LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770–1827)

**Piano Sonata in F minor** Op 2 No 1

1. Allegro [5’29]
2. Adagio [4’43]
3. Menuetto: Allegretto [3’22]
4. Prestissimo [8’10]

**Piano Sonata in G major** Op 14 No 2

5. Allegro [7’10]
6. Andante [5’31]
7. Scherzo: Allegro assai [3’47]

**Piano Sonata in C major ‘Waldstein’** Op 53

9. Introduzione: Adagio molto [4’12]

**Piano Sonata in F major** Op 54

11. In tempo d’un menuetto [5’36]
12. Allegretto – Più allegro [6’23]

ANGELA HEWITT piano
With this recording of four more Beethoven piano sonatas, I reach the penultimate release in my complete cycle—something I find extremely exciting. When I began back in 2005, I didn’t want to have a binding plan or be in any sort of rush. Only when I was more than halfway through did I then map out the remaining albums.

My only wish when I started was to present well-known sonatas along with lesser-known works, instead of the standard pairings. This album has four sonatas that are particularly well contrasted: one early (Op 2 No 1); one of the ‘easier’ sonatas (Op 14 No 2); one ultra-famous (the ‘Waldstein’, Op 53); and one of the least known (Op 54).

It was interesting learning (rather than just sight-reading and teaching it as I had done for years) the Sonata in F minor, Op 2 No 1, at this point in my life. To go back to his first sonata after grappling with so many of his later masterpieces meant ignoring, in a way, what was to come, and instead thinking of where this piece came from and what made it so new and exciting in its time.

I’ve never totally agreed with comments that say early Beethoven is often Mozartian. I rarely find him Mozartian. Yes, you can say that the ‘Mannheim Rocket’ (the ascending arpeggio figure) Beethoven uses to begin this sonata was also used by Mozart in the finale of his famous G minor symphony (as well as his C minor piano sonata; before that, C P E Bach used it to begin his F minor keyboard sonata), and certainly Mozart was just as much a master of drama as was Beethoven, but the two had very different personalities. When you perform a lot of their keyboard music, you feel how different their way of playing must have been.

In this sonata, which Beethoven began to sketch in 1793 (aged twenty-three) but completed two years later, he is very precise with his markings for dynamics and articulation. Even though his three Op 2 sonatas were published ‘for the harpsichord or fortepiano’, the latter instrument had by then overtaken its predecessor, and composers were relishing its possibilities. It’s interesting to realize that Haydn’s greatest (and final) piano sonata (the one in E flat major, Hob XVI:52), which is a terrific example of what the new piano could do, was written in 1794, just when Beethoven was composing his Op 2.

When we look very closely at the score (in a good edition), we see that there’s actually no dot over the first note upbeat. Was this an oversight or done on purpose? I opted for the latter, as then the first staccato leaves no doubt as to its position on the downbeat. Tiny things like that happen all the time in Beethoven, right from this first sonata, and too often they are overlooked, simply because we are so used to hearing them ignored.

The propulsive figure of the opening theme (which is nevertheless marked piano to start) explodes on a fortissimo in bar 7, only to quickly dissolve into a pause. Following some bars in which the upper two voices converse using the turn motif of bar 2, a second subject is introduced—this time descending rather than ascending, and with some clashing dissonances and sforzandos. The exposition concludes with another theme marked ‘con espressione’ which, as Czerny tells us, can be played with some rubato. It uses the dotted rhythm already present in both the first and second themes, but changes the mood from fervently impassioned to plaintive.

The development section uses both first and second subjects (the latter also in the bass line), but the most memorable passage is the one where offbeat sforzandos make it quite tricky to play well—all the time keeping a regular pulse in the inner tremolo. The turn figure hopping about brings us to the recapitulation, this time presented in an emphatic forte. The end of the movement, again with offbeat sforzandos, leaves us in no doubt as to Beethoven’s defiant mood.
The beautiful adagio is a perfect example of the elevated style of his early slow movements. The theme comes from a piano quartet he had written at the age of fifteen, and indeed the idea of four people playing together is still evident throughout, though the top voice is the main singer. And yes, I agree that the huge leaps in the melody in bars 17–21 when the music moves from F major to D minor are reminiscent of Mozart, but the embellishments when he repeats the whole exposition (there being no development) are typically Beethovenian. Throughout this beautifully serene movement, the turn continues to play an important role.

As was typical in a Haydn symphony, but much less true of a piano sonata, all three of Beethoven’s Op 2 sonatas have four movements. The menuetto of this sonata seems reluctant to be an allegretto—its melancholy sighs somehow don’t seem to fit with Czerny’s description of it being ‘humorous and lively’, though its sudden changes of dynamic (pp to ff, for example in bar 24) and many sforzandos certainly keep us on our toes—as does the passage in double notes in the trio which erupts in an otherwise calm stream of counterpoint.

Now we come to the reason for which this sonata is sometimes called the ‘Little Appassionata’ (other than the obvious association with F minor). The turbulent, agitated prestissimo finale would have shown the Viennese at its premiere (with Haydn present in the audience) that Beethoven meant business, as both pianist and composer, and that he could conjure up a storm. The difficult left-hand part (especially if you’re going to play it up to speed) is the first challenge. Again, all the dynamics must be observed carefully, especially the pianos. The modern pianist would do well to try out this movement on a fortepiano to hear how terrifying it can sound.

Then, introduced by three dominant seventh chords, Beethoven gives us a totally contrasting middle section, marked ‘sempre piano e dolce’. What is this? It’s a scene within a scene—very operatic in nature, as though another character just walked into the room, oblivious of the drama going on within. Beethoven’s transition back to the turbulence of F minor is masterful, and foreshadows many such passages to come. The repeat of the second section is not always observed, which I find a shame. Doing it really takes the audience by surprise!

Roughly three years later—and many giant leaps forward—Beethoven wrote his Sonata in G major, Op 14 No 2. Along with its companion piece in E major, these two sonatas are considered easier than most, though a successful performance requires, among other things, a scrupulous attention to detail. The opening allegro is full of melodic charm, and each of its themes has something to do with the interval of a semitone. Particularly beautiful is the last theme of the exposition, presented low down in the treble, doubled in thirds, with a supportive, singing bass line, and a syncopated middle voice that refuses to sit still. That semitone is insisted upon even more with sforzandos, just before the repeat.

The development abruptly changes the mood with a switch to G minor. A lovely passage ensues with the bass line dropping in semitones until it gets to an F natural, leading us effortlessly into B flat major and the second theme with its descending thirds. It doesn’t stay there for long, however. With the bass now ascending in semitones, we are brought suddenly into A flat major. The main theme growls rather angrily in the bass while the right hand busies itself with triplets. After a pause, the sun comes out again, now in E flat major. For a moment it seems like the recapitulation is going to be in the wrong key, but Beethoven always has a trick up his sleeve. The development comes to its real end with a humorous insistence on a lone C sharp—the semitone that is in fact missing from the opening six-note motif. A gentle coda brings this enchanting movement to a close.
If you now expected a beautiful slow movement, you’d be disappointed. In its place, Beethoven wrote a set of variations in the most basic key that exists: C major. The march-like theme sounds totally naive, and would be if it were not for its sophisticated humour. In the first variation (they are not numbered, but the structure is clear), the theme is presented in the left hand, along with a bass in perfect counterpoint. The right hand is more rhythmic than melodic, insisting on repeating a syncopated G. The second variation has a leaping left hand under offbeat chords in the right that outline the theme. A small bridge over a G pedal point brings us to the last variation, led by the ‘cellos’ in the left hand. A final reiteration of the theme as it first appeared seems to bring the movement to a fade-out close. Except that it doesn’t!

Having got our attention with that fortissimo chord, Beethoven launches into a capricious scherzo as a finale—not in its usual position, and indeed being more a rondo than a scherzo. The theme, as Denis Matthews writes, ‘scampers across the bar-lines, delighted in the discovery that thrice two equals twice three’. The B major chord in bar 23 certainly gives us a jolt. The lyrical middle section in C major is more well-behaved, at least for a while, until some rude sforzandos disturb the calm. The coda is full of fun, with the right hand giving voice to two people at once, and doing so through some athletic hand-crossing. And Beethoven simply can’t let that C sharp from the first movement go. It reappears four times at the end, with appropriate sforzandos to make its point before the music fades away into the distance.

For years I couldn’t bring myself to learn the Sonata in C major, Op 53, famously known as the ‘Waldstein’. It’s one of those pieces that suffers from ‘tradition’ in the worst sense of the word. Its constant tremolos, broken chords, scales, even the repeated chords at the beginning can all sound terrible if every note in them doesn’t mean something and isn’t part of the big picture. Plus wayward tempos, in my opinion, do nothing to help. It also looked technically very daunting (the glissandos and trills in the last movement put me off for many years!). Finally it came time to do it, and it’s now one of my very favourite pieces to perform. There are many Beethoven sonatas that have more glories and discoveries within, but for sheer effect the ‘Waldstein’ is hard to beat.

It was thanks to the patronage of Count Waldstein (1762–1823) that Beethoven made his second trip to Vienna in 1792 in order to study with Haydn. The Count had taken the young prodigy under his wing, and in fact got him to ghost-write a *Ritterballett* that he passed off as his own composition when it was first performed. Later on in life, the Count’s fortunes were reversed when he spent all his money (and that of his wife as well) on his obsession to defeat Napoleon. At the time Beethoven wrote his C major sonata, Waldstein was living in disguise in Vienna to escape his creditors, and they were no longer in touch. The dedication was no doubt a gesture of gratitude to his old patron and friend.

Beethoven began sketching the work at the end of 1803, the year in which he gave the first performance of his Piano Concerto No 3 to great acclaim. He was also then working on the ‘Eroica’ Symphony, and doing the first sketches of his opera *Fidelio*. His ‘heroic’ period was in full swing. We should, however, give great importance to the fact that in 1803 he was given a new piano by the French manufacturer Érard, which had an extended range as well as four pedals. No wonder he set about composing a sonata to show all this off.

The opening repeated chords in the lower part of the keyboard were the first test for the new action (as indeed they still are for any piano!). To get them even, pianissimo, and with the right balance also requires an expert touch. Then come tremolos, also marked pianissimo which is
always harder than playing them loudly. All this time, Beethoven is composing fantastic music with only germs of motifs, shifting rapidly between keys. A passage in B major is an example of one that can easily sound boring if not played musically. Since we’ve not yet had much of a tune, Beethoven decides to give us a glorious one as the second subject—in E major and with full chordal treatment. Of course this passage cannot possibly be at the same tempo as the beginning of the movement, but neither should it be dragged out of all proportion. The rhythmic drive of this movement then resumes, but every note in those triplets (bar 50 onwards) has to have direction.

The development section is remarkable for making such a big thing out of so little material. The drama lies in the modulations, and the build-up through harmonic content. The bridge to the recapitulation (bar 142) is a moment any pianist will relish, and brings to mind something similar in his fourth symphony. It also shows off a piano with a clear bass range to great effect. The long coda becomes almost cadenza-like before a beautiful reiteration of the second subject, now beginning in the low register and moving upwards. A final gesture confirms C major in all its glory.

Originally Beethoven wrote a substantial andante as the second movement, but, as the story goes (recounted by his pupil Ferdinand Ries), somebody told him it made the sonata too long, at which point the composer, perhaps not surprisingly, flew into a rage. He did, however, accept the criticism and in its place composed the totally appropriate Introduzione (marked ‘Adagio molto’). Jonathan del Mar makes the point that it was no doubt more the fact that it would have meant two rondos back to back, and that the style was not as adventurous as the rest of the sonata. It wasn’t wasted, however, as Beethoven later published it and performed it often (thus it became known as the ‘Andante favori’).

The two pieces could not be more different. In the place of a sunny, uncomplicated rondo (with dance-like passages), we now get a dark, mysterious, questioning adagio molto, in the middle of which there’s a beautiful cello solo. The search to land somewhere takes us high up in the keyboard, before falling back down to where it began. The G sharp octave in the bass in the middle of bar 26 is to die for and becomes the light at the end of the tunnel.

Could Beethoven have written anything more perfect to begin the last movement than this beautifully serene
melody, covering four octaves of the keyboard (the low C being part of it, not just a pedal note)? And yet it didn’t come easily, the final version being his fourth attempt. There is a strong sense of the open countryside in it—indeed it has been suggested that the tune is related to a Rhenish folk song; and the French insist on calling the sonata ‘l’Aurore’ (‘The Dawn’). Most important of all are the pedal markings that cover long swathes of music, ignoring harmonic changes. I think it’s important to do them on the modern piano—though of course you shouldn’t slam the pedal down all the way to the bottom.

This bravura movement also benefits, I think, from not heeding all the bad performance traditions that have stuck to it over the years. There’s no real reason to rush the episodes—in fact I think their ‘country’ character benefits from being deliberate. The tempo marking is, after all, allegretto moderato (allegretto already isn’t fast—then add to that moderato!). The piano has to be made to sound like a full orchestra, from the most delicate passages (for instance in bar 239 in D flat major with the pizzicato bass) to the fortissimo outbursts that are quite distinct from the solely forte ones. The prestissimo coda is Beethoven at his most enthusiastic, bringing this sonata to a triumphant close.

The Sonata in F major, Op 54, written in 1804, is a curious piece. Marked ‘In tempo d’un menuetto’, it starts in a well-behaved manner—very elegantly as the dance marking suggests. Then all hell breaks loose. Octave triplets with emphatic sforzandos swirl around each other in imitation. Then the right hand changes into sixths in what is almost like a computer loop. The whole C major passage is then repeated in A flat, gradually winding down and bringing us back to our senses. This happens again, though not for as long, and each time the return of the ‘menuetto’ theme is more embellished. The coda is beautifully well mannered, though Beethoven can’t resist some tricky cross-rhythms and one final fortissimo outburst.

The markings ‘Allegretto’ and especially ‘dolce’, if observed, can save the second movement from sounding purely like a study. You need to practise it like one, but if you follow all the harmonic contours and surprises, the dynamics, and the ‘espressivo’ marking, then its humour and wit come to the fore. Almost the entire movement is repeated (in case you didn’t get it the first time, you can have another try!). When the coda arrives, that’s your chance to let rip!

ANGELA HEWITT © 2019

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information
ANGELA Hewitt

One of the world’s leading pianists, Angela Hewitt appears in recital and with major orchestras throughout Europe, the Americas and Asia. Her career has been established at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. She is especially renowned for her recordings of all the major keyboard works of Bach, described as ‘one of the record glories of our age’. Her large discography also includes solo recordings of Couperin, Rameau, Scarlatti, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Chabrier, Granados, Fauré, Debussy, Ravel and Messiaen, as well as concertos by Mozart and Schumann.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto’s Royal Conservatory of Music and later studied at the University of Ottawa with French pianist Jean-Paul Sévilla. Winning First Prize in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition launched her international career.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls from Carnegie Hall in New York to the Sydney Opera House. Her festival appearances include Lucerne, Verbier, Osaka, Prague, the Lincoln Center and the BBC Proms, to name but a few. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself. Communication with her audience is important to her, and has resulted in a huge fan base throughout the world. Her masterclasses, writings on music and booklet notes for her recordings are all hugely popular.

In 2003 Angela was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners’ Award in the Royal Philharmonic Society Awards, and in 2006 she was voted Gramophone’s ‘Artist of the Year’. She was awarded an OBE in the Queen’s Birthday Honours in 2006, and was made a Companion of the Order of Canada in 2015. In 2018 Canada honoured her with the Governor General’s Performing Arts Award for Lifetime Achievement.

From 2016 until 2020, Angela Hewitt presents The Bach Odyssey, an ambitious and exciting overview of the complete keyboard works of J S Bach in twelve recitals over four years, in venues around the world including London’s Wigmore Hall, Tokyo’s Kioi Hall and New York’s 92nd Street Y.

www.angelahewitt.com
Angela Hewitt plays Beethoven on Hyperion

‘Intelligent, stylish and often illuminating … fusing poetry and passion, Hewitt lets her long hair down and her fingers run wild’ (Gramophone)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Volume 1 — CDA67518
Op 10 No 3, Op 7, Op 57 'Appassionata'

Volume 2 — CDA67605

Volume 3 — CDA67797
Op 26, Op 10 No 2, Op 90,
Op 27 No 2 ‘Moonlight’

Volume 4 — CDA67974
Op 22, Op 31 No 3, Op 101

Volume 5 — CDA68086
Op 2 No 2, Op 10 No 1, Op 78, Op 110

Volume 6 — CDA68131
Op 14 No 1, Op 31 No 1, Op 49,
Op 81a ‘Les adieux’

Volume 7 — CDA68199
Op 31 No 2 ‘Tempest’

‘Clarity, elegance, intelligence … there’s not a dead note anywhere’ (The Times)
‘Angela Hewitt brings her trademark intelligence and poise to these fine recordings’ (The Observer)
‘Humour, clarity, nuance and razor-sharp contrasts of dynamics characterize Hewitt’s playing’ (International Record Review)
Recorded in the Jesus-Christus-Kirche, Berlin, on 8–11 January 2018
Recording Engineer & Producer LUDGER BÖCKENHOFF
Piano FAZIOLI
Piano Technician GERD FINKENSTEIN
Booklet Editor TODD HARRIS
Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW
© & ® Hyperion Records Ltd, London, MMXIX

Front illustration: Pietrasanta C18.38 (2018) by Caio Fonseca (b1959)
Reproduced by kind permission of the artist / www.caiofonseca.com
AVEC CET ENREGISTREMENT de quatre autres sonates pour piano de Beethoven, j’en arrive à l’avant-dernier disque de mon cycle intégral—ce que je trouve absolument passionnant. Lorsque j’ai commencé en 2005, je ne voulais aucune planification contraignante ni me précipiter en aucune manière. C’est seulement lorsque je suis arrivée à la moitié que j’ai tracé les grandes lignes des autres albums.

Au début, mon unique souhait était de présenter des sonates connues aux côtés d’œuvres moins connues, au lieu des appariements habituels. Cet album comporte quatre sonates particulièrement bien contrastées : une de jeunesse (op.2 n° 1) ; une des sonates « plus faciles » (op.14 n° 2) ; une ultra célèbre (la « Waldstein », op.53) et l’une des moins connues (op.54).

À ce stade de ma vie, ce fut intéressant d’apprendre la Sonate en fa mineur, op.2 n° 1, au lieu de se contenter de la déchiffrer et de l’enseigner comme je le faisais depuis des années. Revenir à la première sonate de Beethoven après m’être débattue avec tant de ses chefs-d’œuvre ultérieurs voulait dire ignorer, d’une certaine façon, ce qui allait venir, et se demander plutôt d’où venait ce morceau et ce qui le rendait si nouveau et passionnant à son époque.

Je n’ai jamais vraiment partagé les commentaires selon lesquelles le jeune Beethoven est souvent mozartien. Je le trouve rarement mozartien. Oui, on peut dire que la « Fusée de Mannheim » (une figure en arpèges ascendants) que Beethoven utilise au début de cette sonate fut aussi employée par Mozart dans le finale de sa célèbre symphonie en sol mineur (ainsi que dans sa sonate pour piano en ut mineur ; auparavant, C P E Bach l’utilisa pour commencer sa sonate pour clavier en fa mineur), et il ne fait aucun doute que Mozart était tout autant que Beethoven un maître de l’art dramatique, mais les deux hommes avaient des personnalités très différentes. Lorsque l’on interprète beaucoup de leur musique pour clavier, on sent à quel point leur manière de jouer devait être différente.

Dans cette sonate, que Beethoven commença à esquisser en 1793 (à l’âge de vingt-trois ans) mais qu’il acheva deux ans plus tard, il donne des indications très précises sur la dynamique et l’articulation. Même si ses trois sonates, op.2, furent publiées « pour le clavecin ou le piano-forte », ce dernier instrument avait alors pris le pas sur son prédécesseur, et les compositeurs se délectaient de ses possibilités. Il est intéressant de constater que la plus grande (et dernière) sonate pour piano de Haydn (celle en mi bémol majeur, Hob XVI:52), un formidable exemple des ressources du nouveau piano, fut écrite en 1794, juste au moment où Beethoven composait son op.2.

Quand on examine de très près la partition (dans une bonne édition), on voit qu’il n’y a en fait pas de point sur la première note en levée. Était-ce une erreur ou était-ce délibéré ? J’ai opté pour cette seconde solution, car alors la position du premier staccato sur le temps fort ne fait aucun doute. De petites choses comme celle-ci sont très fréquentes chez Beethoven, dès cette première sonate, et elles sont trop souvent négligées, simplement parce que nous sommes habitués à les écouter sans qu’elles soient prises en compte.

La figure entraînante du thème initial (qui est néanmoins marquée piano au départ) explose sur un fortissimo à la mesure 7, mais s’évanouit rapidement. Après quelques mesures où les deux voix supérieures conversent en utilisant le motif de grupetto de la mesure 2, un deuxième sujet est introduit—cette fois descendant plutôt qu’ascendant, et avec quelques dissonances et sforzandos conflictuels. L’exposition s’achève sur un autre thème marqué « con espressione » qui, comme le dit Czerny, peut être joué avec un certain rubato. Il utilise le rythme pointé déjà présent dans le premier comme dans le deuxième
thème, mais modifie l’atmosphère ardemment passionnée qui devient plaintive.

Le développement utilise à la fois le premier et le deuxième sujet (ce dernier aussi à la basse), mais le passage le plus marquant est celui où il y a des sforzandos sur les temps faibles qui rendent très difficile une bonne exécution—toujours gardant une pulsation régulière au trémolo interne. La figure de grupetto sautilante nous amène à la réexposition, présentée cette fois dans un forte énergique. La fin du mouvement, une fois encore avec des sforzandos sur les temps faibles, ne laisse aucun doute sur l’humeur provocante de Beethoven.

Le magnifique adagio est un exemple parfait du style élevé de ses mouvements lents de jeunesse. Le thème provient d’un quatuor avec piano qu’il avait écrit à l’âge de quinze ans et, en fait, l’idée de quatre personnes jouant ensemble est toujours évidente du début à la fin, bien que la voix supérieure soit la principale voix mélodique. Eh oui, je conviens que les énormes sauts dans la mélodie aux mesures 17–21, lorsque la musique passe de fa majeur à ré mineur, font penser à Mozart, mais les ornements quand il reprend toute l’exposition (il n’y a pas de développement) sont typiquement beethoveniens. D’un bout à l’autre de ce mouvement d’une sérénité magnifique, le grupetto continue à jouer un rôle important.

Comme c’était généralement le cas des symphonies de Haydn, mais plus rarement des sonates pour piano, les trois sonates de l’op.2 de Beethoven ont toutes quatre mouvements. Le menuetto de celle-ci semble peu disposé à être un allegretto—ses soupirs mélancoliques ne correspondent pas vraiment à la description de Czerny qui le trouve « plein d’humour et plein d’entrain », mais ses brusques changements de dynamique (de pp à ff, par exemple à la mesure 24) et beaucoup de sforzandos nous forcent assurément à rester vigilants—de même que le passage en doubles notes du trio qui jaillit dans un flot de contrepoint par ailleurs calme.

Nous en venons maintenant à la raison pour laquelle cette sonate est parfois appelée la « Petite Appassionata » (en dehors de la relation évidente avec fa mineur). Le finale prestissimo turbulent et agité a dû montrer aux Viennois lors de sa création (Haydn faisait partie des auditeurs) que Beethoven était à la fois un pianiste et un compositeur sérieux, et qu’il pouvait faire apparaître une tempête comme par magie. La difficile partie de main gauche (surtout si vous allez la jouer à la bonne vitesse) est le premier défi. Une fois encore, il faut soigneusement respecter toute la dynamique, surtout les pianos. Le pianiste moderne ferait bien d’essayer ce mouvement sur un pianoforte pour entendre à quel point il peut paraître terrifiant.

Ensuite, introduite par trois accords de septième de dominante, Beethoven nous donne une section centrale totalement contrastée, marquée « sempre piano e dolce ». Qu’est-ce donc ? C’est une scène au sein d’une scène—de nature très lyrique, comme si un autre personnage venait d’entrer dans la pièce, sans être conscient du drame qui s’y joue. La transition de Beethoven pour revenir à la turbulence de fa mineur est magistrale et annonce de nombreux passages futurs du même genre. La reprise de la deuxième section n’est pas toujours observée, ce que je trouve dommage. Si on la fait, l’auditoire est vraiment surpris !

Environ trois ans plus tard (et beaucoup de grands bonds en avant), Beethoven écrivit sa Sonate en sol majeur, op.14 no 2. Tout comme celle qui l’accompagne en mi majeur, cette sonate est jugée plus facile que la
plupart des autres, mais une exécution réussie requiert notamment une attention scrupuleuse aux détails. L'allegro initial regorge de charme mélodique et chacun de ses thèmes a un rapport avec l'intervalle du demi-ton. Le dernier thème de l'exposition, exposé dans le grave de la main droite avec une doublure à la tierce, une basse chantante de soutien et une voix médiane syncopée qui refuse de rester tranquille, est particulièrement beau. L'accent est mis encore davantage sur ce demi-ton avec des sforzandos, juste avant la reprise.

Le développement change brusquement l'atmosphère en passant en sol mineur. Vient ensuite un beau passage où la basse baisse par demi-tons jusqu'à atteindre un fa naturel qui nous mène sans peine en si bémol majeur et au second thème avec ses tierces descendantes. Il n'y reste toutefois pas longtemps. La basse monte maintenant par demi-tons et nous retrouvons soudain en la bémol majeur. Le thème principal gronde assez rageusement à la basse tandis que la main droite s'attarde sur des triolets. Après un point d'orgue, le soleil revient, maintenant en mi bémol majeur. Pendant un instant, on a l'impression que la réexposition va se dérouler dans la mauvaise tonalité, mais Beethoven a toujours plus d'un tour dans son sac. Le développement arrive à sa véritable fin avec une insistance pleine d'humour sur un do dièse isolé—le demi-ton qui manque en fait dans le motif initial de six notes. Une douce coda mène ce mouvement enchanteur à sa conclusion.

Si vous vous attendez maintenant à un magnifique mouvement lent, vous serez déçu. À la place, Beethoven a écrit des variations dans la tonalité la plus élémentaire de toute : ut majeur. Le thème dans le style d'une marche semble totalement naïf et le serait sans son humour sophistiqué. Dans la première variation (elles ne sont pas numérotées, mais la structure est claire), le thème est présenté à la main gauche, avec une basse en parfait contrepoint. La main droite est plus rythmique que mélodique, insistant sur la répétition d'un sol syncopé. La deuxième variation a une main gauche bondissante sous des accords de main droite sur les temps faibles qui exposent les grandes lignes du thème. Un petit pont sur une pédale de sol nous amène à la dernière variation, conduite par les « violoncelles » à la main gauche. Une dernière répétition du thème tel qu'il est apparu pour la première fois semble mener ce mouvement à une conclusion en fondu. Sauf que ce n'est pas le cas !

Après avoir capté notre attention avec cet accord fortissimo, Beethoven se lance dans un scherzo extravagant qui sert de finale—il n'est pas à sa place habituelle et ressemble en fait davantage à un rondo qu'à un scherzo. Le thème, comme l'écrit Denis Matthews, « trottine à travers les barres de mesure, très content de découvrir que trois fois deux égale deux fois trois ». L'accord de si majeur à la mesure 23 nous cause certainement un choc. La section centrale lyrique en ut majeur se conduit mieux, au moins pendant un moment, jusqu'à ce que des sforzandos incongrus viennent troubler le calme. La coda est très amusante, la main droite exprimant deux personnes en même temps par le biais de croisements de mains athlétiques. Et Beethoven ne peut tout bonnement pas abandonner ce do dièse du premier mouvement. Il réapparaît quatre fois à la fin, avec des sforzandos appropriés pour bien faire passer le message avant que la musique s'estompe dans le lointain.

Pendant des années, je n'ai pas pu me résoudre à apprendre la *Sonate en ut majeur, op.53*, bien connue sous le nom de « Waldstein ». C'est l'une de ces œuvres qui souffre de la « tradition » au pire sens du terme. Ses trémolos constants, ses accords brisés, ses gammes et même les accords répétés du début peuvent paraître épouvantables si chaque note en eux n'exprime pas quelque chose et ne fait pas partie de l'ensemble. En plus, des tempos incontrôlables ne font rien pour aider, à mon avis.
Elle me semblait aussi très décourageante sur le plan technique (dans le dernier mouvement, les glissandos et les trilles m’ont coupé l’envie de la jouer pendant de nombreuses années !). Finalement, l’heure est venue et c’est maintenant l’un de mes morceaux préférés. Il y a beaucoup de sonates de Beethoven au sein desquelles on trouve davantage de splendeurs et de découvertes, mais pour l’effet à l’état pur la « Waldstein » est imparable.

C’est grâce au patronage du comte Waldstein (1762–1823) que Beethoven fit son deuxième voyage à Vienne en 1792 afin d’étudier avec Haydn. Le comte avait pris sous son aile le jeune prodige qui, en fait, lui servit de nègre pour écrire un *Ritterballett* qu’il fit passer pour sa propre composition lorsqu’il fut exécuté pour la première fois. Plus tard, le comte connut un revers de fortune en dépensant tout son argent (comme celui de sa femme) pour satisfaire ce qui était son obsession, vaincre Napoléon. À l’époque où Beethoven écrivit sa sonate en ut majeur, Waldstein vivait déguisé à Vienne afin d’échapper à ses créanciers, et ils n’étaient plus en contact. La dédicace fut sans aucun doute un geste de gratitude envers son vieux mécène et ami.

Beethoven commença à esquisser cette œuvre à la fin de l’année 1803, année où il donna la première exécution de son Concerto pour piano n° 3 qui remporta un grand succès. Il travaillait alors aussi à la Symphonie « Héroïque » et faisait les premières esquisses de son opéra *Fidelio*. Sa période « héroïque » battait son plein. Toutefois, il faut attacher beaucoup d’importance au fait qu’en 1803 il reçut un nouveau piano du facteur français Érard, piano qui avait une plus grande étendue ainsi que quatre pédales. Rien d’étonnant à ce qu’il se soit mis à composer une sonate pour mettre en valeur ces éléments.

Les accords initiaux répétés à la partie grave du clavier furent le premier test pour le nouveau mécanisme (comme ça l’est d’ailleurs toujours pour n’importe quel piano !). Il faut l’habileté d’un expert pour les jouer avec régularité, pianissimo et avec le bon équilibre. Viennent ensuite des trémolos, également marqués pianissimo, ce qui est toujours plus difficile que de les jouer fort. Pendant ce temps, Beethoven compose une musique formidable avec seulement des germes de motifs, qui passe rapidement d’une tonalité à une autre. On en trouve un exemple dans un passage en si majeur qui peut facilement paraître ennuyeux s’il n’est pas joué avec musicalité. Comme il n’y a pas eu encore vraiment de mélodie, Beethoven décide de nous en donner une magnifique en guise de second sujet — en mi majeur et avec un traitement harmonique complet. Bien sûr, il est impossible de jouer ce passage dans le même tempo que le début du mouvement, mais il ne faut pas non plus le faire traîner de manière disproportionnée. L’élan rythmique de ce mouvement reprend ensuite, mais chaque note dans ces triolets (à partir de la mesure 50) doit avoir un sens.

Le développement est remarquable, qui parvient à faire quelque chose de tellement extraordinaire avec si peu de matériel. Le drame tient aux modulations, et à l’intensification au travers du contenu harmonique. Le pont vers la réexposition (mesure 142) est un moment dont tout pianiste se délectera ; il fait penser à quelque chose d’analogique dans sa quatrième symphonie. Il met aussi en valeur un piano avec des basses claires. La longue coda se présente presque comme une cadence avant une magnifique répétition du second sujet, qui commence maintenant dans le registre grave et monte dans l’aigu. Un geste final confirme ut majeur dans toute sa splendeur.

À l’origine, Beethoven écrivit un imposant andante en guise de deuxième mouvement, mais, selon l’histoire (racontée par son élève Ferdinand Ries), quelqu’un lui dit que la sonate s’en trouvait trop longue et le compositeur entra dans une colère noire, ce qui n’est guère surprenant. Il accepta néanmoins la critique et, à la place, composa l’*Introduzione* totalement appropriée (marquée « Adagio
molto »). Jonathan del Mar note que c’est sans doute dû au fait qu’il y aurait eu deux rondos côte à côte et que le style de cet andante n’était pas aussi audacieux que celui du reste de la sonate. Mais il ne fut pas perdu pour autant car Beethoven le publia par la suite et le joua souvent (il devint ainsi l’« Andante favori »).

Les deux pièces n’auraient pu être plus différentes. À la place d’un rondo joyeux, et sans complication (avec des passages de caractère dansant), on a maintenant un adagio molto sombre, mystérieux et interrogateur, au milieu duquel se trouve un magnifique solo de violoncelle. La recherche pour atterrir quelque part nous conduit tout en haut du clavier, avant de retomber là où elle a commencé. L’octave de sol dièse à la basse au milieu de la mesure 26 est à mourir et devient la lumière au bout du tunnel.

Pour commencer le dernier mouvement, Beethoven aurait-il pu écrire quoi que ce soit de plus parfait que cette mélodie merveilleusement sereine, qui couvre quatre octaves du clavier (le do grave en fait partie, ce n’est pas juste une pédale) ? Et pourtant elle ne lui est pas venue facilement, la dernière version étant sa quatrième tentative. Il y règne un fort sentiment de rase campagne—en fait, certains ont prétendu que cet air était apparenté à une chanson traditionnelle rhénane ; et les Français insistent pour appeler cette sonate « l’Aurore ». Ce qui importe le plus, ce sont les indications de pédale qui couvrent de longs pans de musique, ignorant les changements harmoniques. Je crois qu’il est important de les respecter sur un piano moderne—même si, bien sûr, il ne faut pas écraser à fond la pédale.

Ce mouvement de bravoure gagne aussi, à mon avis, à ne pas tenir compte des mauvaises traditions d’exécution qui ne l’ont pas lâché au fil des ans. Il n’y a pas de raison valable de précipiter les épisodes—en fait, je pense que leur caractère « campagnard » gagne à être posé. L’indication de tempo n’est, après tout, qu’allegretto moderato (allegretto n’est déjà pas rapide—alors ajouter moderato !). Le piano doit sonner comme un grand orchestre, depuis les passages les plus délicats (par exemple à la mesure 239 en ré bémol majeur avec la basse pizzicato) jusqu’aux explosions fortissimo qui se différencient clairement de celles qui sont uniquement forte. La coda prestissimo est du Beethoven très enthousiaste, amenant cette sonate à une conclusion triomphale.


Si elles sont respectées, les indications « Allegretto » et surtout « dolce » peuvent faire du second mouvement autre chose qu’une simple étude. Il faut le travailler comme une étude, mais si l’on suit tous les contours et surprises harmoniques, la dynamique et l’indication « espressivo », son humour et son esprit ressortent. Presque tout le mouvement fait l’objet d’une reprise (au cas où vous ne l’auriez pas bien joué la première fois, vous avez droit à un autre essai !). Lorsqu’arrive la coda, vous pouvez vous laisser aller !

Zu Beginn des Projekts bestand mein einziger Wunsch darin, berühmte Sonaten in Verbindung mit weniger bekannten Werken zu präsentieren, anstatt die üblichen Kombinationen vorzulegen. Dieses Album enthält vier Sonaten, die sich besonders wirkungsvoll gegenüberstellen lassen: eine frühe (op. 2 Nr. 1), eine der „einfacheren“ Sonaten (op. 14 Nr. 2), eine äußerst berühmte (die sogenannte „Waldstein-Sonate“, op. 53) und eine der am wenigsten bekannten Sonaten (op. 54).

Es war interessant, die Sonate f-Moll, op. 2 Nr. 1, zu diesem Zeitpunkt in meinem Leben zu lernen (anstatt sie einfach vom Blatt zu spielen und meinen Schülern zu vermitteln, was ich jahrelang getan habe). Auf Beethovens erste Sonate zurückzukommen, nachdem ich mich mit so vielen seiner späteren Meisterwerke auseinandergesetzt habe, bedeutete in gewisser Weise, das noch Bevorstehende zu ignorieren und mich stattdessen darauf zu konzentrieren, wie dieses Stück entstanden war und weshalb es zu seiner Zeit so neu und spannend wirkte.


In dieser Sonate, die Beethoven 1793 (im Alter von 23 Jahren) zu skizzieren begann, jedoch erst zwei Jahre später fertigstellte, ist er mit seinen Angaben zur Dynamik und Artikulation sehr präzise. Obwohl seine drei Sonaten op. 2 „für das Cembalo oder Pianoforte“ herausgegeben wurden, hatte das letztere Instrument seinen Vorgänger bereits überholt und die Komponisten kosteten seine Möglichkeiten aus. Es ist interessant, sich zu vergegenwärtigen, dass Haydns größte (und letzte) Klaviersonate (in Es-Dur, Hob XVI:52)—ein vorzügliches Beispiel für die Möglichkeiten des neuen Klaviers—1794 entstanden war, genau zu der Zeit, als Beethoven sein Opus 2 komponierte.


Die voranstrebende Figur des Eröffnungsthemas (welches gleichwohl zunächst mit piano bezeichnet ist) explodiert in Takt 7 in ein Fortissimo, nur um sich dann schnell in eine Pause aufzulösen. Nach einigen Takten, in denen die beiden Oberstimmen in einen Dialog treten, dem das Schleifermotiv von Takt 2 zugrunde liegt, wird das zweite Thema eingeführt, welches abwärts und nicht aufwärts gerichtet ist und in dem mehrere ausgeprägte Dissonanzen

BEETHOVEN Klaviersonaten, Vol. 8

In der Durchführung kommt sowohl das erste als auch das zweite Thema zu Wort (das Letztere zudem in der Bassstimme), doch ist die denkwürdigste Passage diejenige, in der Sforzandi auf unbetonten Zählzeiten es schwierig machen, sie gut zu spielen—and stets einen regelmäßigen Puls im inneren Tremolo beizubehalten. Die umherhüpffende Schleiferfigur führt uns zur Reprise, die diesmal mit einem nachdrücklichen Forte auftritt. Das Ende des Satzes, wiederum mit Sforzandi auf unbetonten Zählzeiten, lässt keine Zweifel darüber, dass Beethoven trotziger Stimmung ist.

Das wunderschöne Adagio ist ein perfektes Beispiel für den erhabenen Stil seiner frühen langsamen Sätze. Das Thema stammt aus einem Klavierquartett, das er im Alter von 15 Jahren geschrieben hatte, und tatsächlich ist das Konzept von vier miteinander musizierenden Menschen noch durchweg spürbar, obwohl die Oberstimme die Führung innehat. Und ja, ich stimme zu, dass die riesigen Sprünge in der Melodie in den Takten 17–21, wo sich die Musik von F-Dur nach d-Moll bewegt, an Mozart erinnern, doch die Verzierungen, die erklingen, wenn er die gesamte Exposition wiederholt (es gibt keine Durchführung), sind typisch Beethoven'sch. Durch diesen gesamten herrlichen Satz hinweg spielt der Tonschleifer weiterhin eine wichtige Rolle.


Darauf lässt Beethoven, eingeleitet durch drei Dominantspentakkorde, einen völlig gegensätzlichen Mittelteil folgen, der mit „sempre piano e dolce“ überschrieben ist. Was haben wir hier? Es handelt sich um eine Szene innerhalb einer Szene, von Charakter her ausgesprochen opernhaft, als sei eine Figur gerade auf die Bühne gekommen, die sich des sich dort abspielenden Dramas überhaupt nicht bewusst ist. Beethovens Überleitung zurück zu dem turbulenten f-Moll ist meisterhaft und kündigt viele weitere derartige Passagen in Beethovens Oeuvre an. Die Wiederholung des zweiten Abschnitts wird nicht immer beachtet, was ich schade finde. Wenn man sie spielt, sorgt man beim Publikum für große Überraschung!

Etwa drei Jahre später (und viele Riesenschritte weiter) schrieb Beethoven seine Sonate G-Dur, op. 14 Nr. 2.


Beethoven versichert sich zunächst unserer Aufmerksamkeit mit einem Fortissimo-Akkord und beginnt sich dann mit Schwung in ein kapriziöses Scherzo-Finale—nicht an üblicher Stelle und außerdem mehr Rondo als Scherzo. Denis Matthews äußert sich folgendermaßen zu dem Thema: „Es hüpfte über die Taktstriche hinweg und freut sich über die Entdeckung, dass dreimal zwei sich mit zweimal drei deckt.“ Der H-Dur-Akkord in Takt 23 lässt uns jedenfalls hochschnellen. Der lyrische Mittelteil in C-Dur ist gesitteter, zumindest eine Weile lang, bis einige ungehobelte Sforzandi die Ruhe stören. Die Coda ist sehr heiter—die rechte Hand verkörpert gleich zwei Personen, was mehrere athletische Handüberkreuzungen mit sich bringt. Und Beethoven kann einfach nicht von dem Cis des ersten Satzes lassen. Es erscheint am Ende viertel mit Sforzandi, um sich entsprechend zur Geltung zu bringen, bevor die Musik sich in der Ferne verliert.

Lange Zeit konnte ich mich nicht dazu durchringen, die Sonate C-Dur, op. 53 zu lernen, die den berühmten Beinamen „Waldstein-Sonate“ trägt. Es ist dies eines der Stücke, die an „Tradition“ im schlimmsten Sinne des Wortes leiden. Die konstanten Tremoli, gebrochenen Akkorde, Tonleitern und sogar die Akkordwiederholungen zu Beginn können alle furchtbar klingen, wenn nicht jede Note etwas


Mit den Akkordwiederholungen zu Beginn im tiefen Register wurde die neue Mechanik auf die Probe gestellt (wie es noch heute für jegliches Klavier der Fall ist!). Es erfordert großes technisches Vermögen, diese gleichmäßig im Pianissimo und entsprechend ausgewogen erklingen zu lassen. Dann kommen Tremoli, die ebenfalls mit pp markiert sind, was immer schwieriger ist, als sie laut zu spielen. Diese ganze Zeit über komponierte Beethoven fantastische Musik mit nicht mehr als Motivzellen, die schnell zwischen den Tonarten wechseln. Eine Passage in H-Dur ist ein Beispiel für eine Stelle, die schnell langweilig klingen kann, wenn sie nicht musikalisch gespielt wird. Da bisher noch keine richtige Melodie erklungen ist, beschert Beethoven uns eine besonders schöne als zweites Thema—in E-Dur und mit voller Akkordaussetzung. Natürlich kann diese Passage keinesfalls im selben Tempo wie der Anfang gespielt werden, doch sollte sie auch nicht völlig aus allen Proportionen gezerrt werden. Der rhythmische Schwung des Satzes kehrt dann wieder, doch muss jeder Ton in der Triolenpassage (ab Takt 50) Richtung haben.


Ursprünglich hatte Beethoven ein umfangreiches Andante als zweiten Satz geschrieben, doch angeblich (wie


Die Anweisungen „Allegretto“ und besonders auch „dolce“, so sie beachtet werden, können den zweiten Satz davor bewahren, wie eine Etüde zu klingen. Man muss ihn
so üben, aber wenn man den harmonischen Konturen und Überraschungen, der Dynamik und der „Espressivo“-Anweisung folgt, dann treten der Humor und Esprit des Stücks in den Vordergrund. Fast der gesamte Satz wird wiederholt (und wenn man ihn das erste Mal nicht richtig aufgefasst hat, gibt es hiermit eine zweite Chance!). Wenn die Coda kommt, darf man Gas geben!

ANGELA HEWITT © 2019
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL