

MORITZ WINKELMANN

BEETHOVEN
LACHENMANN

hänssler
CLASSIC



VORWORT



Die Stunden, die ich beim Lernen von Beethovens drei letzten Sonaten verbracht habe, gehören zu den schönsten in meinem Leben. Sie waren erfüllt vom Hochgefühl, in Gegenwart von etwas Großem, etwas höchst Bedeutungsvollem zu sein. Die Sonaten wurden im Laufe der Jahre zu engen Freunden, von denen ich lerne und die ein immer wohlgesonnenes und dennoch mitleidslos ehrliches Korrektiv für mich darstellen. Jede Sonate ist ein eigener Kosmos mit seinen eigenen Naturgesetzen. Sich diesen Gesetzen auszuliefern ermöglicht neue Bewusstseinszustände: mich hat es zweifellos zu einem anderen Menschen gemacht. Was Beethoven an emotionaler Kraft erreicht, in diesem letzten Aufgipfeln und Abschiednehmen von der Sonate als Gefäß des musikalischen Ausdrucks, ist etwas vom Großen und Wahrhaftigen.

Die Wiegenmusik von Helmut Lachenmann habe ich als Teenager gelernt. Das war ungefähr zur selben Zeit, in der ich Helmut am Kaffeetisch meines Großvaters, in dessen Chor Helmut als junger Mann gesungen hat, kennengelernt habe. Der Eindruck, den seine einnehmende und gewinnende Persönlichkeit auf mich gemacht hat, bleibt mir unvergessen. Die Wiegenmusik war meine erste tiefgehende Erfahrung mit Helmut's Musik – und tatsächlich sogar mit Neuer Musik überhaupt. Viel später, in Vorbereitung eines gemeinsamen Konzerts, bei dem ich vier seiner Werke für Klavier solo spielte und Helmut auf seine unvergleichliche Weise in die Werke einführte und zu „Hören“ einlud, hatten wir Zeit zu arbeiten. Genau dieses neue Hören habe ich damals von ihm gelernt: Hineinzuhören in alles, was akustisch wahrnehmbar ist, dem Anschlag und seiner Konsequenz nachzulauschen und die Suche nach Klangschönheit auszuweiten, über die vermeintlichen Grenzen hinaus. Und das letztlich nicht nur bei seiner, sondern bei aller Musik.

Die vorliegende Gegenüberstellung von Beethoven und Lachenmann spürt der Wechselwirkung zwischen den Werken nach, dem Spannungsfeld, das sich durch ihre Nachbarschaft auftut. Ohne das einzelne Meisterwerk zu entfremden entsteht ein neuer Hörkontext. Die Symbiose ihrer Auren ermöglicht es uns, selbstverständlich Gewordenes wieder neu zu erfahren.

Ich widme dieses Album meinem Großvater Gerhard Wilhelm, der den Weg des Pianisten gehen wollte, den ich nun gehen kann – als Kind einer Generation, die im Gegensatz zu seiner keinen Krieg erleben musste. Möge sich daran nichts ändern. Sowohl Beethoven als auch Lachenmann helfen dabei.

Moritz Winkelmann

im September 2021

ÜBER DIE GRENZEN VERBUNDEN

2/3



Schon lange beschäftigt sich der Stuttgarter Pianist Moritz Winkelmann mit Ludwig van Beethoven und Helmut Lachenmann. Nun setzt er die beiden Musiktitane ins Verhältnis, den Bogen spannend von den drei letzten Sonaten Beethovens bis hinein in die Gegenwart. Auch wenn der Kontrast gewaltig zu sein scheint, greifen die unterschiedlichen musikalischen Sprachen hier doch so mühelos ineinander, dass sie voneinander profitieren und sich gegenseitig befruchten. Lachenmanns Musikbegriff rückt, losgelöst von der Tonalität, das akustische Ereignis und seine Wahrnehmung in den Vordergrund. Es geht um das bewusste Erleben und Wahrnehmen von Klängen, Resonanzen, Geräuschen. Charakteristisch für die Musik Lachenmanns ist es zudem, dass sie Grenzen überwindet, ja überhaupt die Frage danach stellt, was Musik ausmacht. Auch Beethoven geht in seinen Sonaten op. 109 bis op. 111 an die Grenze: Er dehnt die Sonatensatzform bis zum Äußersten und dringt in neue Ausdrucksdimensionen vor. Die Wiener Klassik scheint weit entfernt.

Als Trias entworfen, bot Beethoven die Sonaten 1819 dem Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger an. Selbst wenn sie zweifellos miteinander verwandt sind wie Schwestern, behält doch jede Sonate für sich ihre Eigenständigkeit. Das zeigt sich auch darin, dass Beethoven jede Sonate mit einer eigenen Opuszahl bedachte und so als für sich stehendes Werk auswies. Deutungen, philosophische Gedanken, Spekulationen hüllen diese zum Teil kaum greifbaren, an die Interpreten höchste Anforderungen stellenden Monumente der Klavierliteratur ein. In ihnen offenbart sich eine ganze Bandbreite an Gefühlen und Stimmungen – von Niedergeschlagenheit bis zur Feier des Lebens. Für Moritz Winkelmann enthalten sie alles, was ihm Leben – Mensch sein – bedeutet.

4/5

In der Sonate Nr. 30 op. 109 in E-Dur zeigen sich zunächst allgemeine Merkmale des Beethovenschen Spätwerks, das sich freimacht von bestehenden Normen und Formen: Wesentlich ist die Balance zwischen dem klar entworfenen Diskurs und seiner freischweifend anmutenden Entwicklung. In allen drei Sonaten gewinnt die Gesanglichkeit an Bedeutung und das Gewicht verlagert sich hin zum Finale, das in op. 109 ein komplex gearbeiteter Variationssatz ist. Als Nachfolgewerk der „Hammerklaviersonate“ beginnt op. 109 intim, gar zurückhaltend. Das Stürmische entlädt sich im zweiten Satz, der voller kontrapunktischer Finesse steckt. Das Finale, eine sechsteilige Variationenfolge, bringt von einem ebenmäßigen Sarabanden-Thema ausgehend verschiedene Neubelichtungen des Hauptgedankens – und schließt sich letztlich zum Kreis. Die abschließende Variation überhöht das Thema und verdichtet es in einen Rausch hinein, die Wiederkehr seiner ursprünglichen Gestalt gleicht dann einer Rekapitulation. Bei allem Vorausweisenden hält der Schluss dieser Sonate auch einen Blick in die Vergangenheit bereit. So viel ist passiert und doch scheint alles schon einmal gewesen.

Mit dem Schluss von op. 109 eröffnet das von Kontrasten geprägte Spannungsfeld zwischen Ludwig van Beethoven und Helmut Lachenmann eine neue Dimension: die Symbiose. Auf dem finalen *gis* im Sopran erhebt sich ganz natürlich Lachenmanns „Wiegenmusik“, die jenes *gis* in ihrem ersten Dreiklang trägt. Der Pianist spielt über das Halten und Loslassen der Tasten mit den Obertönen, er rückt auf diese Weise die Wahrnehmung von Nachklängen in den Mittelpunkt. Am Ende der dicht gearbeiteten, schließlich aber doch zu Ruhe und Vereinzelung führenden Wiegenmusik baut das *as* aus dem Schlussklang wiederum eine tönende Brücke zur Sonate Nr. 31 op. 110 in As-Dur.

Bei schwärmerisch-ausladenden Kantilenen wird der Kopfsatz von op. 110 von seinem lyrischen Grundcharakter bestimmt. Im kurzen, aber heftigen Scherzo stecken Derbheit und ein durch Synkopen geschärftes Trio. Der Schwerpunkt liegt wie in op. 109 auf dem Finale. Schon Vortragsbezeichnungen wie *Arioso* deuten darauf hin, dass die Instrumentalmusik hier ins Vokale überzutreten scheint. Der Pianist wird zum Tastensänger. Die Niedergeschlagenheit des *Arioso dolente* hellt sich in der anschließenden Fuge auf, nach ergreifenden Momenten führt Beethoven die Musik letztlich nach vorn hinein in ein Happy End, das immer weiter und weiter in die Lüfte steigt und sich am höchsten Punkt zu voller Größe entfaltet. Glück, Bewunderung, Dankbarkeit.

Eine Überraschung lieferte Helmut Lachenmann mit seiner „*Marche fatale*“, die so gar nicht zu seinem musikalischem Weg zu passen scheint. Um es mit den Worten des Komponisten zu sagen: Die Schönheit zeigt sich hier als Verweigerung des Gewohnten. Denn schnell wird deutlich, dass dieser Marsch kaum zum Marschieren taugt, man mag gar denken an Mauricio Kagels „10 Märsche um den Sieg zu verfehlen“. Am Marsch lässt Lachenmann kein gutes Haar. Er fragt: Ist die kriegerische oder festliche Stimmung a priori lächerlich? Und: Kann man marschieren und zugleich hören? Lachenmann selbst beschreibt seine „*Marche fatale*“ im Vorwort als eine „unvorsichtig gewagte Eskapade“. Die ursprüngliche Klavierfassung des späteren Orchesterstücks nimmt die humorlose, metrisch streng geordnete Marschmusik aufs Korn. Die von Kulturschaffenden verachtete Banalität ist Lachenmann dabei ein Schlüsselwort. Doch diese Musik ist nur im Vordergrund banal. Dahinter verbirgt sich Potenzial für Gesellschaftskritik. Wie explizit man diesem Stück politische Statements entlocken mag – etwa die Melodietöne A, f und D als

6/7
Bezug zu einer deutschen Partei? –, das liegt im Interpretationsspielraum der Hörenden. Nach Eskapaden und kurz aufblitzenden Zitaten – steht Franz Liszts „Liebestraum“ hier symbolisch für die Ausflucht in eine trügerische Geborgenheit? – gerät der Marsch zunächst ins Stolpern und bricht dann gänzlich in sich zusammen. Es bleiben zwei tiefe Töne, die der Pianist schließlich ausknipst. Er macht als letzter das Licht aus.

Mitten hinein in dieses Vakuum donnern die Anfangsakkorde von Beethovens Sonate Nr. 32 op. 111 mit Schicksalskraft. Ähnlich wie Lachenmanns Marsch-Parodie scheint sich die Form hier zunehmend aufzulösen. In Beethovens op. 111 äußert sich das in der Musikwissenschaftler zur Verzweiflung bringenden zweisätzigen Anlage. Doch hier fehlt nichts, in der Dualität steckt ungemein viel Substanz. Nach dramatischer Hinleitung dominiert ein resolutes Unisono-Hauptthema den ersten, kraftvolleren Teil, der Polyphonie und Sonatensatzform zusammenschmilzt. Das tiefsinnige Gesangsthema der Arietta an sich bewegt sich für viele Interpreten und Hörer schon nah an musikalischer Perfektion. Im Laufe des zweiten Satzes gewinnt es an Bewegung. Doch im Gegensatz zum Finale von op. 109 blickt op. 111 nicht zurück auf das, was war. Die Steigerung mündet in eine Öffnung. Etwas Überirdisches liegt in den abschließenden Noten, die man als Abschied von der Gegenwart hinaus in eine zeitlose Ewigkeit verstehen kann, in der gestern, heute und morgen eins sind. Moritz Winkelmann empfindet in op. 111 Schwerelosigkeit, Ekstase und einen wundersamen Frieden zugleich. Wer wie Winkelmann in der Musik nach Wahrheiten sucht, kann sie am Ende von op. 111 finden.



8/9



PREFACE



The hours I spent learning Beethoven's last three sonatas were among the most cherished of my life. They were filled with the exhilaration of being in the presence of something magnificent, something truly meaningful. Over the years, these sonatas have become my intimate companions – a continuous source of learning and an always sympathetic yet mercilessly honest corrective for me. Each sonata is in its own way a separate universe with its own set of natural laws. In surrendering to these laws, one is able to reach another state of consciousness: undoubtedly, this has had a significant influence on me. The emotional intensity Beethoven achieves in this final culmination and farewell to the sonata as a vessel of musical expression is something great and true.

I learned Helmut Lachenmann's *Wiegenmusik* (Cradle Music) as a teenager, around the same time I actually met him at my grandfather's home. As a young man, Helmut had been a member of my grandfather's choir. I will never forget the impression his warm and friendly manner had on me. The *Wiegenmusik* was my first profound experience with Helmut's music – and indeed with new music in general. Much later, in preparation for a joint concert in which I played solo four of his works for piano, Helmut, in his unique way, introduced me to his works and invited me to “listen” – to listen to everything that is acoustically perceptible, to hear the attack of the key and its consequence, and to open up myself more to the beauty of tones, beyond the so-called limits; and ultimately not just with his music, but with all music.

This juxtaposition of Beethoven and Lachenmann explores the interaction between the works – the field of tension opened up by their proximity. Without alienating the individual masterpiece, a new listening

context emerges. The symbiosis of their auras allows us to experience anew what we have become accustomed to.

I dedicate this album to my grandfather Gerhard Wilhelm, who dreamed of living life as a pianist like I do now – as a child of a generation that, unlike his, did not have to experience war. Let us hope that this does not change. Both Beethoven and Lachenmann will help in this endeavor.

Moritz Winkelmann

September 2021

**UNITED ACROSS
BORDERS**

12/13



For a long time, the Stuttgart pianist Moritz Winkelmann has been exploring the works of Ludwig van Beethoven and Helmut Lachenmann. Now he puts the two musical titans in relation, tracing the thread from Beethoven's last three sonatas to the present day. Though the contrast seems formidable, the different musical languages here intertwine so effortlessly, as to mutually enhance one another. Lachenmann's concept of music, detached from tonality, brings the acoustic moment and its perception into the foreground. It is about the conscious experience of tones, resonances, and other sounds. It is also characteristic of Lachenmann's music that it transcends boundaries, indeed even posing the question of what music actually is. Beethoven also pushes boundaries in his sonatas op. 109 to op. 111: he stretches the sonata form to its utmost extreme and penetrates into novel shades of expression – the Viennese classical period seems so far away.

Beethoven offered the sonatas as a triad to the Berlin publisher Adolph Martin Schlesinger in 1819. Even if they are undoubtedly akin, each sonata retains its own autonomy. This is also evident in the fact that Beethoven gave each sonata its own opus number, thus designating it as an autonomous work in its own right. Interpretations, philosophical musings, and speculations enshroud these almost imperceptible monuments of piano literature – placing enormous challenges on the interpreter. They reveal a wide range of feelings and moods – spanning from melancholy to the very celebration of life. For Moritz Winkelmann, they contain everything that life – being human – means to him.

The general characteristics of his late work, free of any existing conventions and forms, first become apparent in Beethoven's Sonata No. 30 op. 109 in E major: essential is the balance between the clearly outlined

discourse and its seemingly free-flowing evolution. In all three sonatas, the singing character becomes more meaningful and the emphasis shifts to the finale, which in op. 109 is a complexly crafted set of variations. Op. 109, the successor to the „Hammerklavier Sonata,“ opens in an intimate, almost subdued manner. The second movement, full of contrapuntal finesse, unleashes a tempestuous intensity. The finale, a sequence of six variations, begins with a harmonious sarabande illuminating the central motif in various forms – ultimately coming full circle. At the end, the closing variation elevates the theme, condensing it into an exhilarating frenzy; the reprise to its original form is then akin to a recapitulation. For all its forward-looking nature, the conclusion of this sonata also offers a glimpse into the past. So much has happened and yet everything seems just like before.

And with the final note of op. 109, the contrasting tension between Ludwig van Beethoven and Helmut Lachenmann reveals a new dimension – the symbiosis. On the final g-sharp in the soprano, Lachenmann's „Wiegenmusik“ rises quite naturally, carrying it in its first triad. The pianist plays with the overtones by holding and releasing the keys, thereby focusing on the perception of after-tones. At the end of the densely worked *Wiegenmusik*, ultimately leading to a sense of tranquility and solitude, the A-flat from the final sound again builds a tonal bridge to the Sonata No. 31 op. 110 in A-flat major.

The opening movement of op. 110, with rapturously expansive cantilenas, is dominated by its basic lyrical character. The short but fierce scherzo is full of raggedness and a trio sharpened by syncopation. As in op. 109, the emphasis is on the finale. Even the expressive markings such as *Arioso* indicate that the instrumental music here seems to

cross over into the vocal – the pianist becomes a keyboard singer. The somberness of the *Arioso dolente* brightens in the subsequent fugue; after some poignant moments, Beethoven ultimately leads the music forward into a happy ending, further ascending before finally unfolding into its full grandeur. Happiness, adulation, gratitude.

Helmut Lachenmann's „*Marche fatale*“ is a surprise, and does not seem to follow his musical path at all. In the words of the composer: “the beauty lies in the refusal of the usual.” For it soon becomes quite obvious that this march is hardly suitable for marching at all, one might even think of Mauricio Kagel's „10 Marches to miss Victory.“ Indeed, Lachenmann does not shine a positive light on marches at all. He asks: is a martial or festive mood a priori ridiculous? And, can one march while listening? In the preface, Lachenmann describes his „*Marche fatale*“ as a „carelessly daring escapade.“ The original piano version of the later orchestral piece takes aim at the humorless, metrically strictly ordered march music. The banality despised by cultural workers is Lachenmann's key word here. Nevertheless, this music is only banal on the forefront, as in fact it hides a potential for social criticism: are the melody notes A, f and D for example perhaps an allusion to a German parliamentary party? That is of course up to the listener's interpretation. After a series of escapades and fleeting overtures – is Franz Liszt's „*Liebstraum*“ symbolic of the escape into a deceptive sense of security? – the march stumbles at first before completely collapsing. Now only two low notes remain and the pianist finally switches them off. He is the last to turn off the lights.

The opening chords of Beethoven's Sonata No. 32 op. 111 thunder forward in the midst of this void. Much like Lachenmann's march parody, the form here seems to increasingly dissolve. In Beethoven's op. 111,

16/17

this is expressed in the two-movement layout that drives musicologists to the point of despair. But nothing is missing here; there is so much substance in this duality. After a dramatic prelude, a resolute unison main theme dominates the first, more powerful movement – fusing polyphony and the sonata into one. For many performers and listeners, the profound vocal theme of the Arietta in itself is near perfection – increasing in the course of the second movement. Unlike the finale of op. 109, however, op. 111 does not look back – it leads to an opening. There is something otherworldly in the concluding notes, which can be understood as a farewell from the present into a timeless eternity in which yesterday, today and tomorrow are one. Moritz Winkelmann feels weightlessness, ecstasy and a wondrous peace all at the same time in op. 111. Those who, like Winkelmann, search for truths in music can find them at the end of op. 111.

Jesper Klein

Recorded September 4–7, 2021
Reitstadel, Neumarkt in der Oberpfalz
(Germany)

Recording
Tritonus Musikproduktion, Markus Heiland

Piano

Steinway D–274

Piano Technician

Christian Niedermeyer

Creative Director

Co Merz

Photos

Co Merz

Text

Jesper Klein

Translation

Jay Bergstrom

Cover Design

Co Merz

Graphic Design

Dominique Boessner

Product Manager

Kristina Patzelt/Co Merz



® & © 2021 by Profil Medien GmbH
D–73765 Neuhausen
info@haensslerprofil.de
www.haensslerprofil.de

HC21046