



HAOCHEN ZHANG

BEETHOVEN
Hammerklavier Sonata

LISZT
Sonata in B minor



van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

Piano Sonata No. 29 in B flat major, Op. 106 (1817–18) 43'50
'Große Sonate für das Hammerklavier'

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 10'12 |
| 2 | II. Scherzo. <i>Assai vivace</i> | 2'33 |
| 3 | III. <i>Adagio sostenuto (Appassionato e con molto sentimento)</i> | 18'33 |
| 4 | IV. <i>Largo – Allegro – Allegro risoluto (Fuga a tre voci, con alcune licenze)</i> | 12'13 |

LISZT, Franz (1811–86)

Piano Sonata in B minor, S. 178 (1853–54) 31'03

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | <i>Lento assai – Allegretto energico – Grandioso – Recitativo</i> | 12'21 |
| 6 | <i>Andante sostenuto – Quasi adagio</i> | 7'29 |
| 7 | <i>Allegro energico – Più mosso – Stretta quasi presto – Presto – Prestissimo – Andante sostenuto – Allegro moderato – Lento assai</i> | 11'12 |

Haochen Zhang *piano*

TT: 75'37

Instrumentarium

Grand Piano: Steinway D

Two Pianistic Summits: The ‘Hammerklavier’ and the B minor Sonata

One mid-August morning in 1819, a lanky boy of eight was brought to the Vienna apartment of Carl Czerny by his father. Czerny was at the height of his public renown as a virtuoso pianist and highly sought after as a pedagogue who could afford to turn down more students than he took on. Were it not for the father’s reputation and connections – he was an accomplished amateur pianist and provincial bureaucrat in the service of the powerful Prince Esterházy – Czerny would probably not have made the time. Then the boy started to play. Czerny recalls his first impressions clearly:

‘He was a pale, sickly looking child who swayed about on the stool as if drunk, so that I often thought he would fall on the floor. His playing was also quite irregular, untidy, confused, and he had so little idea of fingering that he just threw his fingers quite arbitrarily all over the keyboard. But that notwithstanding, I was astonished at the talent which Nature had bestowed on him [...] One saw that Nature herself had formed a pianist.’

Adam Liszt then set to work arranging his life so that his boy genius Franz could study with Beethoven’s greatest former piano student. Two years later, the Liszts relocated to Vienna and took up lodgings in the same street as Czerny, who gladly tamed the wild fingers of his pupil without charging a fee. In the meantime, the boy had played concerts throughout southern Austria. Adam Liszt had also bought his son a copy of Beethoven’s most recent piano sonata, the fearsome ‘Große Sonata für das Hammerklavier’, Op. 106, published in September 1819. Franz would later recall that he had played it horridly, ‘but with passion, and without anyone teaching it to me. My father wasn’t equal to it and Czerny hesitated to subject me to such a diet.’

Whether it was Adam Liszt who had encouraged the young Franz to try the work or Czerny himself, as some of Liszt’s biographers have speculated, the boy was in

good company feeling unequal to the task. The ‘Hammerklavier’ was already causing consternation at keyboards locally and abroad. The respected piano builder Nanette Streicher approached her old friend Beethoven in 1820 only after studying it in frustration for a year (three months of it spent on the first few pages alone, particularly the opening leap), writing in his conversation book: ‘Please tell me about a couple of places in your Grand Sonata, whether I am playing them correctly.’ Even Czerny had practised it for around that long, and probably had a lesson or two with his old teacher, before venturing to play it in 1820 to a group of his students. Another visitor that year, an employee of the music publisher Artaria, told Beethoven: ‘Out of curiosity, they desired the Sonata even in Milan, although not a person lives there who can play such a thing’ [...] ‘We sent the Sonata everywhere, and if you want, I can show you the letters in which you can see what was said about it. Leipzig, Munich, Bonn, Paris, London, Milan, etc., etc. It is difficult to sell.’

Just what moved Beethoven in late 1817 to begin writing such a long and notoriously difficult piano sonata, only he could tell us. But with this work he broke the mould of the genre in more ways than one. It was not his first difficult sonata, nor his first long one: several of his early sonatas with opus numbers from the second half of the 1790s take just under half an hour to perform and are full of passages that then only their composer could play properly. Long and difficult sonatas were an established part of his brand. But nothing about this sonata was easy to play, and much was hard for even his fans to listen to. Perhaps the earlier landmark sonatas had started to feel too commonplace? By 1817, a uniquely unproductive year for Beethoven in which he suffered a long illness, pianists from all over were regularly paying their respects to the composer by sitting at his piano and playing the ‘Pathétique’, ‘Waldstein’ or ‘Appassionata’, works once considered to be at the frontier of pianistic difficulty. Then, in November, Beethoven’s creative energies

were at long last revived. Many of the other projects he would begin in the following years were consciously monumental in scope: the *Missa solemnis*, the ‘Diabelli’ Variations, the Ninth Symphony. But it was the ‘Hammerklavier’ that set the ball rolling on what is in commonly called the composer’s ‘late style’. By mid-April the manuscript was finished, and Beethoven started shopping around for a publisher who would pay what he thought it was worth.

All of the ‘Hammerklavier’'s movements presented unprecedented difficulties to the player and the listener, from the aggressive and rapid first movement (to which Beethoven gleefully assigned a metronome marking that would long be considered impossible), to the awkward – and also rapid – repeated notes in the scherzo, to the extraordinarily lyrical yet discursive *Adagio sostenuto*, to the craggy fugal finale. There are also visionary moments whose intentions still feel impenetrable today: the mysterious ‘Introduzione’ to the finale seems to progress in short order from the primordial sounds of a single low note through unrelated snippets of early music, before overshooting far into the future. (One gets the sense of the needle dropping at random spots on a giant celestial gramophone record.) The apocryphal boast Beethoven may have made to Artaria, that the sonata ‘would tax pianists for the next fifty years’, sounds quaintly modest today.

When Liszt finally felt confident enough to perform the sonata in 1836 at the Salle Érard in Paris, he made the canny decision of inviting Hector Berlioz, whose influential review of the performance would ensure that Liszt was remembered by music history as the ‘first’ to play it in public. Berlioz wrote in the *Revue et gazette musicale de Paris*:

‘I can cite the reaction of everyone who heard him play Beethoven’s great sonata, that sublime poem regarded by almost all pianists till now as the riddle of the Sphinx. A modern Oedipus, Liszt interpreted it in such a way that the composer must have quivered with joy and pride in his grave. Not one note was omitted; not one, added

(I was following the score). Not a single tempo change occurred that the text did not call for; no inflection, no idea was weakened or diverted from its *true* intent [...] It was the ideal performance of a work reputed to be unperformable. In his playing of a work still barely understood, Liszt proved himself to be the pianist of the future. To his great honour.’

In his own compositions, Liszt was no stranger to the ‘unperformable’ label during his virtuoso years. Some of the most audacious products of his own pianistic fantasy were the *12 Grandes Études*, the second version of the set that would eventually be known in its definitive third version as the *Transcendental Études*. This second version, which Liszt started soon after the epochal ‘Hammerklavier’ performance, was well beyond the frontier of the playable, and even today is almost never performed.

But the challenge with which Liszt’s compositional ambitions constantly struggled was the writing of *the* piano sonata, one that would fully embody his unique approach to pianism and form but also stand within the tradition epitomized by Beethoven. The challenge did not lie, as many have claimed, in the supposed difficulty of updating the sonata to accommodate the contemporary Romantic language. Plenty of composers had already done that, with varying degrees of success, but the results were usually quite stale. Robert Schumann opined on the matter in 1839: ‘It is remarkable that those who write sonatas are generally unknown men; and it is also strange that the older composers, yet living among us, who grew up in the sonata’s blooming season [...], cultivate this form least!’ At a time when music theorists had already written great how-to guides for writing a sonata, it had become no great feat to fill out the familiar pattern. Indeed, Liszt’s revisions of the *12 Grandes Études* attempted to set many of them in sonata form. But in Liszt’s ideal, the sonata was more than the adherence to certain formal conventions. It also had to, like Beethoven’s late works, impart a sense of monumentality by virtue of the

grandness of its thought, which in his words ‘stretches, breaks, recreates and fashions the form and style according to its needs and inspirations’.

With the Sonata in B minor, completed in 1854, Liszt succeeded brilliantly in this goal. Hitting upon a novel single-movement stream of half an hour’s music, the piece is a marvel of organization. The sonata can either be understood as one long sonata-form movement or as four interconnected movements that correspond with the traditional ones of a sonata, while each part elaborates and transforms material introduced in the first bars. The devilish technical demands on the performer, and the typically Lisztian way of introducing sharply contrasting themes that are instantly recognizable in a wide variety of contexts, have inspired multiple commentators to affix a narrative to it, be it the tale of Faust, a Miltonian struggle between God and Lucifer over man’s soul, or Liszt’s own autobiography. Liszt, never shy about announcing the programmes behind his works when they existed, never suggested any such thing.

© *John D. Wilson 2025*

Since winning the gold medal at the Thirteenth Van Cliburn International Piano Competition in 2009, **Haochen Zhang** has captivated audiences in the United States, Europe, Asia and Australia with a unique combination of deep musical sensitivity, fearless imagination and spectacular virtuosity. In 2017 he received the prestigious Avery Fisher Career Grant. He is a graduate of the Curtis Institute of Music in Philadelphia where he studied under Gary Graffman. He previously studied at the Shanghai Conservatory of Music and the Shenzhen Arts School with Professor Dan Zhaoyi.

Haochen Zhang has already appeared at many of the world’s leading festivals and with prestigious orchestras all over the world including the New York Phil-

harmonic, The Philadelphia Orchestra, London Symphony Orchestra, Munich Philharmonic Orchestra, Staatskapelle Berlin, San Francisco Symphony, Israel Philharmonic Orchestra, NHK Symphony Orchestra and China Philharmonic Orchestra. In recital, he has performed on many of the major stages in the world.

In 2019, Haochen Zhang released his *début* concerto album on BIS Records performing Prokofiev's Second Piano Concerto and Tchaikovsky's First Piano Concerto with the Lahti Symphony Orchestra under Dima Slobodeniouk. In 2022, Haochen Zhang recorded the five Beethoven concertos with The Philadelphia Orchestra under Nathalie Stutzmann, followed in 2023 by Liszt's *Transcendental Études*.

Haochen Zhang is also an avid chamber musician, working with colleagues such as the Shanghai and Brentano Quartets as well as the Dover Quartet with which he now collaborates each season. He is frequently invited by chamber music festivals in the United States including the Santa Fe Chamber Music Festival and La Jolla SummerFest.

<https://haochenzhang.com>

Zwei pianistische Gipfeltreffen: Das „Hammerklavier“ und die h-moll-Sonate

An einem Augustmorgen des Jahres 1819 wurde ein schlaksiger achtjähriger Junge von seinem Vater in die Wiener Wohnung von Carl Czerny gebracht. Czerny befand sich auf dem Höhepunkt seines öffentlichen Ansehens als virtuoser Pianist und war ein gefragter Pädagoge, der es sich leisten konnte, mehr Schüler abzulehnen, als er annahm. Ohne den Ruf und die Verbindungen des Vaters – er war ein versierter Amateurpianist und Provinzbürokrat im Dienste des mächtigen Fürsten Esterházy – hätte Czerny sich wohl nicht darauf eingelassen. Dann begann der Junge zu spielen. Czerny erinnert sich noch genau an seine ersten Eindrücke:

„Es war ein bleiches, schwächlich aussehendes Kind, und beim Spielen wankte es am Stuhl wie betrunken herum, so daß ich oft dachte, er würde zu Boden fallen. Auch war sein Spiel ganz unregelmäßig, unrein, verworren, und von der Fingersetzung hatte er so wenig Begriff, daß er die Finger ganz willkürlich über die Tasten warf. Aber dem ungeachtet war ich über das Talent erstaunt, welches die Natur in ihn gelegt hatte. [...] man sah, hier habe die Natur selbst einen Klavierspieler gebildet.“

Adam Liszt machte sich daraufhin daran, sein Leben so zu ordnen, dass sein genialer Junge Franz bei Beethovens größtem ehemaligen Klavierschüler studieren konnte. Zwei Jahre später zogen die Liszts nach Wien und wohnten in der gleichen Straße wie Czerny, der die wilden Finger seines Schülers gerne zähmte, ohne ein Honorar zu verlangen. In der Zwischenzeit hatte der Junge in ganz Südösterreich Konzerte gegeben. Adam Liszt hatte seinem Sohn auch ein Exemplar von Beethovens neuester Klaviersonate, der furchterregenden „Großen Sonate für das Hammerklavier“ op. 106, die im September 1819 erschienen war, gekauft. Franz erinnerte sich später daran, dass er sie schrecklich gespielt hatte, „aber mit Leidenschaft, und ohne dass sie mir jemand beigebracht hätte. Mein Vater war dem nicht gewachsen und Czerny zögerte, mir solche Kost angedeihen zu lassen.“

Ob es nun Adam Liszt war, der den jungen Franz ermutigte, sich an dem Werk zu versuchen, oder Czerny selbst, wie einige von Liszts Biographen spekulierten, der Junge war nicht der einzige, der sich der Aufgabe nicht gewachsen fühlte. Das „Hammerklavier“ sorgte bereits für Aufregung an den Tastaturen im In- und Ausland. Die angesehene Klavierbauerin Nanette Streicher wandte sich 1820 an ihren alten Freund Beethoven, nachdem sie es ein Jahr lang frustriert studiert hatte (drei Monate davon allein mit den ersten Seiten, vor allem dem Anfangssprung), und schrieb in sein Konversationsbuch: „Ich bitte, dass Sie mir ein paar Stellen aus Ihrer großen Sonate sagen, ob ich’s recht nehme.“ Sogar Czerny hatte sie ungefähr so lange geübt und wahrscheinlich ein oder zwei Unterrichtsstunden bei seinem alten Lehrer genommen, bevor er es 1820 wagte, sie einer Gruppe seiner Schüler vorzuspielen. Ein anderer Besucher in jenem Jahr, ein Angestellter des Musikverlags Artaria, berichtete Beethoven: „Aus Neugierde begehret man die Son.[ate] auch in Mailand, obschon dort kein Mensch lebt, der so etwas spielen kann.“ [...] „Wir haben die Son[ate] überall hingeschickt, und wenn Sie wollen kann ich Ihnen die Briefe zeigen, woraus Sie sehen können, was man darüber gesagt hat. Leipzig, Münch[en], Bonn, Paris, London, Mailand, etc etc. Es ist schwer zu verkaufen.“

Was genau Beethoven Ende 1817 dazu bewegte, eine so lange und notorisch schwierige Klaviersonate zu schreiben, kann nur er selbst sagen. Aber mit diesem Werk sprengte er in mehr als einer Hinsicht den Rahmen der Gattung. Es war weder seine erste schwierige Sonate noch seine erste lange Sonate: Mehrere seiner frühen Sonaten mit Opuszahlen aus der zweiten Hälfte der 1790er Jahre dauern knapp eine halbe Stunde und sind voller Passagen, die damals nur ihr Komponist richtig spielen konnte. Lange und schwierige Sonaten waren ein fester Bestandteil seines Markenzeichens. Aber nichts an dieser Sonate war einfach zu spielen, und vieles war selbst für seine Bewunderer schwer zu hören. Vielleicht waren die früheren bahnbrechenden Sonaten zu alltäglich geworden? Bis 1817, einem für Beethoven ungewöhnlich

unproduktiven Jahr, in dem er eine lange Krankheit erlitt, zollten Pianisten aus aller Welt dem Komponisten regelmäßig ihre Reverenz, indem sie sich an sein Klavier setzten und die „Pathétique“, „Waldstein“ oder „Appassionata“ spielten, Werke, die einst als an der Grenze der pianistischen Schwierigkeit stehend galten. Im November wurden Beethovens schöpferische Energien endlich wieder belebt. Viele der Projekte, die er in den folgenden Jahren in Angriff nahm, waren bewusst monumental angelegt: die *Missa solemnis*, die „Diabelli“-Variationen, die Neunte Symphonie. Aber es war die „Hammerklavier“, die den Stein ins Rollen brachte für das, was man gemeinhin den „Spätstil“ des Komponisten nennt. Mitte April war das Manuskript fertig, und Beethoven begann, sich nach einem Verleger umzusehen, der einen seiner Meinung nach ausreichenden Preis für das Werk zahlen würde.

Alle Sätze der „Hammerklavier“-Sonate stellten den Spieler und den Hörer vor nie dagewesene Schwierigkeiten, vom aggressiven und schnellen ersten Satz (dem Beethoven genüsslich eine Metronomangabe zuwies, die lange Zeit als unmöglich galt) über die unbeholfenen – und ebenfalls schnellen – Tonwiederholungen im Scherzo bis hin zum außerordentlich lyrischen und doch diskursiven *Adagio sostenuto* und dem zerklüfteten fugierten Finale. Es gibt auch visionäre Momente, deren Intentionen auch heute noch undurchschaubar erscheinen: Die geheimnisvolle *Introduzione* des Finales scheint sich in kurzer Folge von den Urklängen eines einzigen tiefen Tons über unzusammenhängende Schnipsel alter Musik zu entwickeln, bevor sie weit in die Zukunft hinausschießt. (Man hat das Gefühl, als würde die Nadel an zufällige Stellen auf einer riesigen himmlischen Grammophonplatte fallen.) Die apokryphe Prahlerei Beethovens gegenüber Artaria („da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird“) klingt heute geradezu bescheiden.

Als Liszt sich schließlich traute, die Sonate 1836 im Salle Érard in Paris aufzuführen, traf er die pffiffige Entscheidung, Hector Berlioz einzuladen, dessen einfluss-

reiche Rezension der Aufführung dafür sorgte, dass Liszt in die Musikgeschichte als der „Erste“ einging, der sie öffentlich spielte. Berlioz schrieb in der *Revue et gazette musicale de Paris*:

„Ich kann die Reaktion aller zitieren, die ihn Beethovens große Sonate spielen hörten, jenes erhabene Gedicht, das von fast allen Pianisten bis heute als das Rätsel der Sphinx angesehen wird. Liszt, ein moderner Ödipus, interpretierte sie so, dass der Komponist im Grab vor Freude und Stolz gezittert haben muss. Keine Note wurde ausgelassen, keine Note wurde hinzugefügt (ich habe die Partitur gelesen), es gab keinen einzigen Tempowechsel, den die Partitur nicht verlangte, kein Wort, keine Idee wurde aus ihrem *eigentlichen* Sinn gerissen. [...] Es war die ideale Aufführung eines Werkes, das als unaufführbar galt. Liszt, indem er ein unvollendetes Werk reproduzierte, bewies, dass er der Pianist der Zukunft war. Ehre gebührt ihm!“

In seinen eigenen Kompositionen war Liszt während seiner Virtuosenjahre das Etikett „unspielbar“ nicht fremd. Einige der kühnsten Produkte seiner eigenen pianistischen Fantasie waren die *12 Grandes Études*, die zweite Version der Sammlung, die schließlich in ihrer endgültigen dritten Version als die *Transzendentalen Etüden* bekannt werden sollte. Diese zweite Fassung, die Liszt bald nach der epochalen Aufführung der „Hammerklavier“-Sonate begann, lag weit jenseits der Grenze des Spielbaren und wird auch heute noch fast nie aufgeführt.

Aber die Herausforderung, mit der Liszts kompositorische Ambitionen ständig kämpften, war das Schreiben einer Klaviersonate, die seinen einzigartigen Ansatz in Bezug auf Pianistik und Form voll und ganz umfassen und gleichzeitig in der von Beethoven verkörperten Tradition stehen sollte. Die Herausforderung lag nicht, wie viele behauptet haben, in der vermeintlichen Schwierigkeit, die Sonatenform zu aktualisieren, um sie der zeitgenössischen romantischen Sprache anzupassen. Viele Komponisten hatten dies bereits getan, mit unterschiedlichem Erfolg, aber die Ergebnisse waren in der Regel recht fade. Robert Schumann meinte dazu 1839:

„Sonderbar, daß es, einmal, meist Unbekannte sind, die Sonaten schreiben: sodann, daß gerade die älteren, noch unter uns lebenden Componisten, die in der Sonatenblüthezeit aufgewachsen, [...] diese Gattung am wenigsten pflegen.“ Zu einer Zeit, als Musiktheoretiker bereits große Anleitungen zum Schreiben einer Sonate verfasst hatten, war es kein großes Kunststück mehr, das bekannte Muster auszufüllen. In der Tat versuchte Liszt in seinen Überarbeitungen der *12 Grandes Études*, viele von ihnen in Sonatenform zu setzen. Aber in Liszts Ideal war die Sonate mehr als nur die Einhaltung bestimmter formaler Konventionen. Sie sollte auch, wie Beethovens Spätwerk, ein Gefühl der Monumentalität vermitteln, und zwar durch die Größe ihres Gedankens, der, wie er sagte, „die Form und den Stil nach seinen Bedürfnissen und Eingebungen dehnt, bricht, neu schafft und gestaltet“.

Mit der 1854 vollendeten h-moll-Sonate ist Liszt dieses Ziel glänzend gelungen. Das Stück, das auf einen neuartigen einsätzigen Strom von halbstündiger Musik zurückgreift, ist ein Wunderwerk der Organisation. Die Sonate kann entweder als ein langer Satz in Sonatenform oder als vier miteinander verbundene Sätze verstanden werden, die den traditionellen Sätzen einer Sonate entsprechen, wobei jeder Teil das in den ersten Takten eingeführte Material ausarbeitet und umgestaltet. Die teuflischen technischen Anforderungen an den Interpreten und die typisch lisztsche Art, scharf kontrastierende Themen einzuführen, die in einer Vielzahl von Kontexten sofort erkennbar sind, haben zahlreiche Kommentatoren dazu inspiriert, dem Werk eine Geschichte zuzuordnen, sei es die Geschichte von Faust, ein Miltonscher Kampf zwischen Gott und Luzifer um die Seele des Menschen oder Liszts eigene Autobiographie. Liszt, der sich nie scheute, die Programme hinter seinen Werken zu verkünden, wenn es sie gab, hat nie etwas Derartiges angedeutet.

© John D. Wilson 2025

Seit dem Gewinn der Goldmedaille beim 13. Internationalen Van-Cliburn-Klavierwettbewerb im Jahr 2009 hat **Haochen Zhang** das Publikum in den USA, Europa, Asien und Australien mit einer einzigartigen Kombination aus hochmusikalischer Sensibilität, furchtloser Fantasie und spektakulärer Virtuosität in seinen Bann gezogen. Im Jahr 2017 wurde er mit dem renommierten Avery Fisher Career Grant ausgezeichnet. Nach seinem Studium am Shanghai Conservatory of Music und an der Shenzhen Arts School bei Professor Dan Zhaoyi absolvierte er das Curtis Institute of Music in Philadelphia, wo er bei Gary Graffman studierte.

Haochen Zhang war bereits bei vielen der weltweit führenden Festivals zu Gast und ist mit renommierten Orchestern in aller Welt aufgetreten, darunter die New Yorker Philharmoniker, das Philadelphia Orchestra, das London Symphony Orchestra, die Münchner Philharmoniker, die Staatskapelle Berlin, die San Francisco Symphony, das Israel Philharmonic Orchestra, das NHK Symphony Orchestra und das China Philharmonic Orchestra. Klavierabende haben ihn auf zahlreiche international bedeutende Bühnen geführt.

Im Juli 2019 veröffentlichte Haochen Zhang sein erstes Konzert-Album bei BIS Records, auf dem er Prokofjews Klavierkonzert Nr. 2 und Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 mit dem Lahti Symphony Orchestra unter Dima Slobodeniouk interpretiert. Im Oktober 2022 nahm Haochen Zhang die fünf Beethoven-Konzerte mit dem Philadelphia Orchestra unter Nathalie Stutzmann auf, 2023 folgten Liszts *Transzendente Etüden*.

Haochen Zhang ist auch ein passionierter Kammermusiker, zu dessen Partnern das Shanghai und das Brentano Quartet sowie das Dover Quartet gehören, mit dem er nun jede Saison zusammenarbeitet. Er wird häufig von Kammermusikfestivals in den USA eingeladen, darunter das Santa Fe Chamber Music Festival und das La Jolla SummerFest.

<https://haochenzhang.com>

Deux sommets pianistiques :

La Sonate « Hammerklavier » et la Sonate en si mineur

Un matin de la mi-août 1819, un petit garçon de huit ans se présente avec son père à l'appartement viennois de Carl Czerny. Ce dernier est alors au sommet de sa notoriété à la fois en tant que pianiste virtuose et pédagogue très recherché pouvant se permettre de refuser plus d'élèves qu'il n'en accepte. Sans la réputation et les relations du père – pianiste amateur accompli et bureaucrate provincial au service du puissant prince Esterházy –, Czerny n'aurait probablement pas trouvé le temps de les recevoir. C'est alors que le garçon commence à jouer. Czerny se souvient clairement de ses premières impressions :

« C'était un enfant pâle, d'apparence fragile qui, en jouant, se balançait sur le tabouret comme s'il était ivre, au point que je pensais souvent qu'il allait tomber par terre. Son jeu était également très irrégulier, négligent et confus, et il avait si peu de notions du doigté qu'il jetait ses doigts sur le clavier d'une manière tout à fait arbitraire. Néanmoins, j'étais étonné du talent que lui avait donné la nature [...] On voyait que la nature elle-même avait formé un pianiste. »

Adam Liszt organise dès lors sa vie de manière que son petit génie, Franz, puisse étudier avec le meilleur élève de Beethoven. Deux ans plus tard, les Liszt s'installent à Vienne et logent dans la même rue que Czerny qui se fait un plaisir de dresser les doigts indomptés de son élève sans demander d'honoraires. Entretiens, le jeune garçon avait donné des concerts dans tout le sud de l'Autriche. Adam Liszt avait également acheté à son fils un exemplaire de la dernière sonate pour piano de Beethoven, la redoutable « Grande Sonate pour le piano-forte » opus 106, publiée en septembre 1819. Franz se souviendra plus tard qu'il l'avait jouée de façon horrible « mais avec passion – sans que personne ne me l'eût enseignée. Mon père n'était pas de force à cela, et Czerny craignait de me mettre à pareil régime ».

Que ce soit Adam Liszt qui ait encouragé le jeune Franz à se mesurer à l'œuvre ou Czerny lui-même, comme l'ont supposé certains biographes de Liszt, le garçon n'était certes pas le seul à ne pas se sentir à la hauteur de la tâche. À Vienne comme ailleurs, la « Hammerklavier » suscitait déjà le désarroi lorsqu'on s'y attaquait. En 1820, Nanette Streicher, factrice de pianos réputée, approche son vieil ami Beethoven après une année de travail et de frustration (dont trois mois passés sur les seules premières pages, en particulier le saut d'ouverture) et écrit dans son carnet de conversation : « Je vous en prie, dites-moi à propos de deux ou trois endroits de votre Grande Sonate si je les joue correctement ». Czerny l'avait aussi travaillée depuis à peu près aussi longtemps et avait probablement pris une ou deux leçons avec son ancien professeur avant de se risquer à la jouer en 1820 devant un groupe de ses élèves. Un autre visiteur cette année-là, un employé de l'éditeur Artaria, dit à Beethoven : « Par curiosité, ils ont aussi voulu la Sonate à Milan, bien qu'il n'y ait personne qui puisse jouer une telle chose ». On peut lire quelques jours plus tard, toujours dans le carnet de conversation de Beethoven : « Nous avons envoyé la Sonate partout, et si vous le souhaitez, je peux vous montrer les lettres dans lesquelles vous pouvez voir ce qui a été dit à son sujet. Leipzig, Munich, Bonn, Paris, Londres, Milan, etc. Elle est difficile à vendre. »

Seul Beethoven pourrait nous dire ce qui l'a poussé fin 1817 à se lancer dans l'écriture d'une sonate pour piano aussi longue et aussi difficile. Avec cette œuvre, il brise le moule de ce genre à plus d'un titre. Ce n'était pas sa première sonate difficile, ni la première qui soit longue : plusieurs de ses premières sonates portant des numéros d'opus et datant de la seconde moitié des années 1790 durent près d'une demi-heure et sont remplies de passages que seul leur compositeur pouvait alors jouer correctement. Les sonates longues et difficiles faisaient partie intégrante de sa marque de fabrique. Mais il n'y a rien dans cette nouvelle sonate qui soit facile à jouer. Et son audition n'est pas plus aisée, même pour ses admirateurs.

Peut-être que les sonates phares précédentes commençaient-elles à lui sembler trop banales. En 1817, année particulièrement improductive pour Beethoven au cours de laquelle il souffrit d'une longue maladie, les pianistes du monde entier rendaient régulièrement hommage au compositeur en s'asseyant à son piano puis en lui jouant la « Pathétique », la « Waldstein » ou l'« Appassionata », des œuvres autrefois considérées comme étant aux limites du jouable. Puis, en novembre, Beethoven a retrouvé son énergie créative. Bon nombre des autres projets qu'il entreprendra au cours des années suivantes seront délibérément monumentaux : la *Missa solemnis*, les Variations « Diabelli », la Neuvième Symphonie. Mais c'est la « Hammerklavier » qui allait donner le coup d'envoi de ce que l'on appelle communément le « style tardif » du compositeur. À la mi-avril, le manuscrit était terminé et Beethoven commença à chercher un éditeur qui paierait une somme jugée à la hauteur de l'œuvre.

Tous les mouvements de la « Hammerklavier » présentent des difficultés sans précédent, tant pour l'interprète que pour l'auditeur, du premier mouvement agressif et rapide (auquel Beethoven attribue allègrement une indication métronomique qui sera longtemps considérée comme impossible), aux notes répétées malaisées – et également rapides – du scherzo, à l'*Adagio sostenuto* extraordinairement lyrique et pourtant dynamique, jusqu'au final fugué à l'abord rude. On y retrouve aussi des passages visionnaires dont les intentions semblent encore impénétrables aujourd'hui : la mystérieuse « Introduzione » du finale semble progresser rapidement à partir des sonorités primales d'une unique note grave, en passant par des bribes de musique ancienne sans lien entre elles, avant de se projeter loin dans l'avenir donnant l'impression d'une aiguille tombant au hasard sur un gigantesque disque de gramophone céleste. La fanfaronnade apocryphe que Beethoven aurait faite à Artaria « Voilà une sonate qui donnera du fil à retordre aux pianistes lorsqu'on la jouera dans cinquante ans ! » apparaît aujourd'hui bien modeste.

Lorsque Liszt se sentit suffisamment sûr de lui pour jouer la sonate en 1836 à la salle Érard à Paris, il prit la décision judicieuse d'inviter Hector Berlioz dont la critique influente de l'exécution fera en sorte que l'histoire de la musique retiendra Liszt comme « le premier » à l'avoir jouée en public. Berlioz écrivit dans la *Revue et gazette musicale de Paris* :

« Je citerai à l'appui de mon opinion, celle de toutes les personnes qui lui ont entendu exécuter la grande sonate de Beethoven, ce poème sublime qui, pour la presque totalité des pianistes, n'était à ce jour que l'énigme du Sphinx. Nouvel Œdipe, Liszt l'a expliquée, de manière à ce que l'auteur, s'il a pu l'entendre, a dû frémir de joie et d'orgueil dans sa tombe. Pas une note n'a été omise, pas une note n'a été ajoutée (je suivais des yeux la partition), pas une altération n'a été apportée au mouvement qui ne fût indiquée dans le texte, pas une inflexion, pas une idée n'a été affaiblie ou détournée de son *vrai* sens. [...] C'était l'idéal de l'exécution d'une œuvre réputée inexécutable. Liszt, en reproduisant ainsi une œuvre encore incomprise a prouvé qu'il était le pianiste de l'avenir. Honneur à lui. »

Liszt connaissait bien l'étiquette d'« inexécutable » que l'on accolait à ses propres compositions pendant ses années de virtuosité. Parmi les réalisations les plus audacieuses de sa propre imagination pianistique figurent les *12 Grandes Études*, la deuxième version du recueil qui sera finalement connu dans sa troisième version définitive sous le nom d'*Études d'exécution transcendante*. Cette deuxième version, que Liszt a commencée peu après son interprétation historique de la « Hammerklavier », se situait bien au-delà de ce qui était exécutable, et encore aujourd'hui, n'est presque jamais jouée.

Mais le défi auquel les ambitions compositionnelles de Liszt se heurtaient constamment était la réalisation d'une sonate pour piano, une œuvre qui incarnerait pleinement son approche unique de l'art pianistique et de la forme, tout en s'inscrivant dans la tradition incarnée par Beethoven. Le défi ne résidait pas, comme beau-

coup l'ont prétendu, dans la difficulté supposée d'actualiser la sonate pour l'adapter au langage romantique contemporain. De nombreux compositeurs l'avaient déjà fait, avec plus ou moins de succès, mais les résultats étaient généralement assez ternes. Robert Schumann s'était prononcé sur la question en 1839 : « Il est curieux que ceux qui écrivent des sonates soient généralement des inconnus ; et il est également étrange que les compositeurs les plus anciens, qui vivent encore parmi nous et qui ont grandi pendant la période d'épanouissement de la sonate [...], soient ceux qui cultivent le moins cette forme ». À une époque où les théoriciens de la musique avaient déjà écrit de grandes méthodes pour l'écriture d'une sonate, il n'était pas très difficile de compléter le modèle familial. En effet, lors de sa révision des *12 Grandes Études*, Liszt tenta de donner à plusieurs d'entre elles la forme d'une sonate. Mais dans l'idéal de Liszt, la sonate était plus qu'une simple adhésion à certaines conventions formelles. Elle devait également, à l'instar des œuvres tardives de Beethoven, donner une impression de monumentalité en raison de la grandeur de sa pensée qui, selon ses propres termes, « étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et des inspirations la forme et le style ».

Avec la Sonate en si mineur, Liszt a brillamment atteint cet objectif. Cette composition, achevée en 1854, est une merveille d'organisation faite d'un seul mouvement d'une durée d'une demi-heure. Elle peut être considérée comme un long mouvement de forme sonate, ou comme quatre mouvements liés entre eux et correspondant aux mouvements traditionnels d'une sonate, tandis que chaque partie élabore et transforme le matériau exposé dans les premières mesures. Les exigences techniques diaboliques imposées à l'interprète et la manière typiquement lisztienne de présenter des thèmes fortement contrastés, immédiatement reconnaissables dans une grande variété de contextes, ont incité de nombreux commentateurs à y adjoindre un récit, qu'il s'agisse de l'histoire de Faust, d'une lutte miltonienne entre Dieu et Lucifer pour l'âme humaine, ou de l'autobiographie de Liszt lui-même. Ce

dernier, qui n'a jamais hésité à révéler les programmes de ses œuvres quand ils existaient, n'a du reste suggéré rien de tel.

© *John D. Wilson 2025*

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au treizième concours international de piano Van Cliburn en 2009, **Haochen Zhang** a séduit les publics des États-Unis, d'Europe, d'Asie et d'Australie avec sa combinaison unique de sensibilité musicale profonde, d'imagination intrépide et de virtuosité spectaculaire. Il a reçu en 2017 la prestigieuse bourse de carrière Avery Fisher. Il est diplômé du Curtis Institute of Music de Philadelphie où il a étudié sous la direction de Gary Graffman. Il avait auparavant étudié au Conservatoire de musique de Shanghai et à l'École des arts de Shenzhen avec le professeur Dan Zhaoyi.

Haochen Zhang s'est produit dans le cadre de nombreux festivals internationaux ainsi qu'avec des orchestres prestigieux incluant l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre philharmonique de Munich, la Staatskapelle de Berlin, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre philharmonique d'Israël, l'Orchestre symphonique NHK et l'Orchestre philharmonique de Chine Il s'est également produit en récital dans de nombreuses salles prestigieuses à travers le monde.

Le premier enregistrement de Haochen Zhang chez BIS consacré à des œuvres concertantes est paru en juillet 2019 et comprenait le Deuxième Concerto de Prokofiev et le Premier de Tchaïkovski en compagnie de l'Orchestre symphonique de Lahti sous la direction de Dima Slobodeniouk. En octobre 2022 est paru son enregistrement des cinq concertos de Beethoven avec l'Orchestre de Philadelphie sous la direction de Nathalie Stutzmann suivi, en 2023, des *Études d'exécution transcendante* de Liszt.

Haochen Zhang pratique également régulièrement la musique de chambre en compagnie notamment des Quatuors Shanghai et Brentano, ainsi que du Quatuor Dover avec lequel il collabore désormais chaque saison. Il est fréquemment invité par des festivals de musique de chambre aux États-Unis, notamment le Santa Fe Chamber Music Festival et La Jolla SummerFest. <https://haochenzhang.com>

Also available from Haochen Zhang:



Franz Liszt: Transcendental Études, S. 139 [BIS-2681]

'[a] stunning release [...] In sum, these *Transcendental Études* stand up to any – and stand well above most. BIS's exceptional engineering doesn't hurt, either. No lover of Liszt, or of 19th-century piano repertoire more generally, can afford to miss it.' *Gramophone*

'Zhang's account is masterful [...] and deserves a strong recommendation.' *Fanfare*

„Bei seinen Exekutionen der transzendentalen Etüden von Franz Liszt überschreitet Haochen Zhang tatsächlich die bisher für menschenmöglich gehaltenen Grenzen spieltechnischer Hochleistung.“ *Piano News*

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 15th–18th February 2024 at Reitstadel, Neumarkt in der Oberpfalz, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Piano technician: Christian Niedermeyer

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit /96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © John D. Wilson 2025
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Benjamin Schmachtenberg
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2781 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.



BIS-2781