

# BEETHOVEN

PIANO CONCERTO NO.3

PIANO SONATAS NOS. 24 & 28

KARIM SAID



ROYAL LIVERPOOL  
PHILHARMONIC ORCHESTRA  
DOMINGO HINDOYAN

RUBICON

**LUDWIG VAN BEETHOVEN** 1770–1827

**Piano Sonata No.24 in F sharp Op.78**

- |   |     |  |      |
|---|-----|--|------|
| 1 | I.  | Adagio cantabile – Allegro ma non troppo | 7.09 |
| 2 | II. | Allegro vivace                           | 3.10 |

**Piano Sonata No.28 in A Op.101**

- |   |      |   |      |
|---|------|---|------|
| 3 | I.   | Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung<br>(Allegretto, ma non troppo) | 4.42 |
| 4 | II.  | Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla marcia)                                     | 6.23 |
| 5 | III. | Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto) –             | 3.16 |
| 6 | IV.  | Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro)             | 7.44 |

**Piano Concerto No.3 in C minor Op.37**

- |   |      |                  |       |
|---|------|------------------|-------|
| 7 | I.   | Allegro con brio | 17.35 |
| 8 | II.  | Largo            | 10.22 |
| 9 | III. | Rondo. Allegro   | 9.10  |

**KARIM SAID** piano

**ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA**

**DOMINGO HINDOYAN**

**F**ine keyboard instruments, new and used, were readily available in Vienna during the lifetimes of Haydn, Mozart and Beethoven. Five-octave fortepianos were common by the time the latter arrived in the city in 1792, with several already exceeding that range; Viennese piano makers were soon marketing instruments that spanned five-and-a-half octaves. Nothing is known for certain about Beethoven's own pianos from his early days in Vienna, other than that in 1796 he was given an instrument by Matthäus Andreas Stein and his sister, Maria Anna 'Nanette' Stein (who subsequently established an independent firm under her married name of Streicher). We do know that his piano sonatas from the 1790s, while strikingly individual, rarely explored the upper reaches of Viennese instruments, perhaps mindful of the domestic market for their published editions. He appears in general to have been more concerned with matters of expression than range, although his later keyboard works increasingly probed the Viennese piano's full compass.

The pianos of Matthäus Andreas Stein and Nanette Streicher employed the so-called Viennese action invented by their father, Johann Andreas Stein, the mechanism of which enabled the player to make remarkably fine gradations of touch. While Beethoven often performed on their instruments, he also used pianos by other Viennese makers, including Anton Walter and Johann Schanz. The evolution of his piano works likewise gained from his knowledge of the robust style of playing associated with the London-based composers, Muzio Clementi, Jan Ladislav Dussek and Johann Baptist Cramer, who exploited the richness of sound, agility and atmospheric *una corda* pedal of English grand pianos.

Beethoven's Piano Sonata in F sharp major Op.78, composed for Countess Therese von Brunswick in 1809, was surely crafted to suit the subtle expressive shadings of the Viennese piano. The work rises from a brief lyrical introduction, just a fragment, the singing style of which sets the mood for the Allegro ma non troppo that follows. The simplicity of the first movement's closely related themes and their development contrasts with the considerable substance of its sonata form structure. Beethoven marries simplicity to complexity in the movement's recapitulation, where his first theme undergoes a radical transformation, the harmonic twists and turns of which are foreshadowed in a brief development section. There's ample sophistication, too, in the coda, which crowns the repeated recapitulation with fragments of the first theme voiced above an irresistible running bass line. The abrupt chordal ending serves notice that something unusual is nearby, a feeling confirmed at the start of the concise finale with an augmented sixth chord and disjointed echoes of a phrase from Thomas Arne's setting of 'Rule, Britannia!', which Beethoven had used as the theme for a set of variations composed in 1803. The recurrence of the initial idea and episodes based on a scurrying two-note figure, reiterated at speed in both hands, enhance the rondo-like movement's wit and charm, as does the gentle cadenza that emerges near the energetic close of its brief coda.

The spirit of creative adventure surfaces again in Beethoven's Piano Sonata in A major Op.101. Composed in 1816 and dedicated to his pupil, Dorothea von Ertmann, a pianist renowned for her sensitivity of touch, its four movements contain an extraordinary wealth of ideas. As the Beethoven scholar Barry Cooper observes, Op.101 shares structural elements in common with the two Op.102 Cello Sonatas of 1815, while 'in other respects' having 'no obvious precursors'. The first movement, marked *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* ('somewhat lively and with the most intimate sentiment'), opens with a lyrical theme in E major, immediately subverting the work's 'home' key; in fact, Beethoven reserves the first emphatic A major chords for the final bars of the recapitulation. The subversive element also governs the rhythmic syncopations and stop-start flow of the development section.

Beethoven enlists a back-straightening march with contrasting trio for the second movement, before placing the short, introspective Adagio, marked 'slow and longing', as an intimate prelude to the finale, the sonata's longest movement. Echoes of the sonata's opening theme and a flourish of trills ease the transition into the final Allegro, hallmarked by its thematic economy and use of counterpoint, notably so in the central development section's complex fugato passages and the titanic struggle they imply. Beethoven signals the start of the recapitulation with a chord built above a low E, only recently added to Viennese pianos, and a potent dissonance which accentuates the return of the opening theme. In a letter to the work's publisher, the composer suggested calling it 'The Difficult-to-play Sonata', and added that 'what is difficult is also beautiful, good, great etc. Hence everyone will realise that this is the most lavish praise that can be given, since what is difficult makes one sweat.'

In April 1800, almost eight years after moving to Vienna, Beethoven gave his first benefit concert at the city's Burgtheater. It seems that he intended to include a new piano concerto in its ambitious programme; however, the work, possibly an early version of his Third Piano Concerto, was not finished in time. It is more likely that the Piano Concerto No.3 in C minor Op.37, the first of Beethoven's works to span all five-and-half octaves of the keyboard, was sketched in the late summer of 1802, shortly before Beethoven wrote his so-called Heiligenstadt Testament, a confession of despair at the worsening state of his hearing. It was first performed in April 1803 at the recently opened Theater an der Wien, presented after just one rehearsal (and with the solo part played mostly from memory by its composer), alongside Beethoven's First Symphony and the premieres of his Second Symphony and oratorio *Christus am Ölberge*. While the critical response proved lukewarm – 'Hr. v. Beethoven,' reported the *Zeitung für die elegante Welt*, 'who is otherwise known as an excellent pianist, performed [the concerto] ... not completely to the audience's satisfaction' – the concert handed the composer a substantial profit.

Two main themes dominate the first movement of Op.37: a solemn military fanfare, strikingly simple in design, and a more expansive lyrical melody that arrives midway through the orchestral introduction, after a rather saccharine modulation to the relative major key. The piano's solo entry announces a virtual rerun of the preceding exposition, recalling most of its component parts prior to the next orchestral tutti and the development section's contrasting introspection. Another mighty tutti heralds the recapitulation, a truncated version of the exposition, which leads, via a final tutti entry, to the cadenza (for which Beethoven wrote a version, possibly for his pupil and patron, the Archduke Rudolph of Austria). The final coda emerges as the dark antithesis of the *lieto fine*, the happy ending of a comic opera, perhaps directly influenced by the conclusion of the first movement of Mozart's Piano Concerto No.24 in C minor. Beethoven brushes turbulence aside with a sublime Adagio, cast in the key of E major, as remote from C minor as possible, and with the solo part marked almost throughout to be played at *pianissimo*. Beethoven's pupil Carl Czerny wrote that its opening theme 'must sound like a holy, distant and celestial harmony', an apt reflection of the movement's character.

The piano sets the pace in the Concerto's closing Rondo, stating its robust main theme before the orchestra enters, then returning to outline a cadenza that briefly interrupts the flow of the second, longer section of the ritornello. A flurry of chromatic scales from the soloist preface the ritornello's return, which again includes a discursive cadenza, ahead of a songlike episode brought to life by solo clarinet. Beethoven foreshortens the third repetition of the ritornello, driving the music towards a final cadenza and delightful coda. Now the rondo theme is refashioned in the major mode and delivered in a brisk 6/8 time, lightening the mood without reducing the steadfast strength of the movement's formal structure.

**ANDREW STEWART**

**G**ute Tasteninstrumente, neu oder gebraucht, waren zu Lebzeiten Haydns, Mozarts und Beethovens in Wien leicht zu erhalten. Als Beethoven 1792 in die Stadt kam, waren fünfktaevige Fortepianos verbreitet und einige reichten über diesen Umfang bereits hinaus; Wiener Klavierbauer brachten bald Instrumente auf den Markt, die fünfzehn Oktaven umspannten. Über Beethovens eigene Klaviere aus seiner Anfangszeit in Wien gibt es keine gesicherten Kenntnisse, abgesehen davon, dass er 1796 ein Instrument von Matthäus Andreas Stein und seiner Schwester Maria Anna „Nanette“ Stein erhalten hatte (sie gründete später eine unabhängige Firma unter dem Namen ihres Ehemannes Streicher). Beethoven lotete in seinen eigentlich erstaunlich individuellen Klaviersonaten aus den 1790er Jahren bekanntlich jedoch die oberen Bereiche der Wiener Instrumente selten aus, vermutlich mit Blick auf den heimischen Absatzmarkt bei den veröffentlichten Ausgaben. Generell hat er sich mehr mit Fragen des Ausdrucks als des Umfangs befasst, obgleich Beethoven in seinen späteren Klavierwerken zunehmend den gesamten Tonumfang des Wiener Klaviers heranzog.

Die Klaviere von Matthäus Andreas Stein und Nanette Streicher benutzten die von ihrem Vater Johann Andreas Stein erfundene sogenannte Wiener Mechanik, die es dem Solisten ermöglichte, bemerkenswert subtile Anschlagsnuancen herauszuarbeiten. Beethoven spielte oft auf ihren Instrumenten, nutzte aber auch Klaviere anderer Wiener Klavierbauer wie Anton Walter und Johann Schanz. Ebenfalls günstig für die Entwicklung seiner Klavierwerke war seine Kenntnis des kraftvollen Klavierstiles der in London lebenden Komponisten Muzio Clementi, Jan Ladislav Dussek und Johann Baptist Cramer; sie machten sich die Klangfülle, Beweglichkeit und Stimmung des *una corda*-Pedales englischer Flügel zunutze.

Beethovens für die Gräfin Therese von Brunsvik 1809 komponierte Klaviersonate Fis-Dur op. 78 wurde sicherlich an die subtilen Ausdrucksschattierungen des Wiener Klaviers angepasst. Das Werk entwickelt sich aus einer kurzen lyrischen, fast fragmentarischen Introduction, deren gesanglicher Stil die Stimmung des anschließenden Allegro ma non troppo vorgibt. Im ersten Satz kontrastiert die Einfachheit der eng aufeinander bezogenen Themen und ihrer Durchführung mit der erheblichen Substanz der Sonatensatzform. Beethoven verbindet Einfachheit mit Komplexität in der Reprise des Satzes, in der das erste Thema eine radikale Umwandlung erfährt, deren harmonische Drehungen und Wendungen in einer kurzen Durchführung angedeutet werden. Auch die Coda ist sehr differenziert; sie krönt die wiederholte Reprise mit Bruchstücken des ersten Themas, die über einer unaufhaltsam fortlaufenden Basslinie erklingen. Der abrupte Akkordschluss verweist auf etwas Ungewöhnliches, was sich am Beginn des prägnanten Finalsatzes mit einem übermäßigen Sextakkord und bruchstückhaften Anklängen an eine Phrase aus Thomas Arnes Vertonung von „Rule, Britannia!“ bestätigt, die

Beethoven als Thema für seine 1803 komponierten Fünf Variationen WoO 79 verwendet hatte. Die Wiederkehr des Anfangsgedankens und der Episoden basiert auf einer huschenden Zweitonfigur, die sehr schnell in beiden Händen wiederholt wird, wodurch Witz und Charme des rondoartigen Satzes verstärkt werden ebenso wie durch die sanfte Kadenz vor dem energischen Schluss der kurzen Coda.

Der schöpferische Abenteurgeist begegnet wieder in Beethovens Klaviersonate A-Dur op. 101. Die vier Sätze des 1816 komponierten und seiner Schülerin Dorothea von Ertmann (einer u. a. für ihren sensiblen Anschlag berühmten Pianistin) gewidmeten Werkes zeigen eine außergewöhnliche Gedankenfülle. Laut dem Beethovenforscher Barry Cooper teilt op. 101 strukturelle Elemente mit den beiden Cellosonaten op. 102 von 1815, während sie in anderer Hinsicht keine offensichtlichen Vorläufer habe. Der erste als *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* bezeichnete Satz beginnt mit einem lyrischen Thema in E-Dur, wodurch sofort die Grundtonart des Werkes unterlaufen wird; tatsächlich behält Beethoven die ersten emphatischen A-Dur-Akkorde den letzten Takten der Reprise vor. Subversiv sind auch die rhythmischen Synkopierungen und die abrupten Unterbrechungen im Fluss der Durchführung.

Für den zweiten Satz wählt Beethoven einen aufmunternden Marsch mit kontrastierendem Trio, darauf folgt das kurze, introspektive, „langsam und sehnsuchtsvoll“ bezeichnete Adagio als intimes Vorspiel zum Finale, dem längsten Satz der Sonate. Anklänge an das Anfangsthema der Sonate und eine Trillerkette ebnen den Übergang zum Schlussallegro, das durch thematische Ökonomie und Kontrapunktik gekennzeichnet ist, namentlich in den komplexen Fugatopassagen im zentralen Durchführungsteil und dem von ihnen implizierten Titanenkampf. Beethoven signalisiert den Beginn der Reprise mit einem Akkord über einem tiefen E (das erst kurz zuvor den Wiener Klavieren hinzugefügt worden war) und einer wirkungsvollen Dissonanz, die die Wiederkehr des Anfangsthemas akzentuiert. In einem Brief an den Verleger des Werkes regte der Komponist an, es „die Schwer zu Exequierende Sonate in A“ zu nennen und fügte hinzu: „denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß etc: jeder Mensch sieht also ein, daß dieses das fetteste Lob ist, was man geben kann, denn das schwere macht schwitzen.“

Im April 1800, fast acht Jahre, nachdem Beethoven nach Wien gekommen war, gab er dort sein erstes Wohltätigkeitskonzert im Burgtheater. Er beabsichtigte wohl, ein neues Klavierkonzert in das anspruchsvolle Programm aufzunehmen; das Werk, möglicherweise eine frühe Fassung seines dritten Klavierkonzertes, wurde allerdings nicht rechtzeitig fertig. Wahrscheinlicher ist, dass das Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37, das erste der Werke Beethovens, das alle fünfeinhalb Oktaven der Tastatur umspannt, im Spätsommer 1802 skizziert wurde, kurz bevor Beethoven das sogenannte Heiligenstädter Testament verfasste, in dem er seine Verzweiflung

angesichts der Verschlimmerung seines Gehörleidens offenbart. Das Konzert wurde erstmals im April 1803 in dem 1801 eröffneten Theater an der Wien aufgeführt, nach nur einer Probe (mit dem Komponisten als Solisten, der zumeist aus dem Gedächtnis spielte), neben Beethovens erster Sinfonie und der Uraufführung seiner zweiten Sinfonie sowie seines Oratoriums *Christus am Ölberge*. Während die Kritik verhalten reagierte – die *Zeitung für die elegante Welt* berichtete: „Weniger gelungen war das folgende Konzert aus C moll, das auch Hr. v. Beethoven, der sonst als ein vorzüglicher Klavierspieler bekannt ist, nicht zur vollen Zufriedenheit des Publikums vortrug“ – brachte das Konzert dem Komponisten einen beträchtlichen Gewinn ein.

Zwei Hauptthemen dominieren im ersten Satz von op. 37: eine auffallend einfach gestaltete, festliche Militärfanfare und eine ausgedehntere lyrische Melodie, die mitten in der Orchestereinleitung nach einer etwas süßlichen Modulation in die verwandte Durtonart einsetzt. Vor dem folgenden Orchestertutti und der kontrastierenden Durchführung erinnert der Soloeinsatz des Klaviers an die meisten Teile der vorausgehenden Exposition und kündigt so scheinbar eine Wiederholung an. Ein weiteres machtvolleres Tutti zeigt die Reprise an, eine verkürzte Version der Exposition, die mit einem letzten Tutti-Einsatz zur Kadenz führt (Beethoven hat dafür möglicherweise eine Version für seinen Schüler und Gönner Erzherzog Rudolph von Österreich geschrieben). Die Coda am Schluss erklingt als düstere Antithese des *lieto fine* (des Happy Ends einer komischen Oper) und ist wohl direkt vom Schluss des ersten Satzes aus Mozarts Klavierkonzert Nr. 24 c-Moll KV 491 beeinflusst. Beethoven beendet die Turbulenzen mit einem sublimen Adagio in E-Dur (möglichst weit entfernt von c-Moll), in dem der Solopart fast durchweg *pianissimo* gespielt werden soll. Beethovens Schüler Carl Czerny meinte: „...das ganze Thema muß wie eine ferne, heilige und überirdische Harmonie klingen“, womit der Charakter des Satzes angemessen beschrieben ist.

Das Klavier bestimmt im Schlussrondo des Konzertes das Tempo, bringt das kraftvolle Hauptthema, bevor das Orchester einsetzt, und kehrt dann wieder, um eine Kadenz zu umreißen, die den Fluss des zweiten längeren Ritornellthemas kurz unterbricht. Unruhige chromatische Skalen des Solisten leiten die Reprise des Ritornells ein, das wieder eine diskursive Kadenz enthält, vor einer liedhaften Episode der Soloklarinette. Beethoven verkürzt die dritte Wiederholung des Ritornells und treibt die Musik voran zu einer letzten Kadenz und einer reizenden Coda. Nun erklingt das Rondothema in Dur und in einem frischen 6/8-Takt, der die Stimmung aufhellt, ohne die unerschütterliche Kraft der formalen Struktur des Satzes zu mindern.

## **ANDREW STEWART**

Übersetzung: Christiane Frobenius

Executive producer: Matthew Cosgrove  
Producer: Jeremy Hayes  
Engineer: Christopher Tann  
Editing & Mastering: Ian Watson  
Recording: The Friary, Liverpool, 18–20 October 2024  
Photography: Gary W Smith [www.photogwsmith.co.uk](http://www.photogwsmith.co.uk)  
Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd  WLP  
Design, layout; editorial: WLP London Ltd  
© 2025 Karim Said © 2025 Rubicon Classics Ltd

