Ludwig van Beethoven

Klaviersonaten op. 78 · 101 · 111

Gramola

Ingrid Marsoner

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Piano Sonatas
Klaviersonaten

Sonata No. 28 in A major, Op. 101
Sonate Nr. 28 A-Dur op. 101

1	I	Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (Allegretto ma non troppo)	4:00
2	II	Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla Marcia)	6:43
3	III	Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto)	2:47
4	IV	Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro)	7:54

Rondo alla ingharese, quasi un capriccio in G major, Op. 129
"Rage over a Lost Penny"
Rondo alla ingharese quasi un capriccio G-Dur op. 129
„Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice"

5		Allegro vivace	6:32

Sonata No. 24 in F-sharp major, Op. 78 "À Thérèse"
Sonate Nr. 24 Fis-Dur op. 78 „À Thérèse"

6	I	Adagio cantabile – Allegro ma non troppo	7:31
7	II	Allegro vivace	2:55

Sonata No. 32 in C minor, Op. 111
Sonate Nr. 32 c-Moll op. 111

8	I	Maestoso – Allegro con brio ed appassionato	8:58
9	II	Arietta: Adagio molto semplice e cantabile	17:24

Ingrid Marsoner *piano / Klavier*

Diese CD ist Lydia Marsoner für ihre großartige Unterstützung gewidmet.
This CD is dedicated to Lydia Marsoner for her fabulous support.

Ludwig van Beethoven – Sonaten op. 78, 101, 111, Wut über den verlorenen Groschen

In seinem *Buch von der deutschen Poeterey* schreibt Martin Opitz 1624, »es seyen die Poeten viel älter als die Philosophen / vnd für weise leute gehalten worden / ehe man von dem namen der Weißheit gewust hat«. Einige der frühesten griechischen Geschichtsschreiber hätten dann »die rednerische weise / gleichsam als von einem hohen Stande / in die gemeine art vnd forme herab geführet ... Solches können wir auch aus dem abnehmen / das je älter ein Scribent ist / je näher er dem Poeten zue kommen scheinet.«

Der Niedergang von der poetischen zur prosaischen Rede prägt nicht nur den großen Weltenlauf und seine Epochen, sondern auch das Fahrwasser, in dem unüberschaubare Scharen an Bewunderern und Exegeten ihren jeweiligen Idolen oder Interessensobjekten nachsegeln. Während die Reaktionäre der vorigen Ära nach und nach weggespült werden, erhebt sich zunächst eine neue fortschrittliche Generation von Schwärmern, deren Hingabe in himmlischsten Hagiographien mündet. Dann beruhigt sich der Wellengang ein wenig, der erste Überschwang weicht einer durchaus nutzbringenden Reflexion, in der oft genug eine Reihe anfangs verkannter Kreationen ihren Wert offenbaren dürfen und dabei vielleicht eine weitere Woge der Begeisterung erzeugen, ehe der Verstand alles zerlegt und vor uns ausbreitet, auf daß wir inskünftig bei der Begegnung mit dem Kunstwerk über der »Mache« die eigentliche Sache, über der Unmenge an Prosa die kostbare Poesie aus dem Auge verlieren, ohne die Alles nichts wäre.

In erster Linie müssen natürlich die Interpret(inn)en für sich entscheiden, wie sie sich musikalisch ausrichten und vor welcher kritischen Schule sie sich besonders fürchten wollen. Doch sie haben allesamt den beneidenswert-unschätzbaren Vorteil, im ErTasten und AnFassen der Substanzen gleich an den dichterischen Gehalt zu rühren, der, wofern man ihn nur recht einwirken läßt, dem jeweiligen künstlerischen Charakter *seinen* richtigen Weg weisen wird. Wir hingegen, die wir gefordert sind, in ein paar Zeilen Entstehung, Form, Bedeutung und Rezeptionsgeschichte zu verdichten – *wir* sollen so tun, als hätten wir nichts als ein Kursbuch abzuschreiben, obwohl einem der tobende, stotternde Wendell Kretzschmar, den Thomas Mann im *Dr. Faustus* so unvergleichlich mit Beethovens Opus 111 hat ringen lassen, womöglich viel mehr über das rätselhafte Werk sagt als die feingliedrigen, zweifellos enorm hilfreichen Schichtanalysen eines Jürgen Uhde oder gar die reißbrettartigen Darlegungen, die Sir Donald Tovey, der Reid Professor von Edinburgh, als *Companion to Beethoven's Piano Sonatas* für nötig erachtete. Vielleicht trifft der Tonfall, den Wilhelm von Lenz vor gut anderthalb Jahrhunderten in seinen *Kunststudien* anschlug, mein derzeitiges Empfinden viel präziser als all die philosophischen Geschraubtheiten, die wir in jüngeren Jahren glaubten mit altkluger Miene nachbeten zu müssen, um nur ja »zeitgenössisch« zu sein und um des Himmels willen nicht den Eindruck zu wecken, die Freude sei ein Götterfunken ...

Am Ende läuft's immer darauf hinaus, daß *Alles* keimhaft in der »Offenbarung« des Werks enthalten ist und daß die Bedeutungsebenen, denen *wir* selbst

den Vorzug geben, mehr über uns als über das Werk oder seinen Schöpfer aussagen: Der Schwärmer schwärmt, der Philosoph philosophiert – und die kompetentesten Autoritäten hauen gelegentlich so beherzt daneben wie Hans von Bülow, der mit Aplomb dekretierte, daß das *Alla ingherese quasi un capriccio,* das Anton Diabelli unter dem Titel »Rondo à capriccio« als Opus 129 veröffentlicht hat, gar nichts anderes als ein Spätwerk des Meisters sein konnte: »Der Verleger hat mit seiner Bezifferung … keinen so anachronistischen Irrthum begangen, als die Beethoven=Glossatoren, unbegreiflicher Weise auch Herr v. Lenz in seinem mit so geistvoller, eingehender Wärme geschriebenem ›kritischen Kataloge‹ einreden wollen. Letzterer … sagt mehr als lakonisch=drakonisch: ›449 Takte, aus frühester Zeit und ohne Interesse‹. Eine Blasphemie … und höchstens mit der Annahme zu entschuldigen, Herr v. Lenz habe diese wahrhaft klassische Humoreske Beethovens weder lesen gewollt, noch spielen oder hören gekonnt. Dieselbe macht allerdings bedeutendere Ansprüche an die mechanische und z. B. auch rhythmische Ausbildung des sich damit befassenden Spielers, als bei oberflächlichem Durchblättern den Anschein gewinnen mag. Nicht bloß übrigens aus diesem äusserlichen Grunde, sondern aus einer Menge charakteristischer Züge, die wir im Verlaufe dem Spieler jedesmal an Ort und Stelle signalisiren werden, sind wir veranlasst, dieses *Rondo* für ein *Parergon* der letzten Schaffensperiode zu halten, und haben es desshalb auch in unsere instructive Ausgabe aufgenommen.«
Seine Beweisführung duldete keinen Widerspruch: Mal mußte ein Rhythmus, mal eine besondere Stimmenschichtung oder entferntere Tonartenbeziehung jeden »Beethoven-Kenner aufs Neue überzeugen, dass er keine Jugendarbeit vor sich hat«. Die »Kenner« ließen sich überzeugen und stießen ins selbe Horn – bis die nahezu einstimmig gespielte Weise auf einen Schlag verstummte: Als nämlich 1945 in den USA ein Autograph entdeckt wurde, auf dem die Komposition in traulichem Beisammensein mit einigen der Kontrapunktstudien zu sehen war, die Beethoven bei Johann Georg Albrechtsberger betrieben hatte. Da hatte der grobe Kerl, der bei der Enthüllung seines Bonner Denkmals den Honoratioren den Rücken zuwandte, ausgerechnet denjenigen seiner »Glossatoren«, die ihn doch am allerbesten zu kennen glaubten, eine posthume Nase gedreht.

Wieder einmal bestätigte sich Friedrich Hebbels schönes Wort, wonach einer nur werden kann, was er schon ist. Die extreme motivische Sparsamkeit, die bohrende Rhythmik, vor allem aber die prozeßhaften Abläufe, die hier, so Jürgen Uhde, »von konventioneller Rondoform im 1. Teil (T. 1-157) zu genialischer Freiheit im 2. Teil« drängen und somit die vielbewunderte Sprengung überkommener Baupläne längst in sich tragen: Keine Frage, das ist Ludwig van Beethoven. Monothematische Gebilde wie das »Sturm-Finale«, ineinander verschränkte Dehnungen und Verkürzungen wie im Kopfsatz der F-Dur-Sonate op. 54 und die Beharrlichkeit, mit der uns die Scherzi der neunten Symphonie und des letzten Streichquartetts in die Sitze pressen – sie stehen in diesem genialen Experiment neben lyrischen Kleinstwendungen, die Rhythmisches durch winzigste Manipulationen in Gesang umdeuten,

und einer puren Spielfreude, die den verbreiteten Untertitel weit hinter sich läßt.
Ohne die Gesamtform des Opus 129 ungebührlich strapazieren zu wollen, sollte doch darauf hingewiesen sein, daß sogar die vielbeschworene Zweiteiligkeit der späteren Jahre schon 1795/96 den *status nascendi* überwunden hat: »Das Thema, das im 1. Teil noch wohlunterschiedene, wenn auch verwandte Zwischensätze neben sich duldet, gewinnt immer mehr Macht. Die Zwischensätze des 2. Teils sind nicht mehr selbständig, sondern Durchführungen von Themenelementen« (Uhde).
Ein bißchen mehr Interesse an dem Stück »aus frühester Zeit«, und schon hätte Herr von Lenz nicht bloß feststellen können, was es mit der Struktur auf sich hat – es wäre ihm am Ende auch das Fettnäpfchen erspart geblieben, in das er bei der Betrachtung der Sonate Fis-dur op. 78 mit der Eleganz eines Enthusiasten hineinstieg, der eben erst am tragisch-dramatischen Zuschnitt der *Appassionata* sein Beethoven-Bild bestätigt fand und jetzt nicht in der Lage ist, die vermeintliche Kehrtwendung des Jahres 1809 mit dem titanischen Schicksalskämpfer in Einklang zu bringen. »Dieses aus zwei kurzen Sätzen (...) bestehende, als ein Sonatenfragment erscheinende Werk, führte (bei nur 18 Takten Mittelsatz im 1. Allegro) richtiger den Namen Sonatine, den der Komponist in Sonate umgeändert haben mag, um der Schwester seines Kunstfreundes Brunswick nicht ein schon dem Namen nach unbedeutendes Klavierstück zu widmen (...) Mit der Beethovenschen Musikidee hat dieses opusculum nichts gemein.«
Gewiß, es war eine Klavierübung für die Schülerin und Widmungsträgerin Therese von Brunswick, die offenbar lernen sollte, ihre Finger durch den Drahtverhau der sechs Kreuzchen hindurch zu manövrieren. Dabei entstand jedoch eines jener schwerelosen Spielwerke, die man nach den Worten des sonst so nüchternen Analytikers Donald Tovey vollkommen begreift, solange man sie nicht erläutert. »Es fließt hier alles so in- und durcheinander, überall tauchen Verwandtschaften, Anspielungen auf, ohne wörtliche Kopie; es ist alles Eines und doch verschieden. Es ist eine Bedeutung in jeder Note, die wir fühlen, aber nicht erklären können«, stimmte ihm Edwin Fischer zu und verwies damit in die Regionen der reinen Poesie, die wir ja auch am besten verstehen, wenn wir sie nicht (Alptraum eines jeden Schülers!) interpretieren müssen.
Einmal in diesen Bereichen angekommen, wäre es ein Rückschritt, bei der 1817 erschienenen Sonate A-Dur op. 101 wieder das Skalpell des Analytikers hervorzuziehen und den erstaunlichen Beziehungsreichtum zu referieren, der diese kleine Welt im Innersten zusammenhält. Daß sich in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht schier unendliche Möglichkeiten auftun, liegt in der Natur des Meisterwerkes begründet: Jedes »Es werde!« birgt, wie bereits gesagt, die Fülle und so viele Blickwinkel in sich, wie es Geister gibt, die einen eigenen Gesichtspunkt annehmen. Warum also nicht zunächst Adolf Bernhard Marx das Wort erteilen, für den das 28. Kapitel des Beethovenschen Sonaten-Testaments nichts ist als »das innerlichste, geheimste Weben einer zarten Seele, der nur Verlangen, nicht Vollbringen gegeben ist, nur Aufschwung der Phantasie, nicht greifbare

Ziele, nicht feste markige That«? Dann mit Edwin Fischer die neuartige »Hineinnahme der Fuge in die Sonatenform ... als ausdrucksteigerndes Mittel« und den »richtige[n] Ausdruck starker Gefühlskonzentration« erfassen? Und schließlich selbst zu fragen, ob nicht hinter den eigentümlichen vier Sätzen für die Schülerin Dorothea Ertmann vielleicht eine weitere Zweiteiligkeit verborgen ist? – der Dualismus zwischen dem großen Kreis, in dessen Mitte das marschmäßige Vivace seine Muskeln zeigt, und der eher linearen Ausrichtung des *Allegro ma non troppo*, das wieder einmal aus dem »Nichts« einer Skalenfigur einen Kosmos zaubert: Man versetze sich nur in die Situation des Komponisten, der voller Vergnügen entdeckt, daß diese lapidare Kanon- und Fugatofigur auch einem schwungvollen Tanz treffliche Dienste leistet – sind wir in diesen Augenblicken so weit vom *Alla ingherese* entfernt, wie uns das die zeitliche Distanz will glauben machen?
Aber vielleicht sind ja tatsächlich die Gegenwart und die Vergangenheit in der Zukunft gegenwärtig und ist die Zukunft in der Vergangenheit enthalten.* Dann wäre es leicht, mit Hans von Bülow Nachsicht zu üben, und dann könnte sich der einzigartige Anton Schindler, der vermutliche Erfinder der »Wuth über den verlorenen Groschen«, ohne weiteres von Edwin Fischer die Frage beantworten lassen, warum Beethoven 1823 zu seiner letzten Klaviersonate op. 111 kein »Finale« geschrieben hat. Die schalkhafte Erklärung seines Idols, »es habe ihm zu einem dritten Satz an Zeit gefehlt, darum habe der zweite diese Ausdehnung erhalten müssen,« scheint Schindler bis in die letzten Lebensjahre beschäftigt zu haben: »Ich vermochte und vermag noch immer nicht einzusehen, wie die beiden hinsichtlich des Charakteristischen einander schroff gegenüber stehenden Sätze ein in sich abgeschlossenes, einheitliches Ganzes darstellen sollen, denn dort der Ausdruck fast ungestümer Leidenschaft mit nur kurzen Unterbrechungen von einigen lieblich erklingenden Melodien, daneben aber ein fast durchweg düster gehaltenes Tongemälde, das in der gesammten Literatur unsers Meisters bis dahin nicht seines Gleichen findet. Es wollte und will noch immer scheinen, der Tondichter habe sich in diesem Satze in Bezug auf Mannigfaltigkeit im Formellen und Anwendung eines Uebermaßes von Wirtschaftlichkeit über einen so einfachen Stoff als die ›Arietta‹ (...) selbst überboten.«
Ihm erwiderte Edwin Fischer: »In diesen zwei Sätzen finden wir das Diesseits und das Jenseits versinnbildlicht, und so ist die unerbittliche Figuration, mit der Beethoven den harten Lebenskampf im ersten Satz ausdrückt, mit stählernen Fingern zu meißeln, während die Arietta, die das Transzendentale darstellt, durch einen entmaterialisierten Anschlag den richtigen Ausdruck zu empfangen hat. Wie das zu tun sei? Es ist der Geist, der sich den Körper schafft; es ist die Idee, die die Technik sich erfindet.« Und es ist die Poesie, die den prosaischen Standpunkt überwindet.

Dr. Eckhardt van den Hoogen

* Time present and time past are both perhaps present in time future and time future contained in time past. (T.S. Eliot, *Burnt Norton*)

Ludwig van Beethoven – Sonatas Op. 78, 101, 111, Rage Over A Lost Penny

In his *Buch von der deutschen Poeterey* Martin Opitz writes in 1624, "the poets are said to be far more ancient than the philosophers / and were regarded as wise people / before the name of wisdom was known." A number of the earliest Greek historians then "brought the spoken manner / so to speak from an elevated nature / down into the common manner and form … from which we can assume / that the more ancient a writer is / the closer he seems to come to the poet."

The decline from poetic to prosaic speech characterised not only the way of the world and its epochs but also those channels along which vast masses of admirers and exegetes sail in pursuit of their respective idols or objects of interest. While the reactionaries of the previous era are gradually washed away, at first a new, progressive generation of enthusiasts grows up, whose devotion leads to hagiographies of the most celestial kind. Then the swell abates somewhat and the initial exuberance gives way to a very useful reflection in which, often enough, a series of initially overlooked creations are able to reveal their value and perhaps produce a further wave of enthusiasm, before reason takes everything apart and lays it out in front of us so that in the future, upon encountering the art work, through the "structure", the actual thing itself, and through the vast amount of prose, we lose sight of the precious poetry without which everything would be nothing.

First of all, naturally, the interpreters must decide for themselves what musical direction they will follow and which critical school in particular they wish to fear. But they all have the enviable and inestimable advantage that in feeling and taking hold of the substance they touch its poetic content which, in as far as it is allowed to fully exert its effect, will indicate to the respective artistic character *his* proper path. We, in contrast, who are called upon to expound in just few lines on the creation, form, significance and history of reception, we must act as if we had nothing more to do than copy a timetable, even though the raging, stuttering Wendell Kretzschmar, who in Thomas Mann's *Dr. Faustus* battles in such an incomparable way with Beethoven's Opus 111, may well say more to one about this puzzling work than the delicately structured, without doubt enormously helpful analysis of the layers by Jürgen Uhde or even the drawing-board like expositions which Sir Donald Tovey, Reid Professor from Edinburgh regarded as a necessary *Companion to Beethoven's Piano Sonatas*. Perhaps the tone adopted a good century and a half ago by Wilhelm von Lenz in his *Kunststudien* reflects my current feelings far more accurately than all the philosophical affectations which in recent years we believed that we had to repeat parrot-like with a precocious expression in order to be "contemporary" and in order to avoid – Heaven forbid – giving any impression that joy is a spark of the gods …

In the end it always comes down to the fact that essentially *everything* is contained in the "revelation" of the work and that the levels of meaning that we ourselves prefer in fact say more about us than about the work or its author. The enthusiast

enthuses, the philosopher philosophises – and the most competent authorities occasionally fall dauntlessly as wide of the mark as Hans von Bülow, who decreed with aplomb that the *Alla ingherese quasi un capriccio,* which Anton Diabelli published under the title "Rondo à capriccio" as Opus 129 could not be anything other than a late work by the master: "with his numbering the publisher … did not make as anachronistic a mistake as the Beethoven glossators, incredibly also Herr v. Lenz in his 'critical catalogue' that is written with such brilliant and detailed warmth, wished to persuade us. The latter … says – in a more than laconic and draconian manner: '449 beats, from the earliest period and of no interest.' A blasphemy that can be excused only if one assumes that Herr v. Lenz did not want to read this truly classic humorous piece by Beethoven and could neither play nor hear it. And this piece makes more significant demands on the mechanical and also the rhythmical training of the player than one might expect from just superficially leafing through it. Incidentally, it is not for this external reason but due to any number of characteristic traits, which in the course of the piece we will signalize to the player at the respective place, that we are inclined to take this *Rondo* as a *Parergon* of the last creative period and on this account have included it in our instructive edition."

His argument allows no contradiction: at certain times a rhythm, at others a particular layering of moods or more distant key relationships must convince every "Beethoven expert anew that here he is not dealing with a work from the composer's youth". The "experts" allowed themselves to be persuaded and all sang much the same tune – until the melody that was played almost unanimously suddenly fell silent: in 1945 an autograph was found in the USA on which this composition is accompanied by a number of the counterpoint studies that Beethoven had made with Johann Georg Albrechtsberger. There this coarse chap, who turned his back on the dignitaries at the unveiling of his monument in Bonn, posthumously thumbed his nose at those of his "glossators" who believed that they knew him best.

Yet a further confirmation of Friedrich Hebbel's fine saying that a person can only become what he already is. The extreme economy of motif, the penetrating rhythm, and above all the process-related sequences which here, according to Jürgen Uhde, "move from a conventional rondo form in the 1st part (T. 1-157) to a brilliant freedom in the 2nd part" and thus harbour the much admired upheaval of traditional building plans: without doubt, this is Ludwig van Beethoven. Monothematic formations like the "storm finale", interlocking extensions and abbreviations, as in the first movement of the F major Sonata Op. 54, and the persistence with which the scherzi of the Ninth Symphony and of the last string quartet press us into our seats – in this brilliant experiment these stand alongside small lyrical twists, which, through the tiniest manipulations, transform rhythm into song, and alongside a pure delight in playing that leaves the widespread subtitle far behind.

Without wishing to unduly overburden the overall form of Opus 129 it should be pointed out that even the much invoked ambiguity of the later years had overcome the *status nascendi* by 1795/96: "The theme that in the 1st part tolerates different,

although related episodes, becomes increasingly powerful. The episodes of the 2nd part are no longer independent, but are the implementation of thematic elements." (Uhde)

If he had shown just a little more interest in the piece "from the earliest period" Herr von Lenz would not only have been able to state what it was about the structure – but in the end he would have avoided putting his foot in it the way he did when looking at the Sonata in F sharp major Op. 78 with all the elegance of an enthusiast who first found his image of Beethoven confirmed by the tragic-dramatic layout of the *Appassionata* and who is not now capable of reconciling the supposed reversal of the year 1809 with the titanic battler against destiny. "This work consisting of two short movements that appears to be a fragment of a sonata, (with just an 18 bar central movement in the 1st allegro) rightly bears the name sonatina, which the composer may have changed to sonata in order to avoid devoting a piano piece with an unimportant name to the sister of his artist friend Brunswick (...) This opusculum has nothing in common with Beethoven's idea of music."

It is true that it was a piano exercise for the student Therese von Brunswick to whom it was dedicated. The intention apparently was that she should learn how to manoeuvre her fingers through the entangled wires of the six sharps. In the process, however, one of those weightless pieces was created which, in the words of the normally so sober analyst Donald Tovey, you understand completely as long as you don't (try to) explain it. "Everything flows into and through everything else, everywhere relationships and references emerge, without any literal copies; everything is one and yet different. There is meaning in each note, which we feel but cannot explain", said Edwin Fischer in agreement, referring to the regions of pure poetry that we best understand when we do not have to interpret them (the nightmare of every school pupil!).

Having reached this area it would be a step backwards to take out the analyst's scalpel once again in the case of the A major Sonata, Op. 101 which appeared in 1817, in order to expound on the richness of relationships that holds this small world together internally. That in terms of rhythm, melody and harmony sheer endless possibilities open up is due to the nature of the masterpiece: as has already been said each "let there be!" contains a wealth of and as many viewpoints as there are spirits who adopt their own point of view. Therefore why not first of all let Adolf Bernhard Marx have his say, for whom the 28th chapter of Beethoven's sonata testament is nothing other than "the innermost, most secretive weavings of a delicate soul that feels only yearning, not fulfilment, only the surge of fantasy, not tangible goals, not a fixed, striking deed"? And then, with Edwin Fischer, why not register a new kind of "integration of the fugue in the sonata form … as a means of increasing the expression" and the "right expression of a strong concentration of feeling"? And, finally, why not ask yourself whether perhaps a further ambivalence might be concealed behind the four movements for the pupil Dorothea Ertmann? – the dualism between the large circle at the centre of which the march-like *Vivace* flexes its muscles and the more linear direction of the *Allegro ma non troppo*, which, as if by magic, once again

produces a cosmos out of the "nothing" of a scale figure: one should place oneself in the situation of the composer, who discovers with great delight that this lapidary figure of canon and fugato can also serve excellently as a lively dance – in such moments are we so far removed from *Alla ingherese* as the temporal distance might wish us to believe?

Time present and time past are both perhaps present in time future and time future contained in time past (T.S. Eliot, *Burnt Norton*). Then it would be easy to show leniency towards Hans von Bülow and then the unique Anton Schindler, who probably invented the title of "Wuth über den verlorenen Groschen" (Rage Over A Lost Penny), could readily allow Edwin Fischer answer the question why in 1823 Beethoven did not write any "Finale" to his last piano sonata Op. 111. The waggish explanation given by his idol that "he lacked the time for a third movement and therefore the second had to be so long" seems to have occupied Schindler until the final years of his life: "I could not and still cannot understand how the two movements, which are so utterly different in character, are intended to form a complete unified whole, as there the expression of an almost impetuous passion is only briefly interrupted by a number of sweet sounding melodies, while beside it is an almost entirely bleak sound painting, of a kind that up to this point is not to be found anywhere in the entire literature of our master. It seemed and still seems that in this movement the composer wanted to surpass even himself as regards formal diversity and the application of excessive economy to such simple material as the 'Arietta' (...)."

Edwin Fischer replied to him: "In these two movements we find this world and the hereafter symbolised and so this merciless figuration with which in the first movement Beethoven expresses the hard struggle of life must be mastered with fingers of steel, while the Arietta, which represents the transcendental, must receive the right form of expression through a dematerialised touch. How should this be done? It is the spirit that creates the body; it is the idea that invents technique for itself." And it is poetry that overcomes the prosaic standpoint.

Dr. Eckhardt van den Hoogen
translated by James Roderick O'Donovan

Die österreichische Pianistin **Ingrid Marsoner** ist mit einem musikalischen Einfühlungsvermögen gesegnet, wie man es in der jüngeren Generation nur selten findet. Ohne jede Larmoyanz weiß sie mit Franz Schubert zu bewegen, mit Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen strukturell-atmosphärische Wunder zu vollbringen, im konzertanten Wettstreit mit symphonischen Orchestern eine verblüffende Kraft zu entwickeln und dann wieder, wenn sie in die Feinheiten einer Mozart-Sonate oder einer modernen Impression eintaucht, die leisesten Nuancen so schwerelos zu differenzieren, dass die berühmte Grenze zwischen Tonkunst und Musik wieder einmal ihr Trennendes völlig verliert.

Konzertreisen führen die Künstlerin regelmäßig durch Europa, in die USA sowie nach Asien, Afrika und Südamerika. Auftritte in bekannten Konzerthäusern, u.a. Wiener Musikverein, Wiener Konzerthaus, Carnegie Hall/Weill Recital Hall, Oriental Performing Art Centre in Shanghai, Chicago Cultural Centre oder bei renommierten Festivals vom Range der Wiener Festwochen, der Styriarte, des Carinthischen Sommer, der Meraner Musikwochen, des Downers Grove Music Festivals, des Osterfestivals Tirol oder der Live-Radio-Konzertserie „Dame Myra Hess Memorial Concert Series“ in Chicago und viele andere Gastspiele markieren den Weg der jüngeren Vergangenheit, in der die Künstlerin auch mit zahlreichen Orchestern und Dirigenten, zum Beispiel mit dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien unter Cornelius Meister, auf Einladung von Fabio Luisi mit dem Grazer Symphonieorchester, dem Sinfonie Orchester Biel oder dem Philharmonischen Orchester der Ukraine, sowie mit Instrumentalisten wie Kit Armstrong, Ernst Kovacic, Gerhard Schulz oder dem Franz-Schubert-Quartett zusammengearbeitet hat. Einer von denen, die aus der regelmäßigen Zusammenarbeit mit Ingrid Marsoner urteilen können, ist Klaus Maria Brandauer. Er schwärmt von der „tollen Musikerin, die sich völlig ihrer Kunst hingibt und mit dem Werk förmlich verschmilzt. Ich schätze sie als einfühlsame Pianistin, als expressive Künstlerin und als außergewöhnlichen Menschen“. Nicht unähnlich klingt es, wenn sich der Komponist Rick LaSalle äußert. „Die CD-Einspielung für Gramola ist grandios geworden und hat, was mich besonders freut, auch für ‚meine‘ Interpretin exzellente Rezensionen gebracht.“ Zuvor waren bei Gramola bereits drei Aufnahmen mit Ingrid Marsoner erschienen, die von der internationalen Presse allesamt größtes Lob erhielten: ihre Debüt-CD mit Schubert-Sonaten, danach Bachs Goldberg-Variationen sowie die Einspielung von Ludwig van Beethovens C-Dur-Konzert und Johann Nepomuk Hummels Gegenstück in der parallelen Molltonart mit dem Sinfonie Orchester Biel unter der Leitung von Thomas Rösner und ihre jüngste Einspielung mit Klavierwerken von Wolfgang Amadeus Mozart.

Ingrid Marsoner wurde mit elf Jahren an die Grazer Musikhochschule aufgenommen, wo sie – gefördert durch das Martha-Debelli-Stipendium – bis zur Matura bei dem Edwin Fischer-Schüler Sebastian Benda studierte. Anschließend gehörte sie in Wien zu den Schülern der Moskauer Pianistenlegende Rudolf Kehrer. Bedeutende musikalische Impulse erhielt sie des Weiteren von Pianisten wie Tatjana Nikolajewa, Paul Badura-Skoda, Jürgen Uhde, Dominique Merlet und Alfred Brendel.

Wettbewerbserfolge ließen nicht auf sich warten:

Erste Preise beim Steinway-Wettbewerb und beim Wiener Jeunesse-Wettbewerb seien hier ebenso genannt wie der Erste Preis beim Young Artists Peninsula Music Festival in Los Angeles, der ihr für die „exzeptionelle Interpretation“ der Schumannschen *Kreisleriana* zuerkannt wurde.
Zudem war sie Jurymitglied des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs in Leipzig 2014.

www.ingridmarsoner.com

The Austrian pianist **Ingrid Marsoner** is blessed with a musical sensitivity rarely to be found in the younger generation. Without any mawkishness, she is capable of moving listeners with Franz Schubert, accomplishing structural and atmospheric miracles with Johann Sebastian Bach’s Goldberg Variations, unfolding an amazing energy in musical competition with symphony orchestras and then, when she dips into the subtleties of a Mozart sonata or a modern impression, differentiating the finest nuances so fluently that the famous borderline between musical art and music once more completely loses its validity.
Ingrid Marsoner regularly gives concerts through Europe and to the USA, Asia, Africa and South America. Appearances in prominent concert halls, e.g. in the Golden Hall of the Vienna Musikverein, in the Vienna Konzerthaus, in Carnegie Hall/Weill Recital Hall, in the Oriental Performing Art Center in Shanghai, in the Chicago Cultural Center or in Merkin Hall in New York and at established, renowned festivals such as the *Wiener Festwochen* (Vienna Festival), Styriarte, the Settimane Musicali Meranese, the Carinthian Summer, the Osterfestival Tyrol, the Downers Grove Music Festival or the live radio concert series ‘Dame Myra Hess Memorial Concert Series’ in Chicago and many other guest appearances mark her way in recent years, in which the pianist has also co-operated with numerous orchestras and conductors, e.g. with the Vienna Radio Symphony Orchestra under Cornelius Meister, the Graz Symphony Orchestra on the invitation of Fabio Luisi, the Biel Symphony Orchestra under Thomas Rösner or the Symphonic Orchestra of the National Philharmonic of Ukraine under Mikola Dyadyura as

well as with instrumentalists like Kit Armstrong, Ernst Kovacic, Gerhard Schulz, Daniel Sepec or the Franz Schubert Quartet. One of those who can judge from regular co-operation with Ingrid Marsoner is Klaus Maria Brandauer. He raves about the '*superb musician who completely devotes herself to her art and literally blends into the work. I appreciate her as a sensitive pianist, expressive artist and as an exceptional human being'*. It sounds little different when the composer Rick LaSalle expresses himself. '*The CD recording for Gramola is magnificent and, to my special pleasure, produced excellent reviews for 'my' interpreter.*' Earlier, Gramola had already released three recordings with Ingrid Marsoner, which all received the greatest acclaim from the international press: her debut CD with Schubert sonatas, then Bach's Goldberg Variations as well as a recording of Ludwig van Beethoven's Concerto in C major and Hummel's veritable counterpart in the parallel minor key with Biel Symphony Orchestra conducted by Thomas Rösner and her recent release with works by Wolfgang Amadeus Mozart.
At the age of eleven, Ingrid Marsoner was accepted by the Music Academy in Graz, where she studied with Edwin Fischer's pupil Sebastian Benda, supported by the Martha Debelli Scholarship until school leaving certificate. Subsequently she moved to the legendary Moscow pianist Rudolf Kehrer in Vienna. She has received major musical inspiration from other eminent pianists such as Tatiana Nikolayeva, Paul Badura-Skoda and Alfred Brendel.
Competition successes soon followed. May mention here be made of first prizes at the Steinway Competition and the Jeunesse Competition in Vienna, the First Prize at the Young Artists Peninsula Music Festival in Los Angeles, ‚awarded for a performance of an exceptional quality', which the pianist was awarded for her interpretation of Schumann's *Kreisleriana.*
Ingrid Marsoner joined the jury of International Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig in 2014.

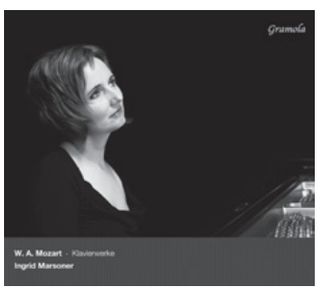
www.ingridmarsoner.com

Weitere CDs mit **Ingrid Marsoner**
Further CDs with **Ingrid Marsoner**

Franz Schubert
Klaviersonaten D 664 & D 845
Ingrid Marsoner
Gramola 98808

Rick LaSalle
Klaviersonaten
Ragtime
Ingrid Marsoner
Gramola 98968

Johann Sebastian Bach
Goldberg-Variationen
Ingrid Marsoner
Gramola 98846



Wolfgang Amadeus Mozart
Sonaten Nr. 11 KV 331, Nr. 14 KV 457
Fantasie KV 475,
6 Variationen KV 180
Ingrid Marsoner
Gramola 99030

Johann Nepomuk Hummel
Klavierkonzert a-Moll
Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert C-Dur
Ingrid Marsoner
Orchestre Symphonique Bienne
Thomas Rösner conductor/ Dirigent
Gramola 98938

www.gramola.at

Gramola
99111

Ingrid Marsoner *(Photo: Peter Berger)*