



THE KOROLIOV SERIES VOL. XVI

Ludwig van Beethoven

Sonatas op. 109, 110 and 111

Evgeni Koroliov, piano

“... A Work of 3 Sonatas ...” – Beethoven’s Piano Sonatas Op. 109 to Op. 111

Ever since the *Waldstein Sonata*, Op. 53, Beethoven had exclusively published his piano sonatas as individual works. With extended compositions such as the *Appassionata*, Op. 57 or the *Hammerklavier Sonata*, Op. 106, this form of publication was more or less a matter of course. But Beethoven also allowed relatively brief works to be published individually, including the two-movement Sonatas Op. 54 and Op. 90, underlining their compositional rank in so doing.

In a letter to the publisher Adolph Martin Schlesinger of 30 April 1820, Beethoven presented the prospect of “a work of 3 sonatas”. “Work” is to be translated here as “opus”, i.e. Beethoven planned to publish three sonatas under one opus number, as he had repeatedly done in earlier times. Beethoven’s first great sonata “work” was the Piano Sonatas, Op. 2; there later followed, as further groups of three, the Opuses 10 and 31, as well as three pairs of sonatas (Op. 14, Op. 27 and Op. 49).

What was the reason for this return to thinking in groups of works? A glance beyond the boundaries of the genre shows that the thought of a cyclic connection of several works in other areas was also a great stimulus for the late Beethoven. This is found, on a smaller scale, in the compilation of piano bagatelles – whose belittling title hardly leads us to suspect the fascinating concentration

of these pieces – as well as in the supreme discipline of chamber music, the string quartet. Commissioned and encouraged by Prince Galitzin, Beethoven composed three quartets dedicated to the Prince without, however, allowing them to be recognisable as a work group by compiling them under a single opus number (as with the *Rasumovsky Quartets*, Op. 59).

The piano sonatas offered by Beethoven to Schlesinger as “one work” were ultimately published as individual editions in 1821 and 1822 under the successive opus numbers 109 to 111, not in their originally planned form. There were a number of reasons for their having been issued separately. The most important of these was a serious illness suffered by Beethoven, but another major reason was surely the increasingly complex dimensions reached by his work on the *Missa solemnis*, in the shadow of which the piano sonatas were composed.

Although the sonatas were issued as individual works, their cyclic disposition is clearly perceptible. As in the earlier opuses in groups of three, Beethoven considers the regions of sharp and flat keys (Op. 109 in E major and Op. 110 in A-flat major) here as well; one of the three works is in a minor key (Op. 111 in C minor). In addition, the sonatas reveal affinities in their respective structures relationships; the most striking of these is probably the placement, occurring in two instances, of a slow variation movement at the end (Opp. 109

and 111), but the prominence of fantasy-like elements in all three works is also significant. They also reveal traces of a new and intensified occupation with the music of Bach and Handel in connection with the work on the *Missa solennis*.

As with many other late works of Beethoven, contemporaries reacted to the sonatas with both admiration and surprise. Traditional forms and other familiar elements of musical language can be recognised in these works, at least at times, but Beethoven seems to use them as if in inverted commas, like quotations from an earlier period that develop a completely new meaning in the present-day context of Beethoven's music.

The first movement of the E-major Sonata begins with two strongly contrasting ideas: eight bars of "Vivace, ma non troppo", gently ("dolce") arpeggiated with a melody woven in are followed by seven abruptly contrasting bars of "Adagio espressivo" dissolving into broad arpeggios after initial chordal agglomerations. This leads to a longer section that takes up and develops the opening gesture, returning to the initial situation of the movement after a long crescendo, but this time two octaves higher and with a new syncopated accompaniment. There follows a variant of the *Adagio espressivo*, and the *Vivace* music returns once more at the end.

What is going on here? The plan of keys corresponds to sonata form, and a development and recapitulation can also be perceived, but

the meeting of and clash between the thematic sections indicated by different tempi do not appear to fit the idea of a self-contained sonata movement. Contemporary reviews, therefore, speak of a "fantasy" or even "prelude" when referring to this movement, as if it were not an autonomous movement at all but a preparation for something else. And in fact, another movement follows immediately; Beethoven only separates it from the first one by a double bar, as if the two parts belonged together. This *Prestissimo* possesses the unity of tempo that was missing in the first movement – or should one say: the first part of the movement? – and here, now, the sonata form has been composed in an almost familiar manner. But only almost, for Beethoven provides the contrasts necessary for a dramatic formal devolution primarily in his use of dynamics, not on the level of themes and motifs. The two movements (or parts of movements) thus treat correspondingly different aspects of the sonata movement, together forming a double introduction. Due to its impetuous character, the *Prestissimo* simultaneously assumes the function of a scherzo, without, of course, simultaneously exhibiting its typical form.

The last movement does not pose any questions concerning its basic form: it is a sequence of variations, each of which Beethoven has even explicitly numbered. To conclude a cyclic work with a variation movement is a very classical tradition frequently found in

Haydn and Mozart and still occasionally in Beethoven – perhaps most prominently in the finale of the *Eroica*. But everything is different here: the variations are not the medium of a cheerful conclusion, but the location of compositional intensification and compression. At the same time, they glance backward into the history of the art of variations, openly making references to the music of Handel and Bach. The variation finale of Handel's 5th Harpsichord Suite, also in E major, shines through as a model, but Beethoven primarily works with references to Bach's *Goldberg Variations*, especially in Variations IV and V. The most striking reverence shown to the highly esteemed baroque master, however, is in the idea of repeating the movement's wonderfully songlike theme at the end in its – only slightly altered – original form, as Bach does with the aria on which he composed his 30 "Veränderungen" (Variations).

The variation theme of Op. 109 is to be performed "Gesangvoll, mit innigster Empfindung" (Songfully, with the most intimate feeling). The Sonata in A-flat major, Op. 110 continues singing, more or less, throughout all of its movements. The first movement is headed "Moderato cantabile molto espressivo"; it is also in a sonata form that is hardly recognisable as such. Not only is the upper voice of the opening vocal in quality – the entire four-part movement can be imagined as sung by a choir or vocal quartet. In the fifth bar begins a new type of singing: a wonder-

fully beautiful cantilena rises above an accompaniment of throbbing semiquavers - an aria without words that Beethoven will later follow up with a gloomy counterpart.

The second movement is a scherzo in 2/4 metre and it also sings, despite its quick tempo (*Allegro molto*), but not as nobly and lyrically as in the first movement, but rather coarse and folksy. In a letter, Beethoven himself mentions the popular song "Unsa Kätz häd Kaz'In g'hab't" (Our Cat Had Kittens) to which he refers here.

The final movement widens the spectrum of instrumental singing threefold. After three introductory bars is a *Recitativo*, a wordless *Sprechgesang* as is found in several of Beethoven's central works – most powerfully in the finale of the 9th Symphony. The recitative announces an aria; more precisely, an "Arioso dolente", a song of mourning; it is the counterpart to the cantilena of the first movement, striving upwards towards heaven. Another upwardly aspiring song, in fourths, is resolved from the Arioso; in its noble regularity, it could have been taken from a Mass. It is the theme of a fugue that develops in a completely different manner from that of its equivalent in the "Hammerklavier" Sonata. Whereas the fugue from that sonata is utterly and completely instrumental in its invention, Beethoven also allows the fugue to sing in the A-flat major sonata. The Arioso returns once more, transposed and varied; the fugue initially begins with an inversion of the theme,

followed by its original form which then develops invigoratingly in the highest heights and is finally brought to an almost hymn-like conclusion.

The C-minor Sonata was originally to have concluded with a fugue. As so often, however, Beethoven decided differently whilst working on the piece. Out of the fugue theme, obviously designed according to baroque models, he formed the first movement's main theme – an Allegro con brio ed appassionato in which the composer once again reminds us of the dramatic sonata style so characteristic of many of his earlier works in this genre.

The storm subsides at the end of the movement and the passionately sombre C minor brightens into C major – a bridge to the next movement which is also the finale of the sonata. This fact caused bafflement amongst the composer's contemporaries. Beethoven's publisher inquired whether a concluding allegro might have been „forgotten by the copyist by any chance“. To such a question, which must have appeared to him as a pure impertinence, Beethoven replied - with his own brand of grim humour - that he had had no time for the composition of a third movement and had therefore somewhat extended the second movement. As his sketches reveal, he had indeed planned a third movement but later decided otherwise.

The question as to why Beethoven wrote no third movement for the Piano Sonata, Op. 111 also occupied the whimsical music scholar

Wendell Kretzschmar in Thomas Mann's novel *Doktor Faustus*. Kretzschmar even dedicated an entire lecture to this subject; amongst his auditors was Adrian Leverkühn, the novel's protagonist. Kretzschmar becomes the mouthpiece of an interpretation of the second movement of Opus 111 to which Mann was especially inspired by Theodor W. Adorno. The author even paid homage to the great thinker by allowing Adorno's middle name hidden behind the initial W. to be included in the explanation of the arietta theme on which the movement is based. The essence of this theme, and thus of the entire movement, „can be reduced to one motif that appears at the end of its first half, like a brief, soulful call – just three notes, one quaver, one semiquaver and one dotted crochet, performed as follows: ‚Him–melsblau‘ or: ‚Lie–besleid‘ or: ‚Leb‘–mir wohl‘ or: ‚Der–maleinst‘ or ‚Wie–sengrund‘ (Adorno's middle name), and that is all.“

Beethoven allows this theme to run through a process marked by acceleration and compression over long stretches of time. By the fourth of five variations, the theme is only recognisable as a harmonic shadow before it is more or less resurrected out of this darkness and introduces rises again and introduces the „Wiesengrund“ motif in the highest register. „A third movement? A new beginning – after this farewell? A return – after this separation? Impossible!“

Thomas Seedorf



Evgeni Koroliov

was born in Moscow in 1949. His father came from Vitebsk in White Russia (Belarus) and his mother from central Asia. He first attended the Central Music School where he was a pupil of Anna Artobolesvskaya. During this time he was also given gratuitous lessons by Heinrich Neuhaus and Maria Yudina. He continued his studies at the Tchaikovsky Conservatory with Lev Oborin and Lev Naumov. After graduating with brilliant results he was invited to teach at the Conservatory. A very promising career in Russia was interrupted when he decided to move to Yugoslavia following his marriage in 1976. Two years later Koroliov was appointed professor in Hamburg.

During and after his time as a student Evgeni Koroliov won numerous prizes at international competitions such as the Leipzig Bach Competition in 1968, the Van Cliburn in 1973 and the Grand Prix Clara Haskil Vevey-Montreux in 1977. This enabled him to perform in many countries in Eastern and Western Europe, Canada and the USA.

Besides classical, romantic and contemporary repertoire Evgeni Koroliov has always been particularly interested in the work of Johann Sebastian Bach. At the age of seventeen he gave a recital in Moscow of the entire *Well-tempered Clavier*. Since that time he has given numerous concerts, notably cycles with the *Goldberg Variations*, *The Art of Fugue* and the *Well-tempered Clavier*.

Koroliov played in important festivals such as Ludwigsburger Festspiele, Schleswig-Holstein Music Festival, Festival Montreux, Kuhmo Festival in Finland, Internationale Bachtage Stuttgart, Glenn Gould Festival Groningen, Chopin Festival Duszniki in Poland, Budapest Spring Festival and Settembre Musica in Turin, and at important venues such as the Große Musikhalle Hamburg, Cologne Philharmonie, Gewandhaus Leipzig, Konzerthaus Berlin, Herkulessaal Munich, Societa dei Concerti Milan, Teatro Olimpico in Rome, Théâtre du Châtelet Paris and many others in many countries. As a chamber musician he has been partner of Natalia Gutman, Mischa Maisky and others. Besides his solo performances he and his wife give duet recitals.

It is no surprise that his first CD was *The Art of Fugue* (TACET 13) in 1990 which is valued as an important document. The composer György Ligeti said about this recording: *"If I am to be allowed only one musical work on a desert island, then I should choose Koroliov's Bach, because forsaken, starving and dying of thirst, I should listen to it right up to my last breath."* Two more discs with

Tchaikowsky's *Seasons* and works by Prokofiev followed in 1992 (TACET 25 and 32). A CD with works by Schubert was released in 1995 (TACET 46).

In 1999 Bach's *Goldberg Variations* were released, followed by the *Clavierübung parts II and III* and the *Inventions and Symphonies*. During Bach Year his interpretation of the *Well-tempered Clavier* was released (TACET 93 + TACET 104). All were given enthusiastic reviews in the international press, particularly the weekly magazine *"Der Spiegel"*, *"Piano News"* and *"Le Monde de la Musique"*. Many critics attest Koroliov's Bach recordings not only as having an absolutely outstanding position among all new releases of Bach Year but belonging to the most important Bach recordings of record and CD history ever made.

Koroliov performed the Goldberg Variations at the Salzburger Festspiele "Pfingsten + Barock", Montréal Bach Festival, Bachwoche Ansbach and in the "Alte Oper" Frankfurt. His recital with Bach's Goldberg Variations at the Bachfest Leipzig 2008 was recorded by EuroArts for a DVD and NHK Tokyo for TV transmission.

„... ein Werk von 3 Sonaten ...“ – Beethovens Klaviersonaten op. 109 bis Op. 111

Seit der *Waldstein-Sonate* op. 53 hatte Beethoven seine Klaviersonaten nur noch als Einzelwerke veröffentlicht. Bei umfangreichen Kompositionen wie der *Appassionata* op. 57 oder der *Hammerklavier-Sonate* op. 106 verstand sich eine solche Publikationsform mehr oder weniger von selbst. Beethoven ließ aber auch vergleichsweise kurze Stücke wie die zweisätzigen Sonaten op. 54 und op. 90 als Einzelwerke erscheinen und unterstrich nicht zuletzt damit ihren kompositorischen Rang.

In einem Brief an den Verleger Adolph Martin Schlesinger vom 30. April 1820 stellte Beethoven „ein Werk von 3 Sonaten“ in Aussicht. „Werk“ ist hier mit „Opus“ zu übersetzen, d.h. Beethoven plante, drei Sonaten unter einer Opuszahl erscheinen zu lassen, so wie er es in früheren Zeiten mehrfach getan hat. Beethovens erstes großes Sonaten-„Werk“ waren die Klaviersonaten op. 2, später folgten als weitere Dreiergruppen die Opera 10 und 31, daneben gab es außerdem drei Sonatenpaare (op. 14, op. 27 und op. 49).

Warum diese Rückkehr zu einem Denken in Werkgruppen? Ein Blick über die Gattungsgrenzen hinaus zeigt, dass der Gedanke einer zyklischen Verbindung mehrerer Werke für den späten Beethoven auch in anderen Bereichen von hohem Reiz war: auf kleinerer

Ebene bei der Zusammenstellung von Klavierbagatellen, deren verharmlosender Titel die faszinierende Konzentriertheit dieser Stücke kaum ahnen lässt, auf höchster Ebene aber in der Königsdisziplin der Kammermusik, dem Streichquartett. Im Auftrag und auf Anregung des Fürsten Galitzin komponierte Beethoven drei Quartette, die er dem Fürsten widmete, allerdings ohne sie durch die Zusammenfassung unter einer Opuszahl (wie bei den *Rasumowsky-Quartetten* op. 59) als Werkgruppe auch äußerlich kenntlich zu machen.

Die Klaviersonaten, die Beethoven Schlesinger als „ein Werk“ anbot, erschienen in den Jahren 1821 und 1822 schließlich nicht in der geplanten Form, sondern als Einzelausgaben, doch immerhin unter den aufeinanderfolgenden Opuszahlen 109 bis 111. Die Gründe für das separate Erscheinen sind vielfältig. Die wichtigsten sind eine schwere Erkrankung Beethovens, vor allem die in immer komplexere Dimensionen vorstoßende Arbeit an der *Missa solemnis*, in deren Schatten die Klaviersonaten entstanden.

Obwohl die Sonaten als Einzelwerke heraus kamen, ist eine zyklische Disposition der drei Werke deutlich zu erkennen. Wie in den früheren Dreier-Opera berücksichtigt Beethoven auch hier die Bereiche der Kreuz- und B-Tonarten (op. 109: E-Dur; op. 110: As-Dur), eines der drei Werke ist in Moll gehalten (op. 111: c-Moll). Außerdem weisen die Sonaten in ihrer Struktur Verwandtschaften

auf, am auffälligsten wohl in der zweimaligen Platzierung eines langsamen Variationsatzes ans Ende (op. 109 und 111), aber auch in der Bedeutung fantasiehafter Elemente in allen Werken, die außerdem Spuren einer erneuten und intensivierten Auseinandersetzung mit der Musik Bachs und Händels im Zusammenhang mit der Arbeit an der Missa solennis zeigen.

Die Zeitgenossen reagierten auf die Sonaten wie auf viele andere Werke des späten Beethoven – sowohl bewundernd wie sich wundernd. Die tradierten Formen und andere vertraute musiksprachliche Elemente sind in diesen Werken zwar, zum Teil zumindest, zu erkennen, doch scheint Beethoven sie wie in Anführungszeichen gesetzt zu verwenden, wie Zitate aus einer älteren Zeit, die aber in der Gegenwart der Beethoven'schen Musik einen ganz neuen Sinn entfalten.

Der Kopfsatz der E-Dur-Sonate beginnt mit zwei stark kontrastierenden Ideen: Acht Takten „Vivace, ma non troppo“, sanft („dolce“) vorzutragenden Dreiklangbrechungen mit eingewobener Melodie folgen als unvermittelter Kontrast sieben Takte „Adagio espressivo“, die nach Akkordballungen zu Beginn sich in weitgefächerte Arpeggien auflösen. Es schließt sich ein längerer Abschnitt an, der den Anfangsgestus aufgreift und entwickelt, um nach einem langen Crescendo wieder zur Ausgangssituation des Satzes zurückzukehren, allerdings zwei Oktaven höher und mit einer neuen

Synkopenbegleitung. Es folgt eine Variante des Adagio espressivo, am Ende kehrt die Vivace-Musik noch einmal wieder.

Was ist das? Der Tonartenplan entspricht dem der Sonatenform, auch lassen sich eine durchführungsartige Partie und eine Reprise ausmachen, doch scheint das Aufeinander-treffen der beiden durch unterschiedliche Tempi gekennzeichneten Themenabschnitte nicht zur Idee eines in sich geschlossenen Sonatensatzes zu passen. In zeitgenössischen Rezensionen ist daher im Blick auf diesen Satz von einer „Fantasie“ oder gar einem „Präludium“ die Rede, als handelte es sich gar nicht um einen eigenständigen Satz, sondern um die Vorbereitung von etwas Anderem. Und tatsächlich schließt sich ja ein weiterer Satz unmittelbar an, von Beethoven nur durch einen Doppelstrich vom Vorangegangenen abgesetzt, als gehörten zwei Teile zusammen. Dieses Prestissimo besitzt nun jene Einheit des Tempos, die dem ersten Satz – oder sollte man lieber sagen: dem ersten Teil des Satzes? – fehlt, und hier nun ist die Sonatenform in beinahe vertrauter Weise auskomponiert, allerdings wirklich nur beinahe, denn die für einen dramatischen Formverlauf unabdingbaren Kontraste stellt Beethoven vor allem mit Mitteln der Dynamik her, nicht auf der Ebene der Themen und Motive. Die beiden Sätze (oder Satzteile) behandeln somit jeweils unterschiedliche Aspekte des Sonatensatzes, sie bilden zusammen eine doppelte

Eröffnung. Das Prestissimo übernimmt aufgrund seines ungestümen Charakters zugleich noch die Funktion eines Scherzos, ohne freilich zugleich dessen typische Form aufzuweisen.

Fragen nach der zugrundeliegenden Form wirft der letzte Satz nicht auf: Es handelt sich um eine Variationenfolge, deren Variationen Beethoven sogar explizit durchnummeriert hat. Ein zyklisches Werk mit einem Variationssatz zu beschließen, ist eine geradezu klassische Tradition, die sich bei Haydn und Mozart häufig und bei Beethoven immer noch gelegentlich findet, am prominentesten wohl im Finale der *Eroica*. Hier ist aber alles anders: Die Variationen sind nicht Medium eines munteren Kehraus, sondern Orte der kompositorischen Intensivierung und Verdichtung. Zugleich blicken sie zurück in die Geschichte der Variationskunst und spielen offen auf die Musik Händels und Bachs an. Das Variationsfinale von Händels 5. Cembalosuite, die gleichfalls in E-Dur steht, schimmert als Modell durch, vor allem aber arbeitet Beethoven mit Bezügen auf Bachs *Goldberg-Variationen*, besonders in den Variationen IV und V. Die auffälligste Reverenz an den hochverehrten Barockmeister stellt jedoch die Idee dar, das wundervoll gesangliche Thema des Satzes am Ende in seiner – nur minimal veränderten – Ursprungsform noch einmal erklingen zu lassen, so wie Bach es mit jener Aria tut, über die er 30 „Veränderungen“ komponiert hat.

Das Variationsthema von op.109 ist „Gesangvoll, mit innigster Empfindung“ vorzutragen. In der As-Dur-Sonate op.110 singt es gleichsam weiter und das durch alle Sätze hindurch. „Moderato cantabile molto espressivo“ ist der erste Satz überschrieben, auch er ein Sonatensatz, der sich kaum als solcher zu erkennen gibt. Vokal ist nicht nur die Oberstimme des Beginns erfunden, sondern der ganze vierstimmige Satz, der sich von einem Chor oder Vokalquartett gesungen imaginieren lässt. Im fünften Takt beginnt eine neue Art des Gesangs: Über eine in Sechzehnteln pochende Begleitung erhebt sich eine wunderschöne Kantilene, eine Arie ohne Worte, der Beethoven später ein düsteres Gegenstück folgen lassen wird.

Der zweite Satz ist ein Scherzo im 2/4-Takt und trotz des raschen Tempos (Allegro molto) singt es auch hier, doch nicht so edel und lyrisch wie im ersten Satz, sondern derb-volkstümlich – Beethoven selbst hat in einem Brief auf das Lied „Unsa Kätz häd Kaz‘ln g‘habt“ hingewiesen, an das er sich hier anlehnt.

Der Schlusssatz erweitert das Spektrum instrumentalen Singens gleich dreifach. Nach drei einleitenden Takten erklingt ein Recitativo, ein wortloser Sprechgesang, wie er bei Beethoven in einigen zentralen Werken begegnet, am machtvollsten im Finale der 9. Symphonie. Das Recitativo kündigt eine Arie an, genauer: ein „Arioso dolente“, einen „klagenden Gesang, das Gegenstück zur

himmelwärts strebenden Kantilene des ersten Satzes. Aus dem Arioso löst sich ein weiterer, in Quartan aufwärts strebender Gesang, der in seiner erhabenen Ebenmäßigkeit einer Messe entstammen könnte. Es ist das Thema einer Fuge, die sich aber ganz anders entfaltet als ihr Pendant in der „Hammerklavier“-Sonate. Während diese ganz und gar instrumental erfunden ist, lässt Beethoven in der As-Dur-Sonate das Klavier auch die Fuge singen. Das Arioso kehrt noch einmal zurück, transponiert und variiert, dann hebt die Fuge erneut an, zunächst mit einer Umkehrungsform des Themas, dann in dessen Originalgestalt, die nun belebend in höchste Höhen entwickelt und zu einem geradezu hymnischen Abschluss gebracht wird.

Mit einer Fuge sollte ursprünglich auch die c-Moll-Sonate op. 111 schließen. Wie so oft entschied Beethoven sich während der Arbeit am Werk um: Aus dem Fugenthema, das offenkundig barocken Modellen nachgebildet ist, machte er das Hauptthema des ersten Satzes, eines Allegro con brio ed appassionato, in dem Beethoven noch einmal an jenen dramatischen Sonatenstil erinnert, der für viele seiner früheren Werke dieser Gattung so charakteristisch ist.

Am Ende des Satzes beruhigt sich der Sturm, das leidenschaftlich düstere c-Moll hellt sich zu C-Dur auf – eine Brücke zum nächsten Satz, der zugleich das Finale der Sonate ist. Bei den Zeitgenossen hat dieser Umstand Verwunderung ausgelöst. Beet-

hovens Verleger ließ anfragen, ob nicht ein abschließendes Allegro „zufällig beim Notenschreiber vergessen worden“ sei. Auf eine solche Frage, die ihm als pure Zumutung erschienen sein muss, antwortete Beethoven mit dem ihm eigenen grimmigen Humor, er habe für die Komposition eines dritten Satzes keine Zeit gehabt und deshalb habe er den zweiten Satz etwas ausgedehnt. Wie die Skizzen verraten, hatte er einen dritten Satz durchaus geplant, sich dann aber anders entschieden.

Die Frage, warum Beethoven zu der Klaviersonate op. 111 keinen dritten Satz geschrieben hat, beschäftigt auch den skurrilen Musikgelehrten Wendell Kretzschmar in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Kretzschmar widmet ihr sogar einen ganzen Vortrag, unter dessen Zuhörern sich auch Adrian Leverkühn, der Protagonist des Romans, befindet. Kretzschmar wird zum Sprachrohr einer Deutung des zweiten Satzes von Opus 111, zu dem Mann vor allem durch Theodor W. Adorno angeregt wurde. Der Dichter hat dem großen Denker sogar eine Hommage erwiesen, indem er dessen hinter der Initiale W. verborgenen Nachnamen in die Erläuterung des dem Satz zugrundeliegenden Arietta-Themas einfließen ließ. Die Essenz dieses Themas und damit des ganzen Satzes ist „auf ein Motiv reduzierbar, das am Schluß seiner ersten Hälfte, einem kurzen, seelenvollen Rufe gleich, hervortritt, – drei Töne nur, eine Achtel-, eine Sechzehntel- und

eine punktierte Viertelnote, nicht anders skandiert als etwa: ‚Him–melsblau‘ oder: ‚Lie–besleid‘ oder: ‚Leb‘–mir wohl‘ oder: ‚Der–maleinst‘ oder ‚Wie–sengrund‘, und das ist alles.“

Beethoven lässt dieses Thema einen Prozess durchlaufen, der über weite Strecken von Beschleunigung und Verdichtung geprägt ist, bis das Thema in der vierten von fünf Variationen nur noch als harmonischer Schatten erkennbar ist, bevor es aus diesem Dunkel gleichsam wieder aufersteht und das „Wie-sengrund“-Motiv in höchste Höhen entführt. „Ein dritter Satz? Ein neues Anheben – nach diesem Abschied? Ein Wiederkommen – nach dieser Trennung? Unmöglich!“

Thomas Seedorf

Evgeni Koroliov

wurde 1949 in Moskau geboren. Sein Vater stammte aus Witebsk in Weißrussland, die Mutter aus Zentralasien. Ersten Klavierunterricht erhielt er bei Anna Artobolewskaya an der Zentralen Musikschule. Zu dieser Zeit erteilten ihm auch Heinrich Neuhaus und Maria Judina gelegentlich kostenlos Unterricht. Später studierte er am Staatlichen Konservatorium ›P.I. Tschaikowsky‹ in Moskau bei Lew Oborin und nach dessen Tod bei Lew Naumow. Nach Beendigung seines Studiums wurde Koroliov eingeladen, am Tschaikowsky Konservatorium zu unterrichten. 1976 übersiedelte er zu seiner Frau nach Mazedonien, mit der er seitdem neben seiner solistischen Laufbahn im Klavierduo auftritt. 1978 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik nach Hamburg berufen.

Evgeni Koroliov hat bei zahlreichen internationalen Wettbewerben Preise gewonnen: u. a. den Bach-Preis Leipzig 1968, Van Cliburn-Preis 1973, Gand Prix Clara Haskil Vevey-Montreux 1977, Bach-Preis Toronto 1985. Dies führte zu Einladungen, in vielen Ländern Ost- und Westeuropas, in Kanada und den USA aufzutreten. Koroliov gab Konzerte u. a. bei den Ludwigsburger Festspielen, dem Schleswig Holstein Musik-Festival, dem Festival Montreux, dem Kuhmo Festival in Finnland, den Internationalen Bachtagen Stuttgart, dem Glenn Gould Festival Groningen, dem Chopin Festival in Duszniki (Polen), dem

Budapest Spring Festival und bei »Settembre Musicas« in Turin. Er gastierte in der Großen Musikhalle Hamburg, der Kölner Philharmonie, dem Gewandhaus Leipzig, dem Konzerthaus Berlin und dem Herkulessaal in München, bei der Societa dei Concerti in Mailand, im Teatro Olimpico in Rom, dem Théâtre du Châtelet in Paris und auf vielen weiteren Konzertpodien in zahlreichen Ländern. Als Kammermusiker war er Partner von Natalia Gutman, Mischa Maisky u. a.

Dem Werk Bachs besonders verbunden, spielte bereits der Siebzehnjährige das gesamte Wohltemperierte Klavier in Moskau. Seitdem hat Koroliov mehrfach die großen Klavierwerke Bachs in Zyklen vorgetragen, einschließlich der *Clavierübung* und der *Kunst der Fuge*, die er 1990 für Tacet eingespielt hat (TACET 13). Gefragt, welche CD er mit auf eine einsame Insel nehmen würde, wählte der Komponist György Ligeti diese Aufnahme: „*Wenn ich nur ein Werk mit auf die einsame Insel mitnehmen darf, so wähle ich Koroliov's Bach, denn diese Platte würde ich, einsam verhungern und verdurstend, bis zum letzten Atemzug immer wieder hören.*“

1991 folgten bei TACET Tschaikowskys *Jahreszeiten* (TACET 25), 1992 eine Prokofieff-CD (TACET 32) und 1995 eine Aufnahme mit Werken von Franz Schubert (TACET 46). 1999 erschienen bei Hänssler die *Goldberg-Variationen*, die *Clavierübung Teil II und III* sowie die *Inventionen und Sinfonien*. Im Bach-Jahr 2000 brachte TACET eine Aufnahme des *Wohltemperierten Klaviers* heraus (TACET 93 + TACET 104). Diese Bach-Einspielungen haben in der internationalen Fachpresse ein gewaltiges Echo ausgelöst. Zahlreiche Kritiker attestierten ihnen nicht nur eine absolut herausragende Stellung unter den vielen Neueinspielungen des Bachjahres, sondern zählten sie auch zu den wichtigsten Bachaufnahmen der Schallplatten- und CD-Geschichte.

Mit Bachs Goldberg-Variationen gastierte Koroliov u. a. bei den Salzburger Festspielen „Pfingsten + Barock“, beim Bachfest Montréal, der Bachwoche Ansbach und in der Alten Oper Frankfurt. Das Konzert mit den Goldberg-Variationen beim Bachfest Leipzig 2008 wurde in Kooperation von EuroArts und NHK Tokyo zur Fernsehausstrahlung aufgezeichnet und auf DVD veröffentlicht.

**«... une œuvre de 3 sonates...» –
Les sonates pour piano de Beethoven
opus 109 à opus 111**

Depuis la sonate *Waldstein* opus 53, Beethoven n'avait plus fait que publier ses sonates pour piano que comme œuvres séparées. Une telle forme de publication était plus ou moins évidente pour des compositions de l'envergure de la sonate *Appassionata* opus 57 ou de la sonate N° 29 *Hammerklavier* op.106. Beethoven fit pourtant aussi paraître des pièces en comparaison courtes comme les sonates en deux mouvements op. 54 et op. 90 comme des œuvres séparées en soulignant particulièrement ainsi leur importance comme compositions.

Dans une lettre à l'éditeur Adolph Martin Schlesinger du 30 avril 1820, Beethoven évoqua la possibilité d'une « œuvre de 3 sonates ». « Œuvre » est à traduire ici par « opus », ce qui veut dire que Beethoven avait l'intention de faire paraître 3 sonates sous un seul numéro d'opus comme il l'avait déjà fait plusieurs fois auparavant. La première grande « œuvre » de sonates de Beethoven fut les sonates pour piano op. 2, plus tard suivirent comme autre groupe de trois les opus 10 et 31 et aussi trois paires de sonates (op.14, op. 27 et op. 49).

Pourquoi ce retour à une pensée en groupes d'œuvres ? Un regard au-delà des frontières de la forme montre que l'idée d'une relation cyclique de plusieurs œuvres était aussi dans

d'autres domaines d'un très grand attrait pour Beethoven vers la fin de sa vie : sur un plan plus restreint, lors du regroupement de bagatelles pour piano, dont le titre banal laisse à peine supposer la concentration fascinante de ces pièces et sur un plus haut plan aussi, dans la discipline reine de la musique de chambre : celle du quatuor à cordes. Sur la commande et l'instigation du Prince Galitzine, Beethoven composa trois quatuors qu'il dédia au Prince, sans pourtant les rendre par un regroupement sous un seul numéro d'opus (comme pour les *quatuors Razoumovski* op. 59) reconnaissables extérieurement comme un groupe d'œuvres.

Les sonates pour piano que Beethoven proposa à Schlesinger comme « une œuvre », parurent finalement dans les années 1821 et 1822, non sous la forme prévue mais dans des éditions séparées, pourtant quand même sous des numéros d'opus se succédant de 109 à 111. Les raisons pour la parution séparée sont multiples. Les plus importantes sont une lourde maladie de Beethoven et surtout, le travail sur la Messe solennelle prenant des dimensions de plus en plus complexes, dans l'ombre de laquelle les sonates pour piano furent composées.

Bien que les sonates parurent séparément, une disposition cyclique des trois œuvres est tout à fait reconnaissable. Comme dans les précédents opus de trois, Beethoven tenu compte aussi ici des domaines de tonalités en dièses et en bémols (op. 109 : mi majeur ; op.110 : la bémol majeur), une des trois œuvres

est en mineur (op. 111 : do mineur). Les sonates montrent de plus des parentés dans leurs structures, de façon la plus frappante dans le placement par deux fois d'un mouvement lent de variations vers la fin (op. 109 et 111), mais aussi dans la signification d'éléments à caractère de fantaisie à l'intérieur de toutes les œuvres, qui en outre montrent les traces d'un travail renouvelé et intensifié sur la musique de Bach et de Haendel en relation avec le travail sur la Messe solennelle.

Les contemporains réagirent avec les sonates comme avec les nombreuses autres œuvres de Beethoven vers la fin de sa vie – aussi bien de façon admirative qu'étonnée. Les formes traditionnelles et autres éléments familiers du langage musical sont certes dans ces œuvres, tout du moins en partie, reconnaissables, mais Beethoven semble les utiliser comme placées entre guillemets, comme des citations d'une époque ancienne mais qui cependant en présence de la musique de Beethoven développent un tout autre sens.

Le premier mouvement de la sonate en mi majeur commence par deux idées contrastantes : 8 mesures « Vivace, ma non troppo », des accords joués doucement « dolce » arpégés avec une mélodie à la partie supérieure, sont suivies comme contraste direct de 7 mesures « Adagio espressivo » qui se dissolvent après des concentrations d'accords au commencement en des arpèges très déployés. Succède un plus long passage qui reprend la gestuelle du commencement en la développant pour

revenir après un long crescendo à la situation du début du mouvement, cependant deux octaves plus haut et avec un nouvel accompagnement de syncopes. Suit une variante de l'adagio espressivo, à la fin réapparaît encore une fois à nouveau la musique vivace.

Qu'est-ce ? Le plan tonal correspond à celui de la forme sonate, et on peut reconnaître aussi une partie ressemblant à un développement et une reprise mais pourtant, la rencontre des deux thèmes caractérisés par différents tempi ne semble pas convenir à l'idée d'un mouvement de sonate indépendant. Dans des critiques de l'époque, il est pour cette raison question en ce qui concerne ce mouvement d'une « fantaisie » ou même d'un « prélude » comme s'il n'était pas du tout question d'un mouvement indépendant mais d'une préparation à autre chose. Et effectivement, un autre mouvement succède bien sûr immédiatement, séparé par Beethoven du précédant par une seule double-barre, comme si les deux parties appartenaient ensemble. Ce prestissimo possède cette identité de tempo qui manque au premier mouvement – ou devrait-on plutôt dire : à la première partie du mouvement ? – la forme sonate est désormais achevée d'une manière presque familière, cependant vraiment presque, car Beethoven établit les contrastes obligatoires pour un déroulement formel avec la dynamique et non sur le plan des thèmes et des motifs. Les deux mouvements (ou parties de mouvement) traitent ainsi à chaque fois

différents aspects du mouvement de sonate et forment ensemble une double-ouverture. Le prestissimo, en raison de son caractère fougueux, endosse en même temps encore la fonction d'un scherzo, sans cependant revêtir à la fois sa forme typique.

Le dernier mouvement ne soulève pas de question en ce qui concerne la forme de base : il est question d'une suite de variations que Beethoven a même explicitement numérotées. Terminer une œuvre cyclique par un mouvement en variations est tout simplement la tradition classique qui se retrouve souvent chez Mozart et Haydn et encore toujours de temps en temps chez Beethoven, de la façon bien sûr la plus célèbre dans le Final de *l'Héroïque*. Ici tout est cependant autrement : les variations ne servent pas de joyeuse dernière danse mais de lieux d'intensification et de densification de la composition. Elles portent un regard en arrière dans l'histoire de l'art de la variation et font ouvertement allusion à la musique de Haendel et de Bach. Le Final en variations de la cinquième suite pour clavecin de Haendel, qui est aussi en mi majeur, transparait comme modèle, mais Beethoven travaille surtout avec des références aux *Variations Goldberg* de J.S. Bach, surtout dans les variations IV et V. La référence la plus frappante au vénéré maître baroque est toutefois l'idée de laisser entendre encore une fois le thème merveilleusement chanté du mouvement à la fin dans sa – que très peu modifiée – forme originale comme le fait

Bach dans l'Aria sur laquelle il composa 30 « variations ».

Le thème à variations de l'opus 109 est à jouer « très chanté avec un sentiment très intime ». Dans la sonate en la bémol majeur op. 110, il continue pour ainsi dire de chanter et cela à travers tous les mouvements. « Moderato cantabile molto espressivo » est intitulé le premier mouvement, lui aussi un mouvement de sonate qui se laisse à peine reconnaître comme tel. Non seulement la partie supérieure du début est vocale, mais toute la composition à quatre voix se laisse imaginer chantée par un chœur ou un quatuor vocal. Dans la cinquième mesure débute une nouvelle forme de chant : Au-dessus d'un accompagnement de doubles-croches palpitantes s'élève une merveilleuse cantilène, un aria sans parole que Beethoven fera suivre plus tard d'un sombre pendant.

Le deuxième mouvement est un scherzo dans une mesure à 2/4, et malgré le tempo rapide (*Allegro molto*), le chant est encore aussi là, non si noble et si lyrique que dans le premier mouvement mais grossièrement populaire – Beethoven a lui-même évoqué dans une lettre le chant « Unsa Kâz hâd Kaz'In g'habt » (« Notre chat a eu des chats ») dont il s'est inspiré ici.

Le dernier mouvement élargit d'emblée en le multipliant par trois le spectre du chant instrumental. Après trois mesures d'introduction se fait entendre un récitatif, un « Sprechgesang » sans parole, comme on le trouve chez

Beethoven dans plusieurs œuvres centrales, de la façon la plus imposante dans le Final de la Neuvième Symphonie. Le récitatif annonce un Aria, ou plus justement : un « Arioso dolente », un « chant lamento », le pendant de la cantilène s'élevant vers le ciel du premier mouvement. De l'Arioso se détache un autre chant en quartes allant vers le haut qui, dans sa sublime régularité, pourrait provenir d'une messe. C'est le thème d'une fugue qui se développe pourtant tout autrement que son pendant dans la sonate pour « Hammerklavier ». Alors que celle-ci est entièrement conçue de manière instrumentale, Beethoven, dans la sonate en la bémol majeur laisse le piano aussi chanter dans la fugue. L'Arioso revient encore une fois, transposé et varié, et la fugue recommence, tout d'abord avec un renversement du thème puis sous sa forme d'origine qui va être développée de manière stimulante dans les plus grandes hauteurs et menée à une fin tout simplement hymnique.

C'est par une fugue que devait tout d'abord aussi s'achever la sonate en do mineur op. 111. Comme souvent, Beethoven changea d'avis en travaillant sur l'œuvre : du thème de fugue, calqué à l'évidence sur des modèles baroques, il fit le premier thème du premier mouvement, un Allegro con brio ed appassionato, dans lequel Beethoven évoque encore une fois le style sonate dramatique si caractéristique à de nombreuses œuvres de ce genre composées auparavant.

A la fin du mouvement, la tempête s'apaise, l'obscurité passionnée de do mineur s'éclaircit vers do majeur – un pont menant au mouvement suivant qui est en même temps le Final de la sonate. Cette circonstance étonna les contemporains de l'époque. L'éditeur de Beethoven fit demander si un allegro final « n'avait pas été oublié par hasard chez le copieur ». A une telle question, qui dut lui paraître purement scandaleuse, Beethoven répondit avec son humour hargneux très personnel, qu'il n'avait pas eu le temps de composer un troisième mouvement et avait pour cette raison prolongé quelque peu le deuxième mouvement. Les esquisses révèlent qu'il avait tout à fait prévu un troisième mouvement, mais en avait alors décidé autrement.

La question pourquoi Beethoven n'avait pas écrit de troisième mouvement pour la sonate pour piano op. 111, préoccupe aussi l'étrange érudit musical Wendell Kretzschmar dans le roman de Thomas Mann *Doktor Faustus*. Kretzschmar lui dédit même toute une tirade, devant des auditeurs comme aussi Adrian Leverkühn, le protagoniste du roman. Kretzschmar devient le porte-voix d'une interprétation du deuxième mouvement de l'op. 111, inspirée par Mann surtout à travers Theodore W. Adorno. L'écrivain rendit même un hommage au grand penseur en glissant son nom caché derrière l'initiale W. dans l'explication du thème de l'Arietta, sur lequel se base le mouvement. L'essence de

ce thème, et ainsi de tout le mouvement, est « réductible à un motif qui apparaît à la fin de sa première moitié semblable à un court appel plein d'âme, - trois notes seulement, une croche, une double-croche, et une noire pointée, scandé non autrement qu'à peu près : 'Him-melsblau' ou : 'Lie-besleid' ou : 'Leb'-mir wohl' ou : 'Der-maleinst' ou 'Wie-sengrund,' et c'est tout. »

Beethoven laisse ce thème traverser un procès, marqué durant de longs passages d'accélération et de densification jusqu'à ce que le thème dans la quatrième et cinquième variation ne soit plus que reconnaissable comme ombre harmonique, avant qu'il ne ressuscite pour ainsi dire à nouveau de cette obscurité et enlève le motif « Wiesengrund » pour le mener vers les hauteurs les plus élevées. « Un troisième mouvement ? Un nouveau soulèvement – après cet adieu ? Un retour – après cette séparation ? Impossible ! »

Thomas Seedorf

Evgeni Koroliov

est né à Moscou en 1949. Son père était originaire de Witebsk en Biélorussie, sa mère d'Asie Centrale. Il reçut ses premières leçons de piano avec Anna Artobolewskaïa à l'école de musique centrale. A cette époque, Heinrich Neuhaus et Maria Judina lui donnèrent aussi de temps en temps des cours à titre gracieux. Il étudia plus tard au Conservatoire d'état « P. I. Tchaïkowsky » à Moscou chez Lew Oborin et après la mort de celui-ci chez Lew Naumow. Après avoir terminé ses études, Koroliov fut invité à enseigner au Conservatoire Tchaïkowsky. Il alla retrouver en Macédoine son épouse avec laquelle il se produit depuis en public, en duo de piano, à côté de sa carrière de soliste. En 1978, il fut nommé professeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Hambourg.

Evgeni Koroliov a remporté de nombreux prix lors de concours internationaux: entre autre le Prix Bach de Leipzig en 1968, le Prix Van Cliburn en 1973, le Grand Prix Clara Haskil de Vevey-Montreux en 1977, le Prix Bach de Toronto en 1985. Ils l'amenèrent à être invité à se produire en concert dans de nombreux pays de l'Europe de l'Est et de l'Ouest, au Canada et aux Etats-Unis. Koroliov donna aussi des concerts au Ludwigsburger Festspiele, au Schleswig Holstein Musik-Festival, au Festival de Montreux, au Kuhmo Festival en Finlande, aux journées internationales de Bach à Stuttgart, au Glenn Gould Festival

Groningen, au festival Chopin à Duschniki (Pologne), au Budapest Spring festival et au «Settembre Musica» à Turin. Il fut invité à jouer dans la Große Musikhalle de Hambourg, à la Kölner Philharmonie, à la Gewandhaus de Leipzig, à la Konzerthaus de Berlin et la Herkulesaal à Munich, pour la Società dei Concerti de Milan, au Teatro Olimpico de Rome, au Théâtre du Châtelet à Paris et sur beaucoup d'autres podiums de concert en de nombreux pays. Comme musicien de chambre, il fut entre autre le partenaire de Natalia Gutman et de Mischa Maisky.

Particulièrement attaché à l'Œuvre de Bach, il joua déjà à Moscou, à l'âge de dix-sept ans, l'intégralité du *Clavecin bien Tempéré*. Koroliov a depuis interprété plusieurs fois sous forme de cycles les grandes œuvres de Bach, y compris «*Clavierübung*» et «*L'Art de la Fugue*», qu'il a enregistrés pour Tacet en 1990 (TACET 13). Lui ayant été demandé quel CD il emporterait avec lui sur une île déserte, le compositeur György Ligeti choisit cette œuvre: «*Si je n'avait le droit de n'emporter qu'une seule œuvre sur une île déserte, je choisirais le Bach de Koroliov, car je pourrais écouter ce disque, mourant solitaire de faim et de soif, toujours et encore jusqu'à mon dernier soupir.*»

Les *Saisons* de Tchaïkovsky suivirent chez Tacet en 1991 (TACET 25), en 1992 un CD de Prokofiev (TACET 32) et en 1995 un enregistrement avec des œuvres de Franz Schubert (TACET 46). En 1999, parurent

chez Hänssler les «*Variations Goldberg*», le «*Clavierübung*» (exercice pour le piano) deuxième et troisième partie ainsi que les «*Inventionen und Sinfonien*». Durant l'année Bach 2000, TACET publia un enregistrement du «*Clavecin bien tempéré*» (TACET 93 + TACET 104). Ces enregistrements de Bach ont fait énormément de bruit dans la presse spécialisée internationale. De nombreux critiques ne leur attestèrent pas seulement une position absolument dominante par rapport aux nombreuses nouveautés dans le domaine des enregistrements de «l'année Bach», mais les comptèrent aussi parmi les enregistrements de Bach les plus importants de l'histoire du disque et du CD.

Avec les *Variations Goldberg*, Koroliov fut invité entre autre lors du Festival de Salzburg «Pentecôte + baroque», du Festival Bach de Montréal, de la Semaine Bach de Ansbach et au Alte Oper de Francfort sur le Main. Le concert avec les *Variations Goldberg* lors du Festival Bach de Leipzig 2008 fut enregistré en coopération avec EuroArts et NHK Tokyo pour être diffusé à la télévision et édité sur DVD.

Further releases:

The Koroliov Series Vol. I

Johann Sebastian Bach:

The art of Fugue BWV 1080

(TACET 13, 2 CDs)

The Koroliov Series Vol. II

Peter Iljitsch Tschaikowsky:

Die Jahreszeiten op. 37 (TACET 25)

The Koroliov Series Vol. III

Sergej Prokofieff:

Flüchtige Visionen op. 22,

Sarkasmen op. 17 u. a. (TACET 32)

The Koroliov Series Vol. IV

Franz Schubert:

Sonata B flat major D 960,

Moments Musicaux op. 94 D 780

(TACET 46)

The Koroliov Series Vol. V

Johann Sebastian Bach:

The Well-Tempered Clavier I

BWV 846 – 869 (TACET 93, 2 CDs)

The Koroliov Series Vol. VI

Johann Sebastian Bach:

The Well-Tempered Clavier II,

BWV 870 – 893

(TACET 104, 2 CDs)

The Koroliov Series Vol. VII

Claude Debussy: Préludes (TACET 131)

The Koroliov Series Vol. VIII

Franz Schubert: Grand Duo, Fantasia

(TACET 134)

The Koroliov Series Vol. IX

Robert Schumann: Kreisleriana,

Bunte Blätter, Kinderszenen (TACET 153)

The Koroliov Series Vol. X

Johann Sebastian Bach:

French Suites BWV 812 – 817

(TACET 161, 2 CDs)

The Koroliov Series Vol. XI

Frédéric Chopin: Mazurkas (TACET 183)

The Koroliov Series Vol. XII

Johann Sebastian Bach:

Original works and transcriptions

Evgeni Koroliov, piano; Duo Koroliov

(TACET 192)

The Koroliov Series Vol. XIII

Frédéric Chopin: Various works (TACET 202)

The Koroliov Series Vol. XIV

Ludwig van Beethoven: Sonatas op. 101

and op. 109 "Hammerklavier" (TACET 206)

The Koroliov Series Vol. XV

Franz Schubert: Sonatas G major D 894

and A major D 959

more information: www.tacet.de

Press reviews:

"This unassuming man is a genius, capable of absolute control of the keys, enchanting euphony and performance of the highest expression for the entire duration of the Goldberg Variations." (Corriere della sera)

"The outstanding Evgeni Koroliov ... presents himself to an audience whose attention does not flag for an hour and twenty minutes; including children in the company of their parents. That is saying something." (Le Monde)

Pressestimmen:

„Dieser bescheidene Mann ist ein Genie, fähig zu einer absoluten Kontrolle der Tasten, zu betörendem Wohlklang und einem Spiel höchster Ausdruckskraft über die gesamte Dauer der Goldberg-Variationen.“ (Corriere della sera)

„Der herausragende Evgeni Koroliov ... stellt sich einem Publikum dar, dessen Aufmerksamkeit während einer Stunde und zwanzig Minuten nicht nachlässt. Die Kinder, die ihre Eltern begleiten, inbegriffen. Das ist ein Zeichen.“ (Le Monde)

L'avis de la presse :

« Cet homme effacé est un génie, capable d'un contrôle absolu du clavier, de produire une sonorité fascinante et ayant un jeu de la plus haute puissance d'expression durant toute la durée des Variations Goldberg. » (Corriere della sera)

« L'exceptionnel Evgeni Koroliov ... se présente devant un public capable de rester attentif pendant une heure et vingt minutes. Les enfants accompagnant leurs parents y compris. Cela veut tout dire. » (Le Monde)

Impressum

Recorded: 2014 Jesus-Christus-Kirche
Dahlem, Berlin

Instrument: Steinway D
Tuning and maintenance
of the piano: Gerd Finkenstein

Technical equipment: TACET

Translations: Michael Babcock (English)
Stephan Lung (French)

Cover photo: © Markus Pfaff / Shotshop.com
Photo Evgeni Koroliov: © Stephan Wallocha

Cover design: Julia Zancker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2014 TACET
P 2014 TACET

Ludwig van Beethoven

Evgeni Koroliov, piano

Piano Sonata No. 30 in E major, op. 109

18:54

[1] *Vivace ma non troppo – Adagio espressivo*

4:08

[2] *Prestissimo*

2:24

[3] Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto cantabile ed espressivo

12:22

Piano Sonata No. 31 in A flat major, op. 110

19:56

[4] *Moderato cantabile molto espressivo*

6:20

[5] *Allegro molto*

2:04

[6] *Adagio ma non troppo – Fuga: Allegro ma non troppo*

11:32

Piano Sonata No. 32 in C minor, op. 111

26:55

[7] *Maestoso – Allegro con brio ed appassionato*

9:25

[8] *Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*

17:30