden soll. Wenn ich mir einen anderen aussuchen könnte, denke ich, dass sowohl 'Die Große' als auch 'die Titanische' den musikalischen Geist besser widerspiegeln würden..)

Die Sonate ist als sinfonischer Entwurf konzipiert, mit einer viersätzigen Struktur, die man aus zwei verschiedenen Perspektiven betrachten kann. Einerseits fließt die Erzählung in eine Richtung: Wir

gehen vom Licht des großen Eröffnungssatzes und des schelmischen Scherzos in die tiefste Dunkelheit des langsamen dritten Satzes, tauchen im verbindenden Largo allmählich wieder daraus auf und triumphieren letzten Endes in der Schlussfuge, die unser Ziel und unsere Bestimmung ist. Andererseits zeigt die Form der Hammerklaviersonate eine exquisit bemessene Symmetrie der Proportionen: Die beiden Außensätze sind je 11–12 Minuten lang; von den Rändern her nach innen gehend finden wir Scherzo und Largo zu je 3 Minuten; in der Mitte schließlich erreichen wir den langsamen Satz – der bei näherer Betrachtung selbst die gleiche fünfteilige Symmetrie aufweist! Das Herzstück dieses Mittelsatzes ist die Passage bei [9] 7:41, eine der stärksten persönlichen musikalischen Äußerungen Beethovens. Beide Sichtweisen koexistieren, unterstützen den riesigen musikalischen Background und helfen, die Sätze zu einem zusammenhängenden, wenn auch sehr komplexen Ganzen zu vereinen.

Eine weitere Art und Weise, wie Beethoven die Sonate eint, ist die annähernd zwanghafte Verwendung des Motivs einer Terz, ob aufsteigend oder fallend. Dieses Motiv wird gleich in den beiden Eröffnungsfanfaren des ersten Satzes eingeführt, zunächst aufsteigend, im Sprung von der ersten Note der linken Hand zur oberen Note des folgenden Akkords, dann absteigend, in den letzten beiden Akkorden der rechten Hand jeder Phrase. Der darauffolgende, beredete Abschnitt [7] 0:06 beginnt ebenfalls mit einer aufsteigenden Terz, diesmal ergänzt durch eine durchlaufende Note; und wir werden weiterhin Terzen in fast jedem bisschen melodischen Materials dieses Satzes finden. Auch die Melodie des Scherzos ist nichts anderes als eine Sequenz aus Paaren steigender und fallender Terzen, die den Beginn des ersten Satzes in verdichteter Form wiedergibt. Dasselbe gilt für den Beginn des langsamen Satzes, der in seiner ursprünglichen Form direkt mit der fallenden Terz in Takt 2 [9] 0:08

begann, bis Beethoven, bereits nachdem die Sonate gestochen worden war, noch einen Einleitungstakt hinzufügte: eine stimmungsvolle, langsam ansteigende Terz in Oktaven, die das Paar wieder vervollständigt. Das Thema der Fuge folgt demselben Muster [10] 2:39 – ein Terzsprung nach oben, gefolgt von einer Reihe von Abwärtsbewegungen, deren Schlusstöne fallende Terzen umfassen. Das zweite Thema der Fuge [8:17] ist das umgekehrte Paar – eine fallende, dann eine steigende Terz, beide mit durchlaufenden Noten ergänzt.

Noch beeindruckender ist Beethovens konsequente Verwendung von Terzen als strukturelles harmonisches Element in der gesamten Sonate. Die Durchführungssabschnitte sowohl des ersten als auch des dritten Satzes basieren auf langen Sequenzen von fallenden Terzen. Das improvisatorische Largo, das der Fuge vorausgeht, ist in dieser Hinsicht extrem – es ist im Wesentlichen eine Reihe von unverhohlenen fallenden Terzen, 19 an der Zahl (!), die eine Reihe von kurzen Episoden umgeben. Und wenn man weiter herauszoomt, bilden sogar die Grundtonarten der Sonatensätze eine fallende und eine steigende Terz: B – Fis – B. Normalerweise würde ich nicht weiter daraus herumreiten, da dies alles technische Mittel sind, die zu den funktionalen Mechanismen der Komposition gehören und normalerweise vom Hörer unbemerkt bleiben. Doch Beethovens Fokus auf Terzen in der *Hammerklaviersonate* ist so ausgeprägt und offensichtlich so wichtig für die Evolution des Werks, dass ich den Punkt für erwähnenswert hielt.

Um über die Musik selbst zu sprechen: Der Kopfsatz ist vielleicht der konventionellste der vier Sätze, obwohl er sich durch einen ungewöhnlichen Reichtum an Texturen, eine reiche Fülle an Material und einen exquisiten Sinn für Registrierung auszeichnet – für einen Satz, der so physisch und präsent ist, ist es bemerkenswert, wie viel des Materials in den höchsten Bereichen von Beethovens Tastatur liegt (ich wäre ja versucht, von Orchestrierung zu sprechen, wenn nicht

die schmerzhaft pianistische Natur des gesamten Werkes wäre).

Das Scherzo löst das Versprechen seines Namens („ein Witz“ auf Italienisch) ein und enthält eine ganze Reihe musikalischer Scherze. Der erste ist die unerwartete Spiegelung des ersten Satzes *en miniature* – sowohl in den melodischen Umrissen der beiden oben erwähnten Eröffnungen, aber, was vielleicht noch wichtiger ist, in einem entscheidenden Tausch zwischen zwei tonalen Zentren – B und H –, das im ersten Satz in großflächigem Maßstab auftritt, aber im flüchtigen, leichtfüßigen Scherzo viel stärker zutage tritt. Am Ende des Scherzos stellt Beethoven, um es buchstäblich auf den Punkt zu bringen, die beiden Noten bei [8: 2:31] direkt nebeneinander. Das H ist zunächst der zögerlichere der beiden Töne, aber dann, in einem plötzlichen Ausbruch von Wut (komisch oder echt?), hämmert Beethoven 16 H-Oktaven heraus, wobei er den größten Teil der Tastatur abdeckt und ein manisches Fortissimo erreicht, als wolle er ausrufen: „Verstehen Sie jetzt den Witz? Na?“ – bevor er zum B zurückkehrt und den Satz fröhlich und leicht beendet, als wäre nie etwas gewesen.

Das Trio enthält zwei weitere Scherze. Der erste erinnert an den ersten Satz der Sonate Nr. 6, Op. 10 Nr. 2; ähnlich wie in der Durchführungssektion dieses Satzes nimmt Beethoven die letzten beiden Noten des Scherzo-Materials – die beiden wiederholten Oktaven bei [0:46], das musikalische Äquivalent zu einem Punkt an einem Satzende – und macht daraus ein richtiges Motiv, indem er sie am Anfang und Ende jeder Phrase des Trios wiederholt. Der zweite erweitert die Idee, Musik aus leerem Material zu machen, noch weiter: Über einer Begleitung von schattenhaften Triolen besteht die Melodie des Trios aus nichts anderem als Oktaven, die sich in Dreiklängen auf und ab bewegen, wobei die Hände einen Echoeffekt spielen, jeweils versetzt um einen Takt. Wie in Op. 101 handelt es sich um einen Kanon in der Oktave, obwohl das Material hier so leer ist, dass es eigentlich nicht

funktionieren sollte – aber irgendwie, berührt von Beethovens Magie, tut es das doch und erfüllt die Musik mit viel mehr Atmosphäre, als gebrochene Dreiklänge normalerweise erzeugen können. Dennoch bleibt das Gefühl der Ungleichheit und Bizarrerie durchgängig erhalten.

Schließlich geschieht zwischen dem Trio und der Rückkehr des Scherzos etwas Außergewöhnliches – Beethoven fügt einen richtiggehenden Ohnwurm in b-Moll ein, ein unerwarteter Gedankensprung, der zu allem Überfluss auch noch in einem anderen Metrum geschrieben ist, als der Rest des Satzes. Nachdem er ihn in einem beschwingten Unisono eingeführt hat [1:24], verwandelt Beethoven ihn in ein ruppiges „Um-pah“, wie man es (bitte entschuldigen Sie den Anachronismus!) von einem Stummfilm pianisten erwarten würde, der eine Verfolgungsszene begleitet [1:28]. Nach einer dritten, seriöseren Wiederholung der Melodie steigt Beethoven in wütenden Sprüngen (von wiederholten Terzen!) die Tastatur hinab, bevor er – noch zorniger – in einer auflodernden Tonleiter wieder hinaufstürzt und innerhalb von drei Sekunden die gesamte Reichweite der Tastatur ausnutzt [1:39]. Dann: Stille. Ein zittriges Tremolo auf einem verminderten Nonenakkord [1:42]. Und dann, unglaublich, kommt das Scherzo zurück, mit ganz unschuldiger Miene, und wir fragen uns, was in aller Welt hier gerade passiert ist.

Der langsame Satz lässt alle Scherze hinter sich, als Beethoven uns in vollkommener Aufrichtigkeit und Schlichtheit sein Herz eröffnet und uns auf eine unvergessliche Erkundung menschlicher Einsamkeit mitnimmt. Die Tonart – fis-Moll – ist einzigartig unter Beethovens reifen Werken und verleiht der tiefen Melancholie der Musik eine besondere Farbe (man kann nicht umhin, an Mozarts tragischen langsamen Satz in derselben Tonart aus dem Klavierkonzert in A-Dur, KV 488 zu denken). Der Satz ist außergewöhnlich in seiner Länge – er ist möglicherweise der längste langsame Satz, den Beethoven überhaupt für Klavier geschrieben

hat – obwohl Beethoven Kontur und Fluss anscheinend ohne jede Anstrengung über die gesamte Länge des Satzes hinweg beibehält. Außergewöhnlich ist auch das zweite Thema [9: 2:31] – eine Begleitung im Stil eines langsamen Walzers (den wir heute vielleicht als *'valse triste'* bezeichnen würden), über der die rechte Hand ihr Herz in einer improvisatorisch ornamentierten Linie ausschüttet, die so frei ist, dass man in ihr einen Vorläufer von Chopin sehen könnte. Momente magischer Stille gibt es zuhauf, oft zentriert um G-Dur [z.B. 1:12] – den neapolitanischen Akkord, der normalerweise zu den dunkelsten Harmonien gehört, die in einer Moll-Tonart verfügbar sind, hier aber ist er eine Quelle von Licht und Hoffnung.

Wie ich weiter oben erwähnt habe, stellt der langsame Satz in seiner Struktur eine Art fünfteilige Symmetrie dar, und sein Kern ist die Passage bei [7:41]. Es ist eine Variation der Eröffnungs-Seite, bei der die rechte Hand hoch über einer Begleitung aus gemessenen Akkorden klagt. Es ist Musik erfüllt mit kaum erträglichem, herzzerreißendem Schmerz. Doch am Ende des Satzes findet Beethoven Licht und Trost, indem er ihn mit einer Reihe von leise leuchtenden Fis-Dur-Akkorden beendet.

Das folgende Largo ist eine meisterhafte Verbildlichung des allmählichen Erwachens aus der Trance des langsamen Satzes. Die Hände tasteten sich auf der Klaviatur vor, suchten nach Harmonien, manchmal verharrend, um eine kurze Episode zu improvisieren, bevor es weitergeht, eine weitere Terz hinabsteigend, und noch eine. Nach einer Weile beginnen Leben und Zielrichtung in die Musik zurückzukehren [10: 1:44], ein wachsendes Gefühl von Zielstrebigkeit und Unausweichlichkeit ist zu spüren, und nach einem langen Aufenthalt über einer A-Dur-Harmonie [2:24] steigt die linke Hand eine letzte Terz hinab zu einem F, woraufhin Beethoven uns mit großer Entschlossenheit zurück zur Ausgangstonart und dem Beginn des Finales führt. Er hat das Jammertal durchschritten, hat den Weg zurückgefunden, und die

Antwort, die er gibt, ist eine Fuge.

Diese Fuge ist ein unglaublicher Widerspruch. Einerseits, obwohl Beethoven sich eigens absichert, indem er sie als *con alcuna licenze* (mit einigen Freiheiten) bezeichnet, verwendet er doch ein ganzes Arsenal hochkomplexer, akademischer, polyphoner Mittel – einfache, doppelte und dreifache Augmentation, Krebs, Umkehrungen und Engführungen. Auf dem Weg dorthin wird sie sogar zu einer Doppelfuge, die eine introspektive Episode [8:17] als ihr zweites Thema [9:07] mit einbezieht. Andererseits ist dies ein blendend-brillantes Bravourstück, das die Technik des Interpreten bis an ihre Grenzen und darüber hinaus ausreizt. Darüber hinaus ist Beethovens Bravour niemals hohl, und hier ist sie ein ausdrucksstarkes Transportmittel für eine unauffaltbare Lebenskraft, die aus Beethovens Händen und seinem Herzen hervorbricht. Als rein pianistische Herausforderung ist sie bis heute kaum zu übertreffen, und als Meisterwerk der Fugenkomposition als Vermittlerin außerordentlich ausdrucksvoller Emotionen ist sie vielleicht nur von Beethoven selbst übertroffen worden – in der *Großen Fuge* für Streichquartett, die er ein Jahr vor seinem Tod komponierte.

Eine letzte Randbemerkung, deren Erwähnung man gar nicht vermeiden kann: Die *Hammerklaviersonate* ist die einzige des Zyklus, die von Beethoven selbst mit Metronomangaben versehen wurde. Es ist daher besonders bedauerlich, dass gerade diese Markierungen umstritten sind. Die 138 zur halben Note des ersten Satzes ist atemberaubend schnell – theoretisch spielbar, aber der Musik nimmt dies jede Luft zum Atmen und verpasst ihr eine mechanische Qualität. Es ist auch schwierig, diese Raserei mit der relativ gleichmäßigen Allegro-Beschriftung in Einklang zu bringen – wenn sie tatsächlich in diesem Tempo gespielt würde, wäre die Musik sicherlich für ein *Presto* oder *Vivacissimamente* geeignet! Aber man kann auch schlecht argumentieren, dass Beethovens Metronom kaputt war, wo die Markierungen für die anderen

Sätze, obwohl sie alle schnell sind, nicht so deutlich aus dem Rahmen fallen wie die des ersten Satzes; und die Angabe für die Largo-Einleitung der Fuge fühlt sich genau richtig an. So bleiben sie eine etwas offene Frage für alle Interpreten – faszinierend, nicht ignorierbar, und problematisch.

Es ist meine unbewiesene Vermutung, dass die *Hammerklaviersonate* beim Spielen mehr Spaß macht als beim Zuhören. Abgesehen von dem herzzerreißenden langsamen Satz bin ich mir nicht sicher, ob die anderen Sätze den gleichen unmittelbaren Reiz besitzen wie Beethovens andere große Sonaten. Doch wenn man an der Tastatur sitzt, hat man unbändige Freude daran, mit den immensen, manchmal scheinbar unmenschlichen Herausforderungen zu ringen, die diese Sonate ihren Interpreten stellt, sich in das viszerale Schreiben hineinzusetzen und herauszufinden, wie die vielen Teile dieses Puzzles zusammenkommen, um eine wahrhaft große musikalische Leinwand zu erschaffen.

Letztendlich glaube ich, dass die Großartigkeit der *Hammerklaviersonate* nicht nur in ihr selbst liegt, als eine überragende, beinahe überwältigende Leistung des pianistischen Schreibens, gepaart mit Beethovens immer weiterwachsender struktureller und formeller Genialität. Es scheint mir, dass Beethoven mit der Überwindung der *Hammerklaviersonate* den ersten Schritt auf dem Weg machte, der ihn zu seinen Spätwerken führen sollte, sowohl zu den monumentalen (*Neunte Sinfonie*, *Missa Solemnis*, *'Diabelli'-Variationen*) als auch zu den transzendenten (die letzten drei Klaviersonaten und die späten Streichquartette). Nach der *Hammerklaviersonate* scheint sich der Horizont ins Unendliche zu öffnen, und alles wird möglich in Beethovens Händen.

Boris Giltburg

Translated by: Dr Rainer Aschemeier

Boris Giltburg

The young Moscow-born, Israeli pianist Boris Giltburg is lauded across the globe as a deeply sensitive, insightful and compelling interpreter, with critics praising his impassioned, narrative-driven approach to performance. At home in repertoire ranging from Beethoven to Shostakovich, in recent years he has been increasingly recognised as a leading interpreter of Rachmaninov. To celebrate the Beethoven anniversary in 2020 Giltburg has embarked upon a unique project to learn all the sonatas across the year, filming and blogging about the process as he goes, and appearing on BBC TV. He is recording the complete Beethoven piano concertos for Naxos with the Royal Liverpool Philharmonic and Vasily Petrenko, and he played all the concertos in three days with the Brussels Philharmonic at the Flagey Piano Festival. Other highlights of 2019–20 include performances of the Rachmaninov *Preludes* at Bozar, Wigmore and for his debut in the Master Pianists series at the Amsterdam Concertgebouw; he also plays recitals at the festivals of Rheingau, Dresden, Dvořák Prague and Liszt Raiding. He is resident artist with the Valencia Symphony across the season, and also returns to the Oslo Philharmonic, Netherlands Philharmonic, Hong Kong Philharmonic and Utah Symphony. In previous seasons he has appeared with many leading orchestras worldwide, such as the Philharmonia Orchestra, NHK Symphony Orchestra, WDR Köln, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Orchestre National du Capitole de Toulouse, the Israel, London, Rotterdam, Helsinki and St Petersburg Philharmonic Orchestras, and the Baltimore, Nashville and Seattle Symphonies. He made his BBC Proms debut in 2010, his Australian debut in 2017 (with the Adelaide and Tasmanian Symphony Orchestras) and has frequently toured to South America and China. He has played recitals in leading venues such as Hamburg's Elbphilharmonie, Carnegie Hall, London's Southbank Centre, Auditorium de Radio France, Toppan Hall, Tokyo and Shanghai Oriental Art Center. Giltburg has a close relationship with the Pavel Haas Quartet, winning a *Gramophone* Award in 2018 for their Dvořák *Piano Quintet* on Supraphon, and joining them in 2019–20 at Wigmore Hall, and in Bristol and Cambridge. They will also embark on a US and North America tour, performing in Kansas City, Salt Lake City, San Francisco, Vancouver, Quebec and Montreal. In 2018 he won Best Soloist Recording (20/21st century) at the inaugural Opus Klassik Awards for his Naxos recording of Rachmaninov's *Piano Concerto No. 2* with the Royal Scottish National Orchestra and Carlos Miguel Prieto, coupled with the *Études-Tableaux*. He won a Diapason d'Or for his first concerto recording, the Shostakovich concertos with Vasily Petrenko and the Royal Liverpool Philharmonic, coupled with his own arrangement of Shostakovich's *String Quartet No. 8*; and his Schumann and Beethoven solo discs on Naxos have been similarly well received. His 2012 Orchid release of the Prokofiev *Sonatas* was shortlisted for the Critics' Award at the Classical Brits. Latterly his Rachmaninov *Preludes* and Liszt *Transcendental Études* once again attracted rave reviews. Born in 1984 in Moscow, Giltburg moved to Tel Aviv at an early age, studying with his mother and then with Arie Vardi. He went on to win numerous awards, most recently the Second (and Audience) Prize at the Arthur Rubinstein International Piano Master Competition in 2011, and in 2013 won First Prize at the Queen Elisabeth Competition, catapulting his career to a new level. In 2015 he began a long-term recording plan with Naxos Records. Giltburg is an avid amateur photographer and blogger, writing about classical music for a non-specialist audience.

www.borisgiltburg.com



Photo:
Sasha Gusov

Boris Giltburg's personal exploration of Beethoven's 32 piano sonatas reaches its penultimate volume. The *Sonata No. 27, Op. 90* dates from 1814 and foreshadows Beethoven's late period in its nuanced, expressive musical language. *Sonata No. 28, Op. 101* is the first of Beethoven's late period piano works, combining haunting poetic beauty with complex contrapuntal passages. *Sonata No. 29, Op. 106*, nicknamed 'Hammerklavier', is a monumental, symphonic work, pushing all boundaries of what had been achieved in the sonata form so far. Giltburg's *Beethoven 32* project has received critical praise for his playing that 'allows every quality of the music to come across at full value' (*BBC Music Magazine* ★★★★★ on Volume 2, Naxos 9.70308).

Ludwig van
BEETHOVEN
(1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 8

Piano Sonata No. 27 in E minor, Op. 90 (1814)	13:45
1 I. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck	6:13
2 II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen	7:29
Piano Sonata No. 28 in A major, Op. 101 (1816)	21:09
3 I. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung: Allegretto ma non troppo	4:27
4 II. Lebhaft. Marschmässig: Vivace alla Marcia	6:09
5 III. Langsam und sehnsuchtsvoll: Adagio, ma non troppo, con affetto –	2:55
6 IV. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit: Allegro	7:33
Piano Sonata No. 29 in B flat major, Op. 106 'Hammerklavier' (1817–18)	45:32
7 I. Allegro	12:20
8 II. Scherzo: Assai vivace – Presto – Tempo I	2:56
9 III. Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento	17:28
10 IV. Largo – Allegro – Allegro risoluto. Fuga a tre voci, con alcune licenze	12:38

Boris Giltburg, Piano

Recorded: 11 September **1**–**2**, 18 **7**–**10** and 21 November **3**–**6** 2020 at Fazioli Concert Hall, Sacile, Italy

Producer, engineer and editor: Stewart French • Booklet notes: Boris Giltburg

Produced by Fly On The Wall, London • Publisher: G. Henle Verlag/Bärenreiter-Verlag

Cover image: Boris Giltburg © Stewart French

© & © 2021 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com