

A man with glasses and a dark jacket stands behind a piano, looking over his shoulder. The piano is dark and its curved top is in the foreground. The background is a plain, light-colored wall.

ONDINE

BEETHOVEN GROSSE FUGE

SONATAS, OP. 54 & OP. 106 'HAMMERKLAVIER'
GROSSE FUGE, OP. 133 (ARR. NAMORADZE)

NICOLAS NAMORADZE



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Piano Sonata in F major, Op. 54 (1804)

12:36

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 1 | I. In tempo d'un menuetto | 6:09 |
| 2 | II. Allegretto – Più allegro | 6:27 |

Piano Sonata in B flat major, Op. 106 'Hammerklavier' (1818)

47:26

- | | | |
|---|--|-------|
| 3 | I. Allegro | 11:16 |
| 4 | II. Scherzo: Assai vivace | 2:54 |
| 5 | III. Adagio sostenuto | 21:06 |
| 6 | IV. Introduzione: Largo – Fuga: Allegro risoluto | 12:10 |

Grosse Fuge, Op. 133 (1826)

18:07

Piano arrangement (2025) by Nicolas Namoradze

NICOLAS NAMORADZE, piano

Among the defining aspects of Beethoven's late style is his interest in the expressive potential of forms considered archaic at the time, in particular the fugue. His two grandest fugues, the finale of the Piano Sonata in B-flat major Op. 106, *Hammerklavier*, composed in 1817-18, and the *Grosse Fuge* Op. 133 – the original final movement of the String Quartet in B-flat major, Op. 130, written in 1825 – bear important similarities beyond their massive scale, key signature and positions as concluding chapters of monumental structures in the sonata mould. They share certain architectural parameters, an extreme contrapuntal complexity and aspects of their dramatic arc, turning the fugue into a vehicle for articulating a narrative that emerges out of tragedy and chaos into euphoria and, eventually, transcendence.

The program of this album is thus centred around the relationship between these two fugues, pairing the *Hammerklavier* Sonata with a new solo piano arrangement of the *Grosse Fuge*. This juxtaposition sheds light on the extent to which the finale of Op. 106 foreshadows compositional approaches that would come to fuller realization some eight years later in Op. 133, as well as underlining key differences between these audacious musical statements.

This pairing also highlights the close relationship between the piano and string quartet throughout Beethoven's oeuvre. Shortly after his first published set of quartets, Beethoven arranged the Piano Sonata in E major, Op. 14 No. 1, for string quartet, and contemporaneous works across these forms in the decades that follow show close stylistic similarities. This relationship comes to a particularly interesting culmination with the *Grosse Fuge* itself: Beethoven wrote an arrangement of the work for piano four-hands, published as Op. 134. The procedures he used in the transcription (and, to a large degree, recomposition) of the work for the piano reveal key aspects of his contrapuntal thinking, and the arrangement on this album seeks to employ a similar set of approaches in presenting the work for piano solo.

As a prologue to this conversation between the sonata and fugue, the album program opens with an earlier work of Beethoven's that stretches the bounds of the sonata with contrapuntal means,

but on a very different scale: the innovative two-movement Sonata in F major, Op. 54, written in 1804. Flanked chronologically by the *Waldstein* and *Appassionata* Sonatas, the Sonata Op. 54 seems like something of an experimental respite between its grander neighbours, with both movements fundamentally reimagining the traditional architectural expectations of sonata form. In the first movement (*In tempo d'un menuetto*) a dainty menuet theme that becomes increasingly ornate and elaborate with its every reiteration – somewhat in the manner of a variation form – is continually interrupted by a brash, almost manic series of *forte* chords. This seemingly irreconcilable clash is eventually resolved in the coda of the movement, with thematic reworkings of the menuet theme in the right hand underpinned by the rhythm of the chords in the bass. The second movement is essentially a two-part invention, reminiscent of Bach in its textural economy and use of contrapuntal devices such as canons. This harmonically restless, toccata-like passagework meanders through several modulations and distant keys before eventually coming to a close in an emphatic sprint on the tonic – a foreshadowing of the tonal journey in the finale of Op. 106.

To reach its contrapuntal finale the *Hammerklavier* however takes a very different route, through three movements including an *Adagio* of symphonic proportions, bringing the entire work to imposing dimensions; it stands not only as Beethoven's largest piano sonata but also as one of the longest works in the core solo piano repertoire. The scale of the sonata is announced in the opening gesture of the first movement: a precipitous leap in the left hand, striking a low B-flat before vaulting upward into the opening fanfare. Unsurprisingly, Beethoven had originally conceived of this theme for forces far larger than solo piano, deriving it from earlier sketches of an eventually abandoned cantata in honour of the Archduke Rudolph of Austria (the sonata's dedicatee and Beethoven's friend and longtime patron). This bold statement serves as the genesis for the rhythmic drive of the movement, and the leap also becomes a key motif that is reworked in much of the material that follows. However, despite the movement's angularity and harmonic inventiveness, its structure is fundamentally classical, making it a culmination and expansion of Beethoven's middle period. Its brash extroversion also places it closer to his "heroic" style rather than the more inward facing, sometimes fragmented utterances of the late years.

The proportions of the first movement are placed in direct contrast with the second: a brief, humorous *Scherzo* comprised of strings of short utterances that move in relentlessly surprising directions, often ending in a pair of emphatic stomps but occasionally pausing in a perplexed silence, as if trying to decide its way forward. Its central section is no less unpredictable, with enigmatic, ghostly arpeggios giving way to a series of clattering chords that come to a crash in a blisteringly fast scale traversing the entire keyboard – some of Beethoven's most theatrical piano writing. The movement ends in an unresolved harmony, a question mark that receives a very unexpected answer: two slow rising octaves that announce the slow movement and set up the distant key of F-sharp minor. This *Adagio* is among Beethoven's grandest and most profound musical utterances, alternating chorale-like passages with grief-stricken, almost operatic statements full of grating harmonic dissonances. The grief of the movement arguably reveals some of the biographical context from which the *Hammerklavier* emerged: a period of scant creativity, personal difficulties including a bitter legal battle over his nephew Karl, and prolonged illness.

Rising out of these depths, the finale begins in fragments: short utterances bridged by halting harmonies, finding brief moments of arrival only to search again for a way forward. Eventually the texture alights upon the tonic key of the sonata, presenting the theme of the fugue in an emphatic arrival. The movement not only cycles through a whirlwind series of modulations and registral changes but also presents the fugue subject in retrograde (back to front), inversion (upside down) and in augmentation (at half the speed). This yields a polyphony of extraordinary density as well as setting up the dramatic structure: such is its complexity that the texture eventually seems to break under its own pressure, coming to a screeching halt, and out of the stasis emerges a new theme in a slower rhythm, providing respite from the frenetic energy that had accumulated. To set up the conclusion of the work, the polarity between the subjects is reconciled, as this new theme is promptly combined with the original fugue subject, adding yet another level of polyphonic intricacy but now firmly in the tonic key. The ending of the sonata uses the gesture it began with: an upward leap, now transformed into a series of leaps that concludes, *fortissimo*, in a triumphant cadence.

With the finale of the *Hammerklavier*, Beethoven had found a way to use the fugue not as a feature or episode of a larger structure, but as the principal driving force of the entire movement – and a dramatic tool in which he saw further potential, returning to it for the finale of the String Quartet Op. 130. However, the even greater harmonic, textural and thematic complexity of the quartet finale caused such bewilderment during its initial reception that Beethoven's publisher Artaria convinced him to separate the fugue and write an alternative finale for the quartet; thus, the *Grosse Fuge* was given its own opus number and became something of a standalone work in its own right.

Parallels between the finale of the *Hammerklavier* and the *Grosse Fuge* are apparent from the very outset of the latter work: a beginning in open octaves, followed by the exposition of highly contrasting and seemingly disjointed statements in different keys and characters. However, the considerably more angular, dissonant and confrontational opening of the *Grosse Fuge* points towards the greater tension present in the material. The main fugue subject is highly chromatic and tonally ambiguous, soon complemented by a violently energetic, jagged countersubject. As in the fugue of the *Hammerklavier*, Beethoven uses myriad contrapuntal devices to bring about transformations of the thematic material over the course of the *Grosse Fuge*, focusing primarily on rhythmic transformations of the subjects to yield a series of variations within the fugue structure.

The larger architecture of Op. 133 also reveals important similarities. Slower interludes are central to the dramatic narrative – creating respite and contrast with the forward-driving energy of the fugal material – and the music struggles through many modulations and transformations to arrive at exultation. In a manner emblematic of Beethoven's late style, the euphoria in the *Grosse Fuge* is more fragmented, frequently interrupted, and ultimately less fully established than in the *Hammerklavier* Sonata. The closing chapter of the work sees a seemingly triumphant texture constantly derailed by unexpected harmonic twists and dissolutions of its rhythmic integrity; once it peters out into silence, we hear a recollection of the disjointed, tormented opening. To reach its dénouement, the *Grosse Fuge* moves through another episode that has a direct parallel in the fugue of the *Hammerklavier* – a mysterious series of diminished chords anchored on a low E-flat trill. The ensuing conclusion, despite its breathless jubilation, seems laden with more questions than answers.

To realize the *Grosse Fuge* for piano solo, the present arrangement largely relies upon the same devices used by Beethoven in his four-hand transcription of the piece. Rather than merely finding ways to accommodate the texture on the piano, Beethoven reworks the material to render it more idiomatic for the instrument: the registral range is expanded, textures are thickened, contrapuntal lines are reordered and displaced by the octave, accompanimental textures are transformed, and even some thematic material is reshaped. Some of these adjustments also arise out of practical considerations – most notably to prevent the two players' hands from crossing, in accordance with conventions of four-hand writing at the time. Though this is less of a limitation in solo piano writing, the complexity of condensing such a dense polyphonic texture for two rather than four hands nevertheless necessitates adopting some of these approaches to ensure clarity in a two-hand texture.

The opening of the solo version retains the most drastic of Beethoven's additions to Op. 134: two bars of an arresting *fortissimo* tremolo in the initial gesture of the work. For the fugal textures that follow, the solo writing maintains the original counterpoint of either the string quartet or four-hand version to the fullest extent possible, alternating between the two depending on the context. In passages of tightly packed polyphony in Op. 133, the two hands can more closely emulate the string quartet texture in a registral compactness also present in Beethoven's original fugues for solo piano, whereas expansive moments are reinforced with octave displacements and doublings, taking full advantage of the range and power of the instrument. This broadening in sonic scope is also employed in the central slow interlude, with heightened contrasts between ominous utterances in the bass and ethereal passages suspended in mid-air underlining the otherworldly quality of the material. Virtuoso use of the middle *sostenuto* pedal becomes critical in the rhythmically complex sections that follow, holding the notes of statements of the fugue theme without blurring the transparency of the rest of the texture – and freeing up the hands to navigate the rest of the voices.

In bringing the *Grosse Fuge* from the string quartet to the piano, Beethoven clearly considered the work's essence its counterpoint rather than its instrumental timbre, and the piano as an effective medium to communicate not only the polyphony, but also the dramatic narrative of the work.

While some of the visceral energy of the string writing might be lost, the piano can impart a clarity to the voice leading that is especially welcome in textures of such complexity and dissonance. It is these parameters that the solo version seeks to convey, and presented alongside Op. 106, it places these two great fugues in conversation, situating the *Grosse Fuge* as Beethoven's renewed confrontation with the contrapuntal and dramatic questions raised by the *Hammerklavier*.

Nicolas Namoradze

Nicolas Namoradze is a pianist and composer known for his innovative artistry. He came to international attention in 2018 upon winning the triennial Honens International Piano Competition and has since garnered acclaim for his performances and recordings. A Musical America New Artist, BBC Music Magazine Rising Star and Gramophone One to Watch, he was bestowed the Pianist of the Year Award by the UK Critics' Circle in 2022. His recitals around the globe have been met with critical praise, and previous album releases have received accolades including the Choc de Classica, Record of the Month in Limelight, Instrumental Disc of the Month in BBC Music Magazine, Editor's Choice in Gramophone and Presto Classical, and Critics' Choice in International Piano. He is an exclusive Ondine recording artist.

Namoradze performs regularly in Europe, North America and Asia at venues including Carnegie Hall, Wigmore Hall, Konzerthaus Berlin, Elbphilharmonie Hamburg and Tokyo Bunka Kaikan. Career highlights so far include performances of Brahms' Piano Concerto No. 2 with Iván Fischer and the Budapest Festival Orchestra, whose broadcast medici.tv named among nine all-time greatest performances by former piano competition winners. The Guardian described his Royal Festival Hall performance as 'ideally laconic and debonair, weighty yet exquisite, and exactly precise in tone and touch,' while International Piano hailed his Wigmore Hall recital as 'unfolding in an opalescent glow, every bar touched with beauty... exultant and never less than technically immaculate.' He has appeared with orchestras including the London Philharmonic, Sinfonieorchester Basel, RAI Symphony Orchestra and National Symphony Orchestra of Ireland, under conductors including Karina Canellakis, Hans Graf, Jeffrey Kahane and Ken-David Masur. Namoradze's activities also include residencies at the Verbier Festival, Konzerthaus Dortmund, Antwerp Symphony and Dresdner Philharmonie.

As a composer, Namoradze has received commissions and performances from leading artists and ensembles including Lukas Ligeti, Tessa Lark, Metropolis Ensemble and the Momenta Quartet, at festivals such as the Chelsea Music Festival, Honens Festival, Santa Fe Chamber Music Festival, Portland Piano International and the Klavier-Festival Ruhr, as well as writing the compulsory work for the Tbilisi International Piano Competition. He has composed and produced film soundtracks including *Le chant des étoiles* and *Nuit d'opéra à Aix*. His compositions are

published by Muse Press. Namoradze is also involved in new directions in performance and audience engagement, informed by his background in the cognitive sciences. His doctoral thesis at the CUNY Graduate Center developed mathematical models for aspects of musical perception, winning the Barry Brook Award for dissertation of the year. It is published by Springer as the book Ligeti's Macroharmonies.

Born in Tbilisi, Georgia and raised in Budapest, Hungary, Namoradze studied with mentors including Emanuel Ax, Yoheved Kaplinsky, Zoltán Kocsis, Matti Raekallio, András Schiff and Eliso Virsaladze in piano, and John Corigliano in composition. He serves on the faculty of the CUNY Graduate Center.

nicolasnamoradze.com



Einer der entscheidenden Aspekte in Beethovens Spätstil ist das Interesse an den Ausdrucksmöglichkeiten musikalischer Formen, die – allen voran die Fuge – zu seiner Zeit als »altmodisch« galten. Seine zwei großartigsten Fugen, das Finale der Klaviersonate B-dur op. 106 (»Hammerklavier«) aus den Jahren 1817/18 und die *Große Fuge* op. 133, die das Streichquartett B-dur op. 130 von 1825 ursprünglich beschließen sollte – diese beiden Stücke verraten bedeutende Gemeinsamkeiten, die über ihre gewaltigen Ausmaße, dieselbe Tonart und ihre Position als Schlusskapitel monumentaler Sonatenstrukturen hinausgehen. Sie teilen miteinander gewisse architektonische Parameter, eine extrem komplexe Kontrapunktik und bestimmte Seiten des dramatischen Bogens, durch die die Fuge zu einem Mittel wird, mit dem sich ein aus Chaos und Tragik zu Enthusiasmus und endlicher Transzendenz führendes Narrativ darstellen lässt.

Das gegenwärtige Programm widmet sich also vor allem der Beziehung zwischen diesen beiden Fugen, indem es die *Hammerklaviersonate* mit einer neuen Bearbeitung der *Großen Fuge* für Soloklavier kombiniert. Diese Gegenüberstellung verdeutlicht, in welchem Maße das Finale des Opus 106 kompositorische Ansätze antizipiert, die rund acht Jahre später im Opus 133 ausführlicher realisiert wurden; zugleich unterstreicht sie wesentliche Unterschiede zwischen den beiden kühnen musikalischen Äußerungen.

Die Kopplung betont überdies die enge Beziehung zwischen dem Klavier und dem Streichquartett, die in Beethovens gesamtem Œuvre bestand. Kurz nach der Veröffentlichung seines ersten Quartettzyklus richtete Beethoven seine Klaviersonate E-dur op. 14 Nr. 1 für vier Streicher ein, und auch in den folgenden Jahrzehnten zeigen zeitgleiche Beiträge zu beiden Gattungen große stilistische Ähnlichkeiten. Einen besonders bemerkenswerten Höhepunkt findet diese Beziehung in der *Großen Fuge* selbst, die Beethoven für Klavier zu vier Händen arrangierte und als Opus 134 publizierte. Die Methoden, die er bei der Übertragung (und weitgehenden Neukomposition) des Stückes anwandte, lassen wesentliche Merkmale seines kontrapunktischen Denkens erkennen, und die hier vorliegende Bearbeitung versucht sich bei der zweihändigen Version in ähnlichen Ansätzen.

Als Auftakt zu diesem Zwiegespräch zwischen Sonate und Fuge dient in unserem Programm ein früheres Werk Beethovens, das die Grenzen der Sonate ebenfalls, wenngleich in einem anderen Maßstab, durch kontrapunktische Mittel erweitert: die innovative, zweisätzige Sonate F-dur op. 54 aus dem Jahre 1804. Zeitlich eingefasst von der *Waldstein-Sonate* und der *Appassionata*, wirkt das Opus 54 wie eine experimentelle Atempause zwischen ihren großartigeren Schwestern, wobei das, was man traditionellerweise von der Sonatenform erwartete, grundlegend neu gestaltet ist. Im ersten Satz (*In tempo d'un menuetto*) unterbricht eine forsche, beinahe manische Serie von *forte*-Akkorden immer wieder das zierliche Menuett-Thema, das mit jeder Wiederholung – beinahe wie in einer Variationsfolge – zierreicher und kunstvoller wird. Dieser scheinbar nicht zu überbrückende Konflikt löst sich schließlich in der Coda des Satzes auf, wobei die thematischen Umgestaltungen des »Menuetts« in der rechten Hand vom Rhythmus der Akkorde im Bass unterstützt werden. Der zweite Satz ist im Wesentlichen eine zweistimmige Invention, deren strukturelle Ökonomie und kontrapunktische Mittel (wie Kanon usw.) an Johann Sebastian Bach erinnern. Diese harmonisch rastlosen, toccatenartigen Passagen schlängeln sich durch verschiedene Modulationen und entlegene Tonarten, ehe sie in einem nachdrücklichen Endspurt die Tonika erreichen – eine Vorwegnahme der tonalen Reise, die das Finale des Opus 106 unternimmt.

Um ihr kontrapunktisches Finale zu erreichen, schlägt die *Hammerklaviersonate* freilich einen ganz anderen Weg ein; dieser führt durch drei Sätze, deren symphonisch bemessenes *Adagio* dem gesamten Werk imposante Dimensionen verleiht: Es handelt sich hier nicht allein um die umfangreichste Klaviersonate Beethovens, sondern wohl auch um eine der längsten Kompositionen des pianistischen Kernrepertoires. Schon die erste Geste des Kopfsatzes deutet auf das Format der Sonate hin: die linke Hand schlägt ein tiefes B an und springt dann weit hinauf, bevor die Eröffnungsfanfare ertönt. Was Wunder, dass Beethoven dieses Thema ursprünglich für eine weit über das Soloklavier hinausgehende Besetzung vorgesehen hatte: Es findet sich bereits in den Skizzen zu einer (später verworfenen) Kantate für Erzherzog Rudolf von Österreich, den Freund, langjährigen Gönner und Widmungsträger der neuen Sonate. In dieser kraftvollen Aussage liegt der Ursprung für den rhythmischen Impuls des Satzes, zudem erweist sich der weite Sprung als ein Schlüsselmotiv, das in einem Großteil der nachfolgenden Elemente aufgegriffen wird. Ungeachtet seiner kantigen Erscheinung und harmonischen Erfindungskraft ist der Satz

in seiner Struktur grundlegend klassisch, womit er sich als Höhepunkt und Erweiterung der mittleren Schaffensperiode Beethovens erweist. Dank seiner auffälligen Extrovertiertheit steht er überdies dem sogenannten »heroischen« Stil näher als den eher nach innen gerichteten, bisweilen fragmentarischen Äußerungen der späten Jahre.

Die Proportionen des ersten Satzes stehen in direktem Kontrast zum zweiten, einem flüchtigen, humorvollen Scherzo, dessen kurze Phrasen sich fortwährend in immer wieder überraschende Richtungen bewegen: Oftmals enden diese in zwei nachdrücklichen Schlägen, gelegentlich aber auch in ratloser Stille, als wollten sie mit sich über den weiteren Weg ins Reine kommen. Der Mittelteil (das »Trio«) ist nicht weniger unberechenbar: Rätselhafter, geisterhafter Arpeggien weichen einer Reihe klappernder Akkorde, die in einer rasant schnellen, über die gesamte Klaviatur aufwärtsstürmenden Tonleiter explodieren – einer der theatralischsten Momente in Beethovens Klaviermusik. Der Satz endet in einer unaufgelösten Harmonie, einem Fragezeichen, auf das eine höchst unerwartete Antwort in Gestalt zweier langsam aufsteigender Oktaven erfolgt. Diese kündigen den langsamen Satz an und leiten zu der entfernten Tonart fis-moll über. Dieses *Adagio appassionato* gehört zu Beethovens großartigsten und tiefgründigsten Kreationen, worin choralartige Passagen und schmerzgefüllte, von schrillen harmonischen Dissonanzen durchsetzte und beinahe opernhafte Aussagen einander abwechseln. Der Schmerz dieses Satzes offenbart wohl etwas von den Lebensumständen, denen sich die *Hammerklaviersonate* verdankte: Es war die Zeit geringer Kreativität, eines erbitterten Rechtsstreits um den Neffen Karl und anderer persönlicher Probleme sowie langwieriger Erkrankung.

Aus diesen Tiefen steigt in Fragmenten der Anfang des Finales empor: Kurze Bemerkungen sind miteinander durch stockende Harmonien verbunden, die augenblicksweise »angekommen« scheinen, nur um erneut nach dem weiteren Weg vorwärts zu suchen. Schließlich landet das Geschehen in der Grundtonart der Sonate, in der das Fugenthema auf emphatische Weise exponiert wird. Der Satz durchläuft nicht nur eine stürmische Reihe von Modulationen und Registerwechseln, sondern präsentiert das Fugensubjekt überdies im Krebsgang, in vertikaler Spiegelung und verdoppelten Notenwerten. All das resultiert in einer außergewöhnlich dichten Polyphonie und erzeugt zugleich die dramatische Struktur: Die Komplexität ist so groß, dass die

Textur schließlich unter ihrem eigenen Druck zu zerbrechen scheint und zu einem kreischenden Stillstand kommt. Aus dieser Stasis erhebt sich ein neues Thema in einem langsameren Rhythmus, das nach der aufgestaunten frenetischen Energie eine Atempause bietet. Der Abschluss des Werkes wird durch die Versöhnung der beiden polaren Themen vorbereitet: Der neue Gedanke wird sogleich mit dem ursprünglichen Fugenthema kombiniert, sodass eine weitere Ebene polyphoner Komplexität entsteht, die jetzt aber fest in der Tonika verankert ist. Am Schluss erscheint die Geste, mit der die Sonate begonnen hatte: Der ursprüngliche Aufwärtssprung ist jetzt in eine Reihe von Sprüngen verwandelt, die in einer triumphalen *fortissimo*-Kadenz enden.

Mit dem Finale der *Hammerklaviersonate* hatte Beethoven eine Möglichkeit gefunden, die Fuge nicht nur als *ein* Element oder *eine* Episode im Rahmen einer größeren Architektur, sondern als hauptsächliche Antriebskraft eines gesamten Satzes sowie als dramatisches Mittel zu nutzen. Er hatte das weiterreichende Potential erkannt und griff daher im Finale seines Streichquartetts op. 130 auf dasselbe zurück. Allerdings sorgte das Quartettfinale mit seiner noch komplexeren Harmonik und Struktur bei der Premiere für eine solche Irritation, dass der Verleger Artaria den Komponisten überredete, die Fuge aus ihrem Kontext zu lösen und für das Quartett ein alternatives Finale zu schreiben. So erhielt die *Große Fuge* als eigenständiges Werk ihre eigene Opuszahl.

Parallelen zwischen dem Finale des Opus 106 und der *Großen Fuge* sind bereits am Anfang des letzteren Werkes zu sehen: Dem Auftakt in leeren Oktaven folgt die Exposition stark kontrastierender, scheinbar zusammenhangloser Themen in verschiedenen Tonarten und Gestalten. Der deutlich kantigere, dissonantere und provokantere Beginn der *Großen Fuge* deutet indes auf die größeren Spannungen hin, die in den Substanzen vorhanden sind. Das äußerst chromatische, tonal ambivalente Hauptthema der Fuge wird bald durch ein heftiges, energisches und zerklüftetes Gegenthema ergänzt. Wie zuvor in der Fuge der *Hammerklaviersonate* nutzt Beethoven eine Fülle kontrapunktischer Mittel, um im weiteren Verlauf die Themen des Opus 133 zu transformieren, wobei er innerhalb der Fugenstruktur vor allem durch die rhythmische Umformung der Themen eine Reihe von Variationen erhält.

Auch die Gesamtgestalt des Opus 133 verrät bedeutende Ähnlichkeiten mit der vorigen Fuge. Langsamere Interludien stehen im Zentrum der dramatischen Erzählung: Sie erzeugen Atempausen und Kontraste zu der vorwärtsdrängenden Energie der Themen, und die Musik kämpft sich durch viele Modulationen und Transformationen, bis sie schließlich eine jublierende Stimmung erreicht. Dem späten Stil Beethovens entsprechend, wirkt der Enthusiasmus der *Großen Fuge* freilich bruchstückhafter und weniger voll ausgebildet als in der *Hammerklaviersonate*. Im letzten Kapitel des Werkes wird eine vermeintlich triumphale Textur ständig durch überraschende harmonische Wendungen und die Zersetzung ihrer rhythmischen Integrität aus der Bahn geworfen: Sobald diese Textur verklingt, hören wir eine Reminiszenz des zusammenhanglosen, gepeinigten Anfangs. Um ihr *dénouement* zu erreichen, durchläuft die *Große Fuge* eine weitere Episode, die ganz direkt einer Passage im Finale des Opus 106 entspricht – eine geheimnisvolle Reihe verminderter Akkorde, die in einem tiefen Triller auf Es verankert sind. Der darauf folgende Schluss scheint trotz seines atemlosen Jubels mehr Fragen als Antworten zu bieten ...

Die Realisation der *Großen Fuge* für Klavier zu zwei Händen stützt sich weitgehend auf dieselben Mittel, derer sich Beethoven bei seiner vierhändigen Transkription bediente. Anstatt nach Möglichkeiten zu suchen, wie sich die Textur aufs Klavier übertragen ließe, bearbeitete er die Substanzen, um sie für das Tasteninstrument idiomatischer zu gestalten: Der Tonumfang ist erweitert, die Texturen sind verdichtet, kontrapunktische Linien werden neu angeordnet und sogar um eine Oktave versetzt; überdies erscheinen begleitende Elemente transformiert und einige Materialien umgestaltet. Einige dieser Adaptionen ergeben sich auch aus praktischen Erwägungen – namentlich galt es gemäß der damaligen Konvention vierhändiger Musik zu verhindern, dass sich die Hände der beiden Spieler kreuzten. Obwohl diese Einschränkung bei Solokompositionen keine Rolle spielt, verlangt die Verdichtung einer derart komplexen Polyphonie von vier auf zwei Hände die Übernahme einiger dieser Ansätze, damit die Klarheit der Texturen erhalten bleibt.

Der Anfang der Soloversion bewahrt die drastischste Ergänzung, die Beethoven in seinem Opus 134 vorgenommen hat: ein fesselndes, zweitaktiges *fortissimo*-Tremolo, das die einleitende Geste bildet. Bei den fugierten Texturen, die sich anschließen, hält sich die zweihändige Fassung so weit wie möglich an die Kontrapunktik des Streichquartetts oder der vierhändigen Version, um je nach

dem Kontext zwischen beiden hin und her zu wechseln. Wo wir es mit der dicht komprimierten Polyphonie des Opus 133 zu tun haben, können die beiden Hände die Textur des Quartetts besser in jener klanglichen Kompaktheit nachahmen, die auch Beethovens ursprünglichen Fugen für Soloklavier zu eigen ist. Demgegenüber werden ausladende Momente durch Oktavversetzungen und Verdopplungen verstärkt, derweil Tonumfang und Kraft des Instruments voll ausgeschöpft werden. Auch in dem langsamen zentralen Zwischenspiel wird das Klangspektrum auf diese Weise erweitert, wobei erhöhte Kontraste zwischen den bedrohlichen Äußerungen des Basses und den ätherisch in der Luft schwebenden Passagen die transzendente Qualität der Substanzen unterstreichen. In den rhythmisch komplexen Abschnitten, die sich anschließen, ist der virtuose Gebrauch des (mittleren) *sostenuto*-Pedals von entscheidender Bedeutung: Es hält die Töne des Fugenthemas aus, ohne dass die übrige Textur verschwämme, und gestattet es den Händen, die übrigen Stimmen zu navigieren.

Als Beethoven die *Große Fuge* vom Streichquartett aufs Klavier übertrug, betrachtete er das Wesen des Werkes zweifellos eher unter dem Blickwinkel der Kontrapunktik als des Instrumentalklangs, und das Klavier war ihm ein geeignetes Vehikel, um nicht allein die Polyphonie, sondern auch die dramatische Erzählung der Komposition zu vermitteln. Dabei mag sich etwas von der tieferen Energie der Streicherstimmen verloren haben; doch das Klavier kann der Stimmführung eine Klarheit verleihen, die bei solch komplexen und dissonanten Texturen besonders willkommen ist. Eben diese Parameter sind es, die die Solofassung zeigen will, und die Vorstellung derselben an der Seite des Opus 106 eröffnet einen Dialog zwischen den beiden grandiosen Fugen – mit dem Ergebnis, dass sich die *Große Fuge* als neuerliche Auseinandersetzung Beethovens mit den kontrapunktischen und dramatischen Fragen erweist, die die *Hammerklaviersonate* aufgeworfen hatte.

Nicolas Namoradze

Deutsche Fassung: Cris Posslac

Der Pianist und Komponist **Nicolas Namoradze** ist für seine künstlerischen Innovationen bekannt. Internationale Aufmerksamkeit fand er 2018, als er die alle drei Jahre stattfindende Honens International Piano Competition für sich entschied. Der »New Artist« im *Musical America*, »Rising Star« des BBC Music Magazine und »One to Watch« des *Gramophone* wurde 2022 vom britischen Kritikerkreis mit dem »Pianist of the Year Award« bedacht. Seine weltweiten Solokonzerte wurden von der Kritik hoch gelobt, seine bisherigen Alben mit dem »Choc de Classica«, als »Aufnahme des Monats« (*Limelight*) und »Instrumentalaufnahme des Monats« (*BBC Music Magazine*), als »Editor's Choice« (*Gramophon, Presto Classical*), »Critics' Choice« (*International Piano*) und anderen Ehrungen ausgezeichnet. Er ist Exklusivkünstler des Labels *Ondine*.

Namoradze tritt regelmäßig in Europa, Nordamerika und Asien auf. Er gastierte unter anderem in der Carnegie Hall, der Wigmore Hall, im Konzerthaus Berlin, in der Elbphilharmonie Hamburg und in der Tokioter Kulturhalle (Bunka Kaikan). Zu den bisherigen Höhepunkten seiner Karriere gehört das zweite Klavierkonzert von Johannes Brahms mit Iván Fischer und dem Budapester Festivalorchester, deren Übertragung *medici.tv* zu den neun besten Aufführungen ehemaliger Wettbewerbspreisträger zählte. Für den *Guardian* war Namoradz'es Auftritt in der Royal Festival Hall auf »ideale Weise lakonisch und charmant, wuchtig und exquisit zugleich, äußerst präzise in Ton und Anschlag«. Demgegenüber lobte *International Piano* sein Recital in der Wigmore Hall wegen seines »opalisierenden Glanzes ... Jeder Takt [war] von Schönheit durchdrungen ... jubilierend und technisch stets makellos«.

Der Künstler konzertierte unter anderem mit dem London Philharmonic, dem Sinfonieorchester Basel, dem RAI-Sinfonieorchester und dem National Symphony Orchestra of Ireland unter Dirigenten wie Karina Canellakis, Hans Graf, Jeffrey Kahane und Ken-David Masur. Zu seinen Aktivitäten zählen zudem Residenzen beim Verbier Festival, im Konzerthaus Dortmund, beim Antwerp Symphony Orchestra und bei der Dresdner Philharmonie.

Der Komponist Nicolas Namoradze wurde mit Aufträgen und Aufführungen führender Künstler und Ensembles bedacht. Darunter waren Lukas Ligeti, Tessa Lark, das Metropolis Ensemble

und das Momenta Quartett; seine Musik erklang unter anderem beim Chelsea Music Festival, beim Honens Festival, dem Santa Fe Chamber Music Festival, dem Portland Piano International und dem Klavier-Festival Ruhr. Zudem schrieb er das Pflichtstück für den Internationalen Klavierwettbewerb in Tiflis. Er hat Filmmusik komponiert und produziert, darunter *Le chant des étoiles* und *Nuit d'opéra à Aix*. Seine Kompositionen werden bei Muse Press verlegt.

Geprägt durch sein Studium der Kognitionswissenschaften schlägt Namoradze zudem neue Richtungen auf den Gebieten der Aufführung und der Publikumsbindung ein. In seiner Doktorarbeit am CUNY Graduate Center entwickelte er mathematische Modelle für Aspekte der musikalischen Wahrnehmung, womit er den Barry-Brook-Preis für die Dissertation des Jahres gewann. Das Buch erschien unter dem Titel *Ligeti's Macroharmonies* bei Springer.

Nicolas Namoradze wurde in der georgischen Hauptstadt Tiflis geboren und wuchs in Budapest auf. Er studierte Klavier bei Emanuel Ax, Yoheved Kaplinsky, Zoltán Kocsis, Matti Raekallio, András Schiff und Eliso Virsaladze; sein Kompositionslehrer war John Corigliano. Er gehört dem Lehrkörper des CUNY Graduate Center in New York an.

nicolasnamoradze.com



Publisher: Muse Press (Grosse Fuge)

Recordings: April 22-24, 2026, Eckhardt-Gramatté Hall, Rozsa Centre, University of Calgary

Executive Producer: Joel Valkila

Recording Producer: Denise Ball

Recording Engineer: James Clemens-Seely

Piano Technician: Matthew Moffatt

Piano model: Steinway & Sons, CD 802

© & © 2026 Ondine Oy, Helsinki

Cover & artist photos: Amir Hamja

Recording session photos: Mike Hopkins

*The support of the Steinway Piano Gallery, Calgary and the University of Calgary
is gratefully acknowledged*



