



BEETHOVEN

Piano Sonatas Nos. 23–26

Boris Giltburg



BEETHOVEN 32 • VOL. 7

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 · Vol. 7

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. 23 in F minor, Op. 57 'Appassionata' (1804–05)

Beethoven, in his core, is a composer of light, his music by and large uplifting and life-affirming. But in a few works he addressed the darkness with a mastery just as absolute, giving us within the sonata cycle the *Pathétique*, *Moonlight*, and perhaps most vivid of all, the *Appassionata*. These three are without doubt among the most popular of his works, attesting to some irresistible attraction these dark soundscapes must exert on us. Perhaps it is also an attestation to Beethoven's mastery of dramaturgy and his profound, relatable humanity: he knows how to grip us in a dark narrative, but we constantly feel that he lived through the same experience as us, felt the same emotions, possibly more strongly than we do. Trusting him, we willingly lower our defences and submit ourselves to this white-knuckle ride.

And thus, he takes us with him into the dangerous world of the *Appassionata*. The tension in the beginning is almost physically palpable, a coiled spring of dotted rhythms as the hands move in austere unison down and up the keyboard (it is only Beethoven's magic touch that can transform something as mundane as an arpeggio – a broken chord – in a device of immense dramatic power). A trill – a shimmering shiver, more psychological effect than substance – completes the opening phrase. It is immediately repeated half a tone higher; a new, colder colour brought into the mix. The opening notes of the two phrases – D flat and C – then unite to form the famous four-note fate motif [1] 00:32], not so much a menace but a doubtless promise of the eruption to come. The repeats of the motif, faintly pleading in the right hand, implacable in the left hand, also establish another recurring idea – a large stretch of empty keyboard between the hands, who throughout the movement will often gravitate

towards their respective edges of the keyboard, exacerbating the austere, barren feeling of the opening.

When we think we can't stand the tension anymore, the music finally explodes in a raging passage of semiquavers, followed by barrages of *fortissimo* chords, pummelling the keyboard with wrath and abandon. This constant pull between frozen, static tension and searing hot outbursts of rage forms the body of the movement. Small islands of calm are present, for instance in the second subject [1] 01:33] – thematically just an inversion of the opening broken chord – but they are very short-lived, leading every time back to one extreme or the other. There is no real respite within the movement.

The development section ends on a powerful climax which rushes down the keyboard into a particularly enraged and agonised repeated hammering-out of the fate motif ([1] 05:01 – it is very satisfying to play!). The last repeat dissolves into a roiling pulsation of triplets in the left hand, over which the opening is then repeated in full. This is a moment of pure genius: Beethoven not only creates sustained tension which is extreme even by the standards of this tension-filled movement. He does it while also upsetting one of the core tenets of the sonata form: the warm feeling of homecoming and recognition we expect from the reprise. Here we certainly recognise the opening lines, but there's nothing comforting in them; rather, we soberingly realise that this probably was their intended character all along. It is closer to a twist in a psychological thriller, showing us a familiar location or a character in a new, upsetting light. (The only thing marring the atmospheric brilliance of this moment is that it is fiendishly uncomfortable to play – the right hand has to manage by itself all the material which was previously written for two hands.)

After the reprise, a long quiet episode builds the tension towards the biggest climax of the movement [1] 08:16], but even that is not the end. After the climax dissipates, a few pensive repeats of the fate motif lead into the coda, where the theme of the second subject, our previous island of calm, changes into a minor

key, becoming an imploring plea. But fate is not to be assuaged, and a real battle erupts between the hands, as they are vying for dominance using a truncated version of the fate motif [1] 09:23]. The battle's aftermath, perhaps unexpectedly, is quiet and once again frozen, static, as if heavy snow covers the scene, removing everything from view. (My mention of snow isn't pure imagination; some decades later, Liszt will similarly use a quiet tremolo surrounded by a melody in the beginning and end of the last of his *Transcendental Études*, titled *Snowstorm*.)

Similarly to the *Moonlight* and the *Pathétique* (and masterfully 'feeling the audience' to judge how much calamity and stress they can take) Beethoven changes the scene completely and includes an oasis of true respite in the second movement. It is a set of variations in D flat major, on a theme which, unusually, combines the deeply devoted feeling of a chorale with the dotted rhythms of a march. The variations increasingly add flow and life to the theme, while also pulling it away and up from the lowest reaches of the keyboard. After the third variation, light-fingered and sparkling, reaches a *fortissimo* climax in the heights of the keyboard, the music descends back and the opening chorale/march is repeated in full. This time, its ending is subverted, leading into a false cadence on an unstable diminished seventh chord [2] 06:13]. This cues an immediate return of creeping tension in anticipation of the finale ...

... which starts without a break, with insistent *fortissimo* repeats of the transition chord. A series of aborted phrases then leads into the finale proper: a dark, shadowy soundscape constructed of never-stopping semiquavers. I don't know of another movement in Beethoven's output so full of a sense of danger, so tangibly standing on the brink of disaster. Rather than a traditional *rondo*, Beethoven chooses the more serious sonata form as a vehicle for this narrative, adding an unexpected repeat of the second (rather than the first) part [3] 04:21]. On the surface it is just an interesting experiment with the sonata form, but in terms of dramaturgy, it's a strong narrative device: I see it as

an attempt to stave off the coda, with its impending doom. When the coda does, inevitably, come, whatever we feared, whatever danger was suggested by the previous seven minutes, is finally upon us. A kind of desperate dance at first [3] 07:15], the bulk of the coda is a tragic denouement, with the music forcibly rising in waves to bury everything underneath it. In the memorable words of the great British musicologist D.F. Tovey, these pages are a 'rush deathwards'; an unforgettable ending to one of Beethoven's darkest – and greatest – works.

Piano Sonata No. 24 in F sharp major, Op. 78 (1809)
Piano Sonata No. 25 in G major, Op. 79 (1809)

The darkness which held us in its grip in the *Appassionata* could not be counteracted more completely than it is by the sound of *Sonata No. 24's* opening. Like a hymn rising above the deep octaves in the left hand, these four bars seem to come directly from the heart, devout and almost in awe of being in the presence of something exceedingly pure and beautiful. They lead into the loveliest of first movements, poetic, lyrical and simple in its emotional colour. The key of F sharp major, unique in Beethoven's output, lends the music a special luminosity, a constant sense of striving upwards, which is reflected by the music's frequently residing in the upper part of the keyboard. This is not a detached, crystalline weightlessness, though, as the music is suffused with warmth throughout.

The second (and last) movement is an irreverently playful kind of rondo, beginning strikingly on a dissonant chord. The short refrain is built from a series of bouncy phrases, surrounding longer episodes of merriment in which the hands chase and cross each other. The opening dissonant chord re-emerges at the end of each episode, prolonged more and more each time. In its last appearance, Beethoven takes this idea to a smile-raising extreme, stretching it over 16 bars of running semiquavers [5] 01:53].

The sonata's nickname, *À Thérèse*, is a simple reflection of its dedicatee, the Countess Therese

von Brunsvik, Beethoven's former piano student. Beethoven was much attached to the family: Therese's brother, Franz, was a close friend and the dedicatee of both the *Appassionata* and the later *Fantasy, Op. 77*, while Therese's younger sister, Josephine, has often been suggested as the addressee of Beethoven's letters to an 'Immortal Beloved'. (While this hypothesis remains unproved – and perhaps unprovable, barring a discovery of additional documents – we do know that Beethoven was passionately in love with Josephine, writing her at least 14 love letters between 1804 and 1810, in which he called her 'angel', 'my everything', and his 'only love'.)

Dedication aside, the genesis of this sonata is closely tied with that of *Sonata No. 25*, as both were commissioned by Muzio Clementi, an Italian-born, London-based pianist, composer and publisher. The contract for those and other works was signed on 20 April 1807, with Beethoven agreeing to compose the two sonatas 'in an unspecified time and at his leisure'. This finally happened in the second half of 1809, and both sonatas were published by Clementi in mid-1810. The G major sonata, *Op. 79*, is a work light both in spirit and in technical difficulty, recognised as such by Beethoven, who asked the German publisher to call it 'Sonata facile' ('Easy Sonata') or 'Sonatine'.

The first movement is a lively dance, titled *alla Tedesca* ('in the style of a German dance'), which could refer to any number of quick dances in triple time, of which the *Deutscher Tanz, Ländler* and waltz were the chief types at the time. Its origin as a contradance is revealed in the coda, where its theme finally assumes the symmetric nature hinted at in the beginning [6] 04:31]. The development contains a surprising technical challenge, not quite fitting the sonata's designation as 'easy': the left hand has to cross the right hand at speed in every bar, with lightness and precision [6] 01:22]. It is interesting music – the resulting 'cuckoo call' motif gave the sonata its unofficial nickname – but it's anything but easy! (As an aside, Beethoven later wrote another *alla Tedesca* movement, as part

of the *String Quartet, Op. 130*, and created a small link between the two: the four opening notes of the string quartet movement are the same as the sonata's opening, inverted upside down.)

The second movement is perhaps the least Beethovenian of the entire cycle – it is a beautiful melancholy barcarolle, which could have easily been one of Mendelssohn's *Songs Without Words*. Artless simplicity in the outer sections surrounds an operatic middle section, with a beautiful soprano line soaring above the gently rocking left-hand figurations. The finale is full of wonderful charm, its endearing refrain varied and elaborated with each repeat, surrounding several energetic and characterful episodes. Interestingly, Beethoven later used the exact harmonic sequence of this finale's opening in the sublime beginning of *Sonata No. 30*, transposing the music for the 'simple' G major into a more refined E major.

Piano Sonata No. 26 in E flat major, Op. 81a
'Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen'
(Les Adieux, l'Absence et le Retour) (1809–10)

The final sonata on this album is the only programmatic one of the entire cycle. It was created during the War of the Fifth Coalition in 1809, in which the Austrian Empire and its allies (Britain, Portugal and Spain) fought the French Empire under Napoleon and its German allies, chiefly Bavaria. It depicts the departure, absence and return of Archduke Rudolph, Beethoven's longtime patron and student, who together with much of the Viennese aristocracy fled Vienna at the approach of Napoleon in May 1809. Beethoven may have begun the sonata before that (it might even not have been planned with Rudolph in mind, but rather meant to depict a more universal emotion), but it was definitely completed during Rudolph's absence, and presented to him as a gift upon his return to Vienna in early 1810.

The first movement is centred around a motif of three descending notes, above which Beethoven wrote in the score 'Le-be wohl!' ('fare thee well!'). This motif is also the upper line of a perennial horn call, built from

a sequence of three intervals – a third, a fifth and a sixth – which indeed opens the sonata. Normally it is a happy motif (in Russian we call it the 'golden call' for its noble, burnished colour), but Beethoven subverts expectations right from the third note, when an expressive C minor harmony replaces the expected E flat major one. A few bars later, another attempt at the call goes even more awry – it ends in a numb C flat major [9] 00:32], as if Beethoven felt completely lost in face of the news of the imminent departure. He then manages to bestir himself, and the exposition proper, starting at [9] 01:26] is full of happy activity, as if the bustle of preparation for the departure distracts him from the pain. The 'lebe wohl!' motif appears here in a lighter character, above a contented flow of chatting quavers [9] 02:02]. But the pain hasn't gone away, and the development brings the original motif back, though with an interesting twist – it now only consists of the first two notes, as if the thought of saying a full farewell had become too painful to contemplate [9] 03:29]. This issue gets resolved in a poetic coda, in which the full motif is repeated multiple times, in various guises [9] 05:37]. On one hand, the music could suggest the image of a carriage gradually receding into the distances, appearing and disappearing from view, with the horn calls answering and overlapping as they fade into a *pianissimo*. But at the same time, it could be an image of Beethoven coming to accept the inevitability of the farewell, by teaching himself to say the word, again and again. Whatever the case, I find the coda exceedingly beautiful.

In the second movement we can easily imagine Beethoven pacing desolately in his room, or sinking into a rapt reverie of reminiscing [10] 00:59]. The transition to the finale is done with exceptional emotional vividness – just as the music was about to go into a third repeat of the same material (depicting, I imagine, the monotony of waiting), a change of harmony occurs [10] 02:59], heralding a possible change of circumstances; there's a sense of a cautious hope, intensifying with every moment, growing more certain, until, YES!! The return

is real, and the music is nearly delirious with happiness, the dreary steps replaced with overflowing energy, until the main theme (and with it, the returning Archduke) appear [1] 00:12]. In a lesser composer's hands it could all be over-the-top theatrical. But coming from Beethoven, the heartfelt and utterly sincere music results in a loving sonata, unashamedly wearing its

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 • Vol. 7

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, zusammengesetzt 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 aus eine Weise zu präsentieren, dass sie der Musik wirklich gerecht wird, trotz einer sehr kurzen Lern- und Vorbereitungszeit.

heart on its sleeve. It packs a rich, almost cinematic experience into its 15 minutes, supported throughout by Beethoven's instinctive and sensitive understanding of the human heart, and his constant ability to find the right notes to evoke these emotions in us.

Boris Giltburg

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. 23 in f-Moll, op. 57 („Appassionata“) (1804–05)

Beethoven ist in seinem Kern ein Komponist des Lichts, seine Musik ist im Großen und Ganzen ermutigend und lebensbejahend. Doch in einigen wenigen Werken wandte er sich mit ebenso unbedingter Meisterschaft der Dunkelheit zu und schenkte uns innerhalb des Sonatenzyklus die „Pathétique“, die „Mondscheinsonate“ und, vielleicht am eindringlichsten

von allen, die „Appassionata“. Diese drei gehören zweifellos zu seinen populärsten Werken, was davon zeugt, welch unwiderstehliche Anziehungskraft diese dunklen Klangwelten wohl auf uns ausüben. Vielleicht ist es auch ein Beleg für Beethovens meisterhafte Dramaturgie und seine tiefe, unmittelbar nachvollziehbare Menschlichkeit: Er versteht es, uns in einer dunklen Erzählung zu fesseln, und wir haben stets das Gefühl, dass er die gleichen Erfahrungen wie wir durchlebt hat, die gleichen Emotionen empfunden hat, vielleicht sogar intensiver als wir selbst. Ihm vertrauend, lassen wir bereitwillig unsere Abwehrhaltung fallen und geben uns diesem Nervenkitzel hin.

Und so nimmt er uns mit in die gefährliche Welt der Appassionata. Die Spannung am Anfang ist fast körperlich spürbar, eine gespannte Feder aus punktierten Rhythmen, während sich die Hände im strengen Unisono auf der Klaviatur auf- und abbewegen (nur Beethovens magische Berührung kann etwas so Banales wie ein Arpeggio – einen gebrochenen Akkord – in ein Mittel von solch immenser dramatischer Kraft verwandeln). Ein Triller – ein schimmernder Schauer, mehr psychologischer Effekt als Substanz – schließt die Eröffnungsphrase ab. Er wird sofort einen halben Ton höher wiederholt; eine neue, kältere Farbe wird in die Palette eingebracht. Die Anfangstöne der beiden Phrasen – Des und C – vereinen sich dann zu dem berühmten vierstimmigen Schicksalsmotiv [1] 0:32], weniger Bedrohung als vielmehr unzweifelhaftes Versprechen der bevorstehenden Eruption. Die Wiederholungen des Motivs, flehentlich in der rechten Hand, unerbittlich in der linken, etablieren auch eine andere wiederkehrende Idee: eine große leere Fläche auf der Tastatur zwischen den Händen, welche im Verlauf des Satzes häufig von ihren jeweils zugeordneten Enden der Tastatur angezogen werden. Dies verstärkt das herbe, karge Gefühl des Anfangs eher noch.

Gerade als wir meinen, die Spannung nicht mehr aushalten zu können, explodiert die Musik schließlich in einer wütenden Passage von Sechzehntelnoten, gefolgt von einer Flut von Fortissimo-Akkorden, die mit

Zorn und Hingabe auf die Tastatur einschlagen. Dieses ständige Hin und Her zwischen erstarrter, statischer Spannung und sengend-heißen Wutausbrüchen bildet den Hauptteil des Satzes. Kleine Inseln der Ruhe sind vorhanden, zum Beispiel im zweiten Thema ([1] 1:33] – thematisch nur eine Umkehrung des gebrochenen Anfangsakkordes), aber sie sind sehr kurzlebig und führen jedes Mal wieder zu dem einen oder anderen Extrem zurück. Es gibt keine wirkliche Atempause innerhalb des Satzes.

Ein kraftvoller Höhepunkt am Ende der Durchführung rast die Klaviatur herunter mitten hinein in ein besonders wütendes und gequältes, wiederholtes Hämmern des Schicksalsmotivs ([1] 5:01] – sehr genügtuend zu spielen!). Die letzte Wiederholung löst sich auf im aufgewühlten Pulsieren von Triolen in der linken Hand, über denen dann die Eröffnung in voller Länge wiederholt wird. Dies ist ein Moment purer Genialität: Beethoven erzeugt nicht nur eine anhaltende Spannung, die selbst für die Verhältnisse dieses spannungsgeladenen Satzes extrem ist. Er tut dies, während er gleichzeitig einen der Kerngedanken der Sonatenform ins Wanken bringt: das warme Gefühl der Heimkehr und des Wiedererkennens, das wir von einer Reprise erwarten. Hier erkennen wir zwar die Anfangsphasen wieder, aber es liegt nichts Tröstendes in ihnen; vielmehr stellen wir ernüchert fest, dass dies wahrscheinlich von Anfang an ihre Absicht war. Es ist eher wie eine überraschende Wendung in einem Psychothriller, die uns einen vertrauten Ort oder eine Figur in einem neuen, verstörenden Licht präsentiert. (Das Einzige, was die atmosphärische Brillanz dieses Moments trübt, ist, dass er teuflisch unbequem zu spielen ist – die rechte Hand muss das gesamte Material, das zuvor für zwei Hände vorgesehen war, nun allein bewältigen.)

Nach der Reprise baut eine lange ruhige Episode die Spannung zum maximalen Höhepunkt des Satzes auf [1] 8:16], aber selbst das ist noch nicht das Ende. Nachdem sich der Klimax verflüchtigt hat, führen einige nachdenkliche Wiederholungen des Schicksalsmotivs

in die Coda über, in welcher der Inhalt des zweiten Themas, unsere bisherige Insel der Ruhe, in eine Molltonart wechselt und zu einem klagenden Appell wird. Aber das Schicksal lässt sich nicht besänftigen, und es entbrennt ein regelrechtes Gefecht zwischen beiden Händen, die mit einer verkürzten Version des Schicksalsmotivs um die jeweilige Vorherrschaft wetteifern [1] 9:23]. Das Nachspiel dieser Schlacht ist, vielleicht unerwartet, ruhig und wieder einmal erstarrt, statisch, als ob schwerer Schnee die Szene bedeckt und alles aus dem Blickfeld nimmt. (Meine Erwähnung des Schnees ist keine reine Erfindung; einige Jahrzehnte später wird Liszt in ähnlicher Weise ein von einer Melodie umgebenes leises Tremolo am Anfang und am Ende der letzten seiner „Transzendentalen Etüden“ mit dem Titel „Schneesturm“ verwenden).

Ähnlich wie in der Mondscheinsonate und der Pathétique (und meisterhaft das Publikum „testend“, um beurteilen zu können, wie viel Unheil und Stress es ertragen kann) wechselt Beethoven komplett die Szenerie und fügt im zweiten Satz eine Oase wahrer Erholung ein. Es handelt sich um einen Satz von Variationen in Des-Dur über ein Thema, das auf ungewöhnliche Weise das zutiefst ehrfurchtsvolle Gefühl eines Chorals mit den punktierten Rhythmen eines Marsches verbindet. Die Variationen geben zunehmend Fluss und Leben zum Thema, während sie es auch von den tiefsten Bereichen der Tastatur fort nach oben ziehen. Nachdem die dritte Variation, leichtfüßig und perlend, einen Fortissimo-Klimax in den Höhen der Klaviatur erreicht hat, schwillt die Musik wieder ab und der eröffnende Choral/Marsch wird vollständig wiederholt. Diesmal wird sein Ende umgekrepelt und mündet in eine falsche Kadenz auf einem instabilen verminderten Septakkord [2] 6:13]. Dies führt zu einer sofortigen Rückkehr der lauernden Spannung in Erwartung des Finales...

...das ohne Pause beginnt, mit eindringlichen Fortissimo-Wiederholungen des Übergangsakkordes. Eine Reihe von abgebrochenen Phrasen führt dann in das eigentliche Finale: eine dunkle, schattenhafte

Klanglandschaft, die aus nicht enden wollenden Sechzehntelnoten besteht. Ich kenne keinen anderen Satz in Beethovens Œuvre, der so sehr von einem Gefühl der Gefahr erfüllt ist, der so spürbar am Rande der Katastrophe steht. Anstelle eines traditionellen Rondos wählt Beethoven die ernstere Sonatenform als Mittel für diese Erzählung und fügt eine unerwartete Wiederholung des zweiten (statt des ersten) Teils hinzu [3] 4:21]. Oberflächlich betrachtet ist es nur ein interessantes Experiment mit der Sonatenform, aber in Bezug auf die Dramaturgie ist es ein starkes erzählerisches Mittel: Ich betrachte es als einen Versuch, die Coda (mit ihrem drohenden Untergang) abzuwehren. Wenn die Coda dann – unvermeidbar – doch kommt, schwebt alles, was wir befürchtet haben, all die Gefahr, die durch die vorangegangenen sieben Minuten angedeutet wurde, letztlich über uns. Zunächst eine Art verzweifelter Tanz [3] 7:15], ist der größte Teil der Coda eine tragische Auflösung, bei der sich die Musik gewaltsam in Wellen erhebt, um alles unter sich zu begraben. In den denkwürdigen Worten des großen britischen Musikwissenschaftlers D.F. Tovey sind diese Seiten ein „Sturm Todeswärts“; ein unvergessliches Ende für eines von Beethovens dunkelsten – und großartigsten – Werken.

Sonate Nr. 24 in Fis-Dur, op. 78 („À Thérèse“) (1809) und **Sonate Nr. 25 in G-Dur, op. 79** (1809)

Die Dunkelheit, die uns in der Appassionata in ihrem Bann hielt, könnte nicht vollständiger konterkariert werden als durch den Klang der Eröffnung von Sonate Nr. 24. Wie ein hymnisches Lied, das sich über die tiefen Oktaven der linken Hand erhebt, scheinen diese vier Takte direkt aus dem Herzen zu kommen, andächtig und fast bewundernd in der Gegenwart von etwas überaus Reinem und Schönem zu sein. Sie leiten in einen der schönsten aller ersten Sätze über, poetisch, lyrisch und einfach in seiner emotionalen Farbgebung. Die Tonart Fis-Dur, einzig in Beethovens Schaffen, verleiht der Musik eine besondere Leuchtkraft, ein ständiges Gefühl des Aufwärtstrebens, das sich auch

darin widerspiegelt, dass sich die Musik häufig im oberen Teil der Tastatur abspielt. Dies ist aber keine unnahbare, kristalline Schwerelosigkeit, denn die Musik ist durchweg von Wärme erfüllt.

Der zweite (und letzte) Satz ist eine respektlos verspielte Art von *Rondo*, das auffälligerweise mit einem dissonanten Akkord beginnt. Der kurze Refrain ist aus einer Reihe von sprunghaften Phrasen aufgebaut, umgeben von längeren fröhlichen Episoden, in denen sich die Hände gegenseitig jagen und überkreuzen. Der dissonante Eröffnungsakkord taucht am Ende jeder Episode wieder auf, wobei er jedes Mal mehr und mehr ausgedehnt wird. In seinem letzten Auftritt treibt Beethoven diese Idee auf ein Extrem, das zum Schmunzeln anregt, indem er sie über 16 Takte mit laufenden Sechzehntelnoten dehnt [5] 1:53].

Der im deutschsprachigen Raum eher ungebrauchliche Beiname der Sonate, „À Thérèse“, ist ein einfacher Hinweis auf ihre Widmungsträgerin, die Gräfin Therese von Brunsvik, Beethovens frühere Klavierschülerin. Beethoven war der Familie sehr verbunden: Thereses Bruder Franz war ein enger Freund und der Widmungsträger sowohl der Appassionata als auch der späteren Fantasie op. 77, während in Thereses jüngerer Schwester Josephine oft die Adressatin von Beethovens Briefen an eine „Unsterbliche Geliebte“ vermutet wurde. (Während diese Hypothese unbewiesen ist – und vielleicht auch unbeweisbar bleibt, falls nicht zusätzliche Dokumente gefunden werden – wissen wir, dass Beethoven leidenschaftlich in Josephine verliebt war und ihr zwischen 1804 und 1810 mindestens 14 Liebesbriefe schrieb, in denen er sie als „Engel“, „mein Alles“ und seine „einzige Geliebte“ bezeichnete.)

Abgesehen von der Widmung ist die Entstehungsgeschichte dieser Sonate eng mit Sonate Nr. 25 verbunden, da beide von Muzio Clementi in Auftrag gegeben wurden, einem in Italien geborenen und in London lebenden Pianisten, Komponisten und Verleger. Der Vertrag für diese und andere Werke wurde am 20. April 1807 unterzeichnet, wobei

Beethoven sich bereiterklärte, die beiden Sonaten „in einer unbestimmten Zeit und nach seiner Muße“ zu komponieren. Dies geschah schließlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1809, und beide Sonaten wurden Mitte 1810 von Clementi veröffentlicht. Die G-Dur-Sonate op. 79 ist ein Werk, das sowohl vom Geist als auch von der technischen Schwierigkeit überwiegend leicht ist. Das erkannte auch Beethoven, der den deutschen Verleger bat, es „Sonata facile“ (einfache Sonate) oder „Sonatine“ zu nennen.

Der erste Satz ist ein lebhafter Tanz, betitelt „alla Tedesca“ (im deutschen Stil), was sich auf eine große Anzahl von schnellen Tänzen im Dreiertakt beziehen könnte, von denen der „deutsche Tanz“, Ländler und Walzer zu dieser Zeit die drei vorherrschenden Vertreter waren. Sein Ursprung im Kontratanz wird in der Coda enthüllt, wo sein Thema schließlich die zu Beginn angedeutete symmetrische Natur annimmt [6] 4:31]. Die Durchführung enthält eine überraschende spieltechnische Herausforderung, die nicht so ganz zu der Titulierung der Sonate als „einfach“ passt: Die linke Hand muss die rechte Hand in jedem Takt leicht und präzise überkreuzen [6] 1:22]. Es ist interessante Musik – das daraus resultierende „Kuckucksruf“-Motiv gab der Sonate ihren inoffiziellen Spitznamen – aber sie ist alles andere als einfach! (Nebenbei bemerkt, schrieb Beethoven später einen weiteren 'alla Tedesca'-Satz, als Teil des Streichquartetts op. 130, und schuf eine kleine Verbindung zwischen den beiden: die vier Anfangsnote des Streichquartettsatzes sind die gleichen wie im Anfang der Klaviersonate, nur auf den Kopf gestellt).

Der zweite Satz ist vielleicht der am wenigsten Beethovensche des gesamten Zyklus – es ist eine schöne melancholische Barcarolle, die auch eines von Mendelssohns „Liedern ohne Worte“ hätte sein können. Kunstlose Schlichtheit in den äußeren Abschnitten umgibt einen opernhafte Mittelteil, mit einer schönen Sopranlinie, die sich über die sanft wiegenden Figuren der linken Hand erhebt. Das Finale ist von wunderbarem Charme erfüllt, sein lebenswerter

Refrain wird bei jeder Wiederholung variiert und ausgearbeitet und umgibt mehrere energiegeladene und charaktervolle Episoden. Interessanterweise verwendete Beethoven später exakt die harmonische Abfolge der Eröffnung dieses Finales im erhabenen Beginn der Klaviersonate Nr. 30, wobei er die Musik vom „einfachen“ G-Dur in ein raffinierteres E-Dur transponierte.

„Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen“ („Les Adieux, l’Absence et le Retour“) (1809–10)

Die letzte Sonate auf diesem Album ist die einzige programmatische Sonate des gesamten Zyklus. Sie entstand während des Fünften Koalitionskriegs im Jahr 1809, in dem das österreichische Kaiserreich und seine Verbündeten (Großbritannien, Portugal und Spanien) gegen das französische Kaiserreich unter Napoleon und seine deutschen Verbündeten (insbesondere Bayern) kämpften. Es schildert die Abreise, Abwesenheit und Rückkehr von Erzherzog Rudolph, Beethovens langjährigem Mäzen und Schüler, der zusammen mit einem Großteil der Wiener Aristokratie beim Herannahen Napoleons im Mai 1809 aus Wien floh. Beethoven mag die Sonate schon vorher begonnen haben (vielleicht war sie auch gar nicht im Hinblick auf Rudolph geplant, sondern sollte eher ein universelleres Gefühl darstellen), aber sie wurde definitiv während Rudolphs Abwesenheit fertiggestellt und ihm bei seiner Rückkehr nach Wien Anfang 1810 als Geschenk überreicht.

Der erste Satz dreht sich um ein Motiv aus drei absteigenden Noten, über dem Beethoven in der Partitur „Le-be wohl“ schrieb. Dieses Motiv ist auch die obere Linie eines fortwährenden Hornrufs, der aus einer Folge von drei Intervallen – einer Terz, einer Quinte und einer Sexte – aufgebaut ist und tatsächlich die Sonate eröffnet. Normalerweise ist es ein fröhliches Motiv (im Russischen nennen wir es wegen seiner noblen, glänzenden Farbe den „goldenen Ruf“), aber Beethoven unterläuft die Erwartungen gleich ab der dritten Note, als eine ausdrucksvolle c-Moll-Harmonie die erwartete

Es-Dur-Harmonie ersetzt. Ein paar Takte später geht ein weiterer Versuch noch mehr schief – er endet in einem gefühllosen Ces-Dur [9] 0:32], als ob Beethoven sich angesichts der Nachricht von der bevorstehenden Abreise ganz verloren fühlt. Dann gelingt es ihm, sich aufzuraffen, und die eigentliche Exposition, die bei [9] 1:26] beginnt, ist von fröhlicher Aktivität erfüllt, als ob die Betriebsamkeit der Vorbereitungen für die Abreise ihn von seinem Schmerz ablenken. Das „lebe wohl“-Motiv erscheint hier in einem leichteren Charakter, über einem zufriedenen Fluss plaudernder Achtelnoten [9] 2:02]. Aber der Schmerz ist nicht vergangen, und die Durchführung bringt das ursprüngliche Motiv zurück, wenn auch mit einer interessanten Wendung: Es besteht jetzt nur noch aus den ersten beiden Noten, als ob der Gedanke an einen vollständigen Abschied zu schmerzhaft geworden wäre [9] 3:29]. Dieses Problem wird mittels einer poetischen Coda gelöst, in der das vollständige Motiv mehrfach wiederholt wird, in verschiedenen Formen [9] 5:37]. Einerseits könnte die Musik das Bild einer Kutsche suggerieren, die allmählich in die Ferne entschwindet, dabei mal im Blickfeld auftaucht und wieder verschwindet, wobei die Hornrufe antworten und sich überlagern, während sie in ein Pianissimo übergehen. Es könnte aber auch ein Bild dafür sein, wie Beethoven die Unvermeidlichkeit des Lebewohls akzeptiert, indem er sich selbst lehrt, das Wort zu sagen, wieder und wieder. Was auch immer zutreffend sein mag, ich finde die Coda außerordentlich schön.

Im zweiten Satz können wir uns leicht vorstellen, wie Beethoven trostlos in seinem Zimmer auf und ab schreitet oder in eine entrückte Träumerei der Erinnerung versinkt [10] 0:59]. Der Übergang zum Finale erfolgt mit außergewöhnlicher emotionaler Lebendigkeit – gerade als die Musik in eine dritte Wiederholung desselben Materials übergehen will (die – wie ich es mir vorstelle – die Monotonie des Wartens darstellt), tritt eine Änderung der Harmonie auf [10] 2:59]: eine mögliche Änderung der Umstände; man hat das Gefühl einer vorsichtigen Hoffnung, das sich

mit jedem Moment verstärkt und immer sicherer wird, bis: JA!!! Die Rückkehr ist real, und die Musik deliriert beinahe vor Glück, die tristen Schritte werden durch überfließende Energie ersetzt, bis das Hauptthema (und damit der zurückkehrende Erzherzog) erscheint [11] 0:12]. In den Händen eines geringeren Komponisten könnte das alles übertrieben, theatralisch wirken. Aber bei Beethoven ergibt die herzliche und aufrichtige Musik eine liebevolle Sonate, die ohne falsche Scham ihr Herz auf der Zunge trägt. Sie packt eine

reichhaltige, fast filmische Erfahrung in ihre 15 Minuten Spielzeit, unterstützt durch Beethovens instinktives und sensibles Verständnis des menschlichen Herzens und seine nachhaltige Fähigkeit, die richtigen Noten zu finden, um diese Emotionen in uns wachzurufen.

Boris Gilburg

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

The first six volumes (9.70307–9.70312) of Boris Giltburg’s traversal of Beethoven’s 32 piano sonatas have been received with much acclaim: ‘[Giltburg brings] us closer to the spontaneous feel of a live performance... on this form Naxos’s cycle looks set to be something special’ (Malcolm Hayes, *BBC Music Magazine*, on *Sonatas Nos. 4–7 / 9.70308*). In this instalment the light and joyful *Nos. 24* and *25* are bookended by two cornerstones of Beethoven’s piano sonatas: the powerfully dramatic *Appassionata*, and *Les Adieux*, the only programmatic sonata in Beethoven’s cycle.

**Ludwig van
BEETHOVEN**
(1770–1827)
Beethoven 32 • Vol. 7

Piano Sonata No. 23 in F minor, Op. 57 ‘Appassionata’ (1804–05)	24:26
1 I. Allegro assai	9:56
2 II. Andante con moto	6:23
3 III. Allegro ma non troppo – Presto	8:03
Piano Sonata No. 24 in F sharp major, Op. 78 (1809)	10:17
4 I. Adagio cantabile – Allegro ma non troppo	7:29
5 II. Allegro vivace	2:48
Piano Sonata No. 25 in G major, Op. 79 (1809)	9:57
6 I. Presto alla tedesca	4:54
7 II. Andante	2:33
8 III. Vivace	2:21
Piano Sonata No. 26 in E flat major, Op. 81a ‘Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen’ (Les Adieux, l’Absence et le Retour) (1809–10)	16:21
9 I. Das Lebewohl (Les Adieux): Adagio – Allegro	7:27
10 II. Abwesenheit (L’Absence): Andante espressivo (In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck) –	3:08
11 III. Das Wiedersehen (Le Retour): Vivacissimamente (Im lebhaftesten Zeitmasse)	5:42

Boris Giltburg, Piano

Recorded: 23 [6]–[8] and 27 July [1]–[5], and 8 September [9]–[11] 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