



WARNER
CLASSICS

FAZIL
SAY
BEETHOVEN
COMPLETE
PIANO
SONATAS



CD 1: Sonatas Nos. 1-3

Beethoven; Opus 2, 1 numaralı piyano sonatını (Fa Minör) 1795 yılında, 2 numaralı piyano sonatını (La Majör) 1795'da, 3 numaralı piyano sonatını (Si Majör) ise 1795 yılında bestelemiştir.

Beethoven'in Joseph Haydn'in öğrencisi olduğu yılların ardından yazdığı bu ilk üç piyano sonatı, Haydn'in senfonileri ve Mozart'ın operalarının oldukça etkisindedir. Ama piyano yazımı açısından da yenilikler içermektedir. Dolayısıyla Beethoven'in ilk başarılarında ve bir isim sağlamasında, bu ilk üç sonattaki gelişmiş piyano yazımı büyük önem taşımaktadır.

Beethoven composed his three Piano Sonatas Op.2 – No.1 in F minor, No.2 in A and No.3 in C – in 1795.

These first sonatas, written after his years as a pupil of Joseph Haydn, were heavily influenced by Haydn's symphonies and Mozart's operas. But their innovations in terms of piano composition played a great role in Beethoven establishing a name for himself in the early years.

C'est en 1795 que Beethoven compose ses trois premières sonates pour piano op. 2 – en *fa* mineur, *la* majeur et *ut* majeur –, après ses années d'étude avec Joseph Haydn. Fortement influencées par les symphonies de celui-ci et les opéras de Mozart, elles contribuent largement à forger sa réputation par leur nouveauté et ont du succès.

Beethoven komponierte seine ersten Klaviersonaten op. 2 – Nr. 1 in f-Moll, Nr. 2 in A-Dur und Nr. 3 in C-Dur – im Jahr 1795. Sie entstanden nach seiner Studienzeit bei Joseph Haydn und waren stark von dessen Sinfonien sowie von Mozarts Opern beeinflusst. Ihre Neuerungen hinsichtlich der Komposition für Klavierinstrumente spielten jedoch eine so große Rolle, dass Beethoven sich bereits in jungen Jahren einen Namen machen konnte.

Beethoven; ilk üç sonatının başarısından sonra, 4 numaralı sonatını 1796 Kasım'ında Bratislava'daki Keglevich Sarayı ziyareti esnasında Slovaky'a'da yazmıştır. Op.7, 4 numaralı mi bemol majör piyano sonatının -zaman zaman "Büyük Sonat" olarak anılır- özelliği çok uzun olmasıdır. Hammerklavier'den sonra en uzun ikinci sonatıdır. Çok kuvvetli olmayan melodilerine rağmen, bu sonatta ileride besteleyeceği Avcı sonatına da göndermeler vardır. Nitekim ikisi de aynı tonalitededir. Bu sonatı öğrencisi Kontes Babette Keglevich'e ithaf etmiştir.

Beethoven; Op. 10 No.1, 5 numaralı piyano sonatını, si minör tonalitesinde 1796-98 arasında bestelemiştir. Bu sonatta Beethoven'in yaratıcılığının iyice geliştiği görülür. Bu sonat, Patetik Sonat ve olabildiğince gergin enerjisi ile Beşinci Sonat gibi çarpıcı sonatların gelişini haber veren ilk dönem bestesidir. Sonatı Viyana'daki Rus diplomatın karısı Anna Margarete von Browne'ye ithaf etmiştir.

Op. 10 No.2, 6 numaralı piyano sonatı, onun yaratıcılığının kuvvetlendiği dönemleri işaret eden sonatlarından biridir. Fa majör tonalitesindedir. 1796-98 yılları arasında Kontes Anne Margarete von Browne'ye ithafen yazılmıştır.

After the success of his first three sonatas, Beethoven wrote Sonata No.4 – sometimes referred to as the "Grand Sonata" due to its length – in November 1796, during a visit to the Keglevich Palace in Bratislava. Beethoven's second longest sonata after the *Hammerklavier*, it was dedicated to his pupil Countess Babette Keglevich. Despite the absence of strong melodies, this sonata foreshadows the *Hunt* sonata, which Beethoven composed in later years; in fact, they are both in the same key.

Piano Sonata No.5 in C minor, Op.10 No.1 composed between 1796 and 1798, shows how much Beethoven's creativity had developed. This sonata was the first harbinger of dramatic works like the Fifth Symphony, with its supreme tension, and the *Pathétique*. Beethoven dedicated it to Anna Margarete von Browne, the wife of a Russian diplomat in Vienna.

Piano Sonata No.6 in F Op.10 No.2 is one of the pieces highlighting a period in which Beethoven reinforced his creative prowess. Written between 1796 and 1798, it was also dedicated to Countess Anne Margarete von Browne.

Suit, en novembre 1796, la Sonate n° 4 en *mi* bémol majeur, op. 7, que le compositeur écrit durant sa visite au palais Keglevich de Bratislava. Parfois qualifiée de « grande sonate », elle est particulièrement longue – c’est la deuxième sonate de Beethoven la plus longue après la « *Hammerklavier* ». Elle est dédiée à la comtesse Babette Keglevich, une élève du compositeur. Même si elle ne renferme pas de mélodies prégnantes, elle annonce la Sonate op. 31 n° 3, de quelques années postérieures, en *mi* bémol majeur également.

Dans la Sonate n° 5 en *ut* mineur, op. 10 n° 1, composée entre 1796 et 1798, on voit à quel point la créativité de Beethoven s’est développée. Cette page dédiée à Anna Margarete von Browne, l’épouse d’un diplomate russe en poste à Vienne, représente le premier jalon dans une série d’œuvres dramatiques qui se poursuivra avec la Cinquième Symphonie, marquée par une tension extrême, et la Sonate « pathétique ».

La Sonate n° 6 en *fa* majeur, op. 10 n° 2, date aussi de 1796-1798, une période où Beethoven a développé ses facultés créatrices. Elle est également dédiée à Anna Margarete von Browne, comme le sera la sonate suivante.

Nach dem Erfolg seiner ersten drei Sonaten schrieb Beethoven im November 1796 bei einem Besuch des Palais Keglevich in Bratislava die Klaviersonate Nr. 4 in Es-Dur, op. 7, die wegen ihres besonderen Umfangs manchmal auch als „Große Sonate“ bezeichnet wird. Diese – nach der *Hammerklaviersonate* – zweitlängste Sonate des Komponisten war seiner Schülerin Gräfin Babette Keglevich gewidmet. Trotz des Fehlens kraftvoller Melodien weist diese Sonate auf die *Jagdsonate* op. 31 Nr. 3 hin, die Beethoven einige Jahre später komponierte. Tatsächlich stehen beide in derselben Tonart.

Die 1796–98 komponierte Klaviersonate Nr. 5 in c-Moll op. 10 Nr. 1 zeigt, wie sehr sich Beethovens Kreativität entwickelt hatte. Diese Sonate war der erste Vorbote

dramatischer Werke wie der Fünften Sinfonie, mit ihrer äußersten Spannung, und der *Pathétique*. Beethoven widmete sie wie auch ihre beiden Schwesterwerke aus op. 10 Anna Margarete von Browne, der Frau eines russischen Diplomaten in Wien.

Die Klaviersonate Nr. 6 in F-Dur op. 10 Nr. 2 ist eines der herausragenden Stücke dieser Schaffensphase, in der sich Beethovens schöpferisches Können noch vertiefte. Sie entstand ebenfalls 1796–98.

CD 3: Sonatas Nos. 7–10

Beethoven'in 7 numaralı sonatı; onun piyano çalışının gitgide ilerlediğini, aynı zamanda bir piyanist olarak da müziğini dünyada iletmeye başladığını gösteren sonatlarından biridir. Bu sonatın romantizme açılan ve ikinci bölümü olan yavaş bölümünde; Beethoven'in kendisinden sonra yaşamış olan bestecilere; Schumann'a, Chopin'e, Schubert'e ulaşan bir anlatımı vardır. 1798 yılında do majör tonalitesinde yazdığı bu sonatı, Kontes Anne Margarete von Browne'ye ithaf etmiştir.

Onun en ünlü ve en önemli eserlerinden biri olan Op 13, 8 numaralı piyano sonatı, genellikle Patetik Sonat olarak bilinir. Bu sonatın melodilerinin bu kadar meşhur olması, Beethoven'i de klasizmin en sevilen bestecileri biri haline getirmiştir. Beethoven'in henüz 27 yaşındayken 1798 yılında si minör tonalitesinde bestelediği eser; hâlâ onun en ünlü bestelerinden biri olma özelliğini korumaktadır. Beethoven bu çalışmasını, dostu Prens Karl von Lichnowsky'ye ithaf etmiştir.

Beethoven'in mi majör tonalitesinde yazdığı 9 numaralı piyano sonatı, Patetik sonattan hemen sonra yazılmıştır. Bu sonatta biraz sakinlik ve sükûnet arayan, daha mutlu müzikler yazmaya çalışan bir Beethoven hissedilir. Beethoven 1798 yılında yazdığı bu sonatı, o dönemki hamilerinden Barones Josefa von Braun'a ithaf etmiştir.

10 numaralı piyano sonatı da, bir önceki sonatı gibi mutluluk ve sükûnet aramaktadır. Diğer sonatlarına tezat yaratmak istediği de hissedilir. 1798–1799 yılları arasında sol majör tonalitesinde yazdığı bu sonatı da Barones Josefa von Braun'a ithaf etmiştir.

Beethoven's Sonata No.7 shows the gradual progression of his piano technique and his efforts, as a pianist, to communicate his music around the world. In the slow, second movement of this sonata with its suggestions of romanticism, Beethoven achieves a level of expression on a par with the later composers Schumann, Chopin and Schubert. Written in D major in 1798, it was also dedicated to the Countess Anne Margarete von Browne.

One of his most renowned and important works, Piano Sonata No.8 in C minor Op. 13 is generally known as the "Pathétique". The fame of its melodies has made Beethoven one of the most popular composers of the Classical period. Composed in 1798, when Beethoven was just 27 years old, it is still one of his most famous compositions. Beethoven dedicated this work to his friend Prince Karl von Lichnowsky.

Piano Sonata No.9 in E was written straight after the *Pathétique*. It reflects a composer in search of some calm and serenity, trying to write more joyful music. Written in 1798, it was dedicated to one of his patrons, the Baroness Josefa von Braun.

Similarly, Piano Sonata No.10 in G also reflects a quest for happiness and tranquility. There is also a sense that he wanted to create a contrast with his other sonatas. He also dedicated this sonata, composed between 1798 and 1799, to Baroness Josefa von Braun.

La Sonate n° 7 en *ré* majeur (1798) révèle la progression de Beethoven sur le plan de l'écriture pour piano et son désir de communiquer sa musique au monde entier. Dans le mouvement lent, aux inflexions romantiques, il se hisse au même niveau expressif que plus tard Schubert, Schumann et Chopin.

La Sonate n° 8 « pathétique », en *ut* mineur op. 13, l'une des œuvres de Beethoven les plus connues et les plus importantes, fait de lui l'un des compositeurs les plus populaires de la période classique. Elle date de 1798 – il a tout juste 27 ans – et est dédiée à son ami le prince Carl de Lichnowsky.

La Sonate n° 9 en *mi* majeur, également de 1798, est écrite dans la foulée de la « Pathétique » et dédiée à la baronne Josefa von Braun, une des mécènes du compositeur. Elle reflète un Beethoven à la recherche de calme et de sérénité, s'efforçant de composer une musique plus joyeuse.

De manière similaire, la Sonate n° 10 en *sol* majeur, de 1798-1799, exprime une recherche de bonheur et de tranquillité. Elle donne l'impression que le compositeur voulait créer un contraste avec les autres sonates. Elle est dédiée à la baronne Josefa von Braun.

Die 1798 komponierte Sonate Nr. 7 in D-Dur op. 10 Nr. 3 zeigt die kontinuierlichen Fortschritte in Beethovens Klaviertechnik und sein Bemühen, seine Musik als Pianist auf der ganzen Welt bekannt zu machen. Im langsamen zweiten Satz dieser auf die Romantik vorausweisenden Sonate erreicht Beethoven eine Ausdruckstiefe, die der der Komponisten der folgenden Generation – Schubert, Schumann und Chopin – gleichkommt.

Eines seiner bekanntesten und wichtigsten Werke, die Klaviersonate Nr. 8 in c-Moll op. 13, ist allgemein als *Pathétique* bekannt. Die Berühmtheit ihrer Melodien machte Beethoven zu einem der beliebtesten Komponisten der Epoche der Klassik. Er schrieb sie 1798 mit gerade einmal 27 Jahren, und sie ist nach wie vor eine seiner verbreitetsten Kompositionen. Beethoven widmete dieses Werk seinem Freund, dem Fürsten Karl von Lichnowsky.

Die Klaviersonate Nr. 9 in E-Dur op. 14 Nr. 1 entstand ebenfalls 1798, direkt nach der *Pathétique*. Sie spiegelt einen Beethoven wider, der nach Ruhe und Gelassenheit strebt und versucht, freudigere Musik zu komponieren.

In ähnlicher Weise zeigt die Klaviersonate Nr. 10 in G-Dur op. 14 Nr. 2 auch ein Streben nach Glück und Seelenfrieden. Es entsteht der Eindruck, dass Beethoven einen Kontrast zu seinen früheren Sonaten schaffen wollte. Wie ihr Schwesterstück in E-Dur widmete er diese Sonate von 1798/99 einer seiner Mäzeninnen, der Baronin Josefa von Braun.

Op. 22, 11 numaralı piyano sonatı Beethoven'in gelişme bölümlerini yüklenmiştir.30'lu yaşlarda verdiği eserlerden biridir. Ve bestecinin bu sonatla yavaş yavaş daha sonraki senfonilerinde müthiş gelişme bölümleri yazacak kıvama vardığını da görüyoruz. Si bemol majör tonalitesinde 1800 yılında bestelediği bu sonatı iki sene sonra yayımlanmıştır.

Op. 26, 12 numaralı piyano sonatta, Beethoven ilk kez bir varyasyon formunu bir sonat içerisinde kullanmıştır. Bunun daha önceki örnekleri Mozart'ta görülmektedir. Birinci Senfoni'nin tamamladığı 1800-1801 yılları arasında bestelenmiştir. La bemol majör tonalitesinde yazılmıştır ve dört bölümden oluşmaktadır.

Op. 27, 13 numaralı piyano sonatında Beethoven, enteresan tonalitelere yönelmiştir ve piyano çalışında da yeni teknikler kullanmıştır. Onun orta dönemine geçmek için hazırlık yaptığı döneme denk gelen bir sonattır. Mi bemol Majör tonalitesinde olan "*Quasi una fantasia*" 1800-1801 yıllarında bestelenmiştir.

"Ay ışığı" sonatı olarak bilinen Op. 27 no.2, 14 numaralı piyano sonatında Beethoven do diyez minör tonalitesini kullanmıştır ki, bu çok ender kullanılan bir tonalitedir. Özellikle son bölümdeki piyano çalış tekniği ile daha sonra yazacağı "Fırtına" ve "Appassionata" sonatlarına kapı aralamaktadır. 1801 yılında bestelenen eser, Beethoven'in öğrencisi Kontes Giulietta Guicciardi'ye ithaf edilmiştir.

Piano Sonata No.11 in B flat Op.22 is laden with Beethoven's musical developments. Written in 1800, before Beethoven had turned 30, and published two years later, it shows that the composer has honed the brilliant developmental movements that would gradually appear in his subsequent symphonies.

In Piano Sonata No.12 in A flat, Op.26, Beethoven first used a variation form in a sonata. Earlier examples of this can be seen in Mozart's works. Composed between 1800 and 1801, as he was completing his First Symphony, it consists of four parts.

In Piano Sonata No.13 Op.27 No.1 Beethoven delved into interesting tonalities and used new techniques in his piano work. This was a time in which he was preparing to move into his middle period. This Sonata "quasi una fantasia" (in the manner of a fantasia) in E flat was composed in 1800-01.

Piano Sonata No.14, Op.27 No.2, known as the “Moonlight” Sonata, was written in the rarely used key of C sharp minor. This work, and particularly the piano technique of the last section, was a precursor to his later works, *The Tempest* and *Appassionata*. The *Moonlight Sonata*, composed in 1801, was dedicated to Beethoven’s pupil Countess Giulietta Guicciardi.

La Sonate n° 11 en *si* bémol majeur, op. 22, écrite en 1800 et publiée deux ans plus tard, marque une avancée dans le développement musical de Beethoven. Elle montre qu’il a mis au point le brillant mouvement évolutif que l’on va progressivement retrouver dans ses symphonies ultérieures.

Dans la Sonate n° 12 en *la* bémol majeur, op. 26, il utilise pour la première fois la forme variation dans une sonate, comme Mozart l’avait fait avant lui. Cette œuvre en quatre mouvements date de 1800-1801, c’est-à-dire du moment où il est en train d’achever sa Première Symphonie.

Dans la Sonate n° 13 en *mi* bémol majeur, op. 27 n° 1, également de 1800-1801 et sous-titrée « *quasi una fantasia* », Beethoven s’aventure dans des tonalités intéressantes et fait appel à des techniques inédites. Il est désormais sur le seuil de sa période « médiane ».

La Sonate n° 14, op. 27 n° 2, dite « au clair de lune », est écrite dans la tonalité rarement utilisée d’*ut* dièse mineur. Elle annonce, notamment par l’écriture du troisième mouvement, deux autres sonates, « La Tempête » et l’*« Appassionata »*. Datant de 1801, elle est dédiée à la comtesse Giulietta Guicciardi, une autre élève du compositeur.

Beethovens musikalische Weiterentwicklung ist in der Klaviersonate Nr. 11 in B-Dur op. 22 nicht zu überhören. Er war noch keine 30 und zeigt, dass er die brillanten Techniken motivischer Entwicklung verfeinert hat, und diese nach und nach auch in seinen folgenden Sinfonien umsetzen würde. Das Werk wurde 1800 geschrieben und zwei Jahre später veröffentlicht.

In der Klaviersonate Nr. 12 in A-Dur op. 26 verwendete Beethoven erstmals eine Variationsform in einer Sonate. Analoge frühere Beispiele sind in Mozarts Werken zu finden. Das viersätziges Werk entstand 1800/01, als er gerade seine Erste Sinfonie vollendete.

In der Klaviersonate Nr. 13 op. 27 Nr. 1 verwendete Beethoven interessante Tonarten und neue Klaviertechniken. Dies war eine Zeit des Übergangs in seine mittlere Schaffensperiode. Diese Sonate „quasi una fantasia“ (nach Art einer Fantasie) in Es-Dur entstand 1800/01.

Die Klaviersonate Nr. 14 op. 27 Nr. 2, bekannt als *Mondscheinsonate*, steht in der ungebrauchlichen Tonart cis-Moll. Dieses Werk und insbesondere die Klaviertechnik des letzten Satzes sind Vorläufer seiner späteren Werke *Sturmsonate* und *Appassionata*. Beethoven widmete die 1801 komponierte *Mondscheinsonate* seiner Schülerin, der Gräfin Giulietta Guicciardi.

Beethoven; Pastoral Sonat olarak da bilinen Op. 28, 15 numaralı piyano sonatı ile orta dönemine girmiştir. Bu dönem Emperor Konçertosu Opus70'e kadar uzanan uzun bir periyod. Do majör tonalitesinde 1801 yılında bestelenmiş olan Pastoral Sonat'ta; Beethoven'ın çok sonradan yazacağı Pastoral Senfoni de olduğu gibi doğadan, hayvanlardan ve bitkilerden çok büyük esinlenme vardır. Bu sonat Kont Joseph von Sonnenfels'e ithaf edilmiştir.

Op. 31 No.1, 16 numaralı piyano sonatı, Op. 31'lerin ilki. Bu seride Fırtına ve Avcılar Sonatı da yer almaktadır. Sol majör tonalitesindeki bu sonat Beethoven'ın o ana kadar yazdığı piyano için en zor sonatlardan biridir. 1801-1802 yılları arasında bestelenmiştir.

Op. 31 No.2, 17 numaralı piyano sonatı genellikle "Fırtına" olarak bilinir. Bu eserde Beethoven bir doğa anlatıcısı olarak keskinleşir. Özellikle ilk bölümde yer alan görk gürültüleri, şimşek çakmaları piyano müziği ile hissedilir. Do Minör tonalitesindeki sonat, 1801-1802 yılları arasında bestelenmiştir.

Beethoven's middle period was ushered in by Piano Sonata No.15 Op.28, also known as the "Pastoral". This was a long period, continuing until the "Emperor" Piano Concerto, Op.73. The *Pastoral*, written in D major in 1801, took great inspiration from nature, animals and plants, just like its successor, the *Pastoral Symphony*. This sonata was dedicated to Count Joseph von Sonnenfels.

Piano Sonata No.16 in G is the first in the Op. 31 set, which also includes *The Tempest* and *The Hunt*. Composed in 1801-02, it was the most difficult sonata Beethoven had yet written for the piano.

Piano Sonata No.17 in D minor Op.31 No.2 is commonly known as "The Tempest". In this work, Beethoven becomes a more refined chronicler of nature, evoking thunderclaps and lightning flashes through the piano music, particularly in the first section. It was also written between 1801 and 1802.

Avec la Sonate n° 15 en *ré* majeur, op. 28, écrite en 1801, s'ouvre la période médiane qui durera jusqu'au Concerto « l'Empereur » (1809-1811). Cette œuvre, surnommée « pastorale », s'inspire largement de la nature, des animaux et des plantes, comme la future symphonie éponyme. Elle est dédiée au comte Joseph von Sonnenfels.

La Sonate n° 16 en *sol* majeur, de 1801-1802, est la première de l'opus 31. C'est la plus difficile parmi celles que Beethoven a composées jusque-là.

La Sonate n° 17 en *ré* mineur, op. 31 n° 2, surnommée « La Tempête », date également de 1801-1802. Dans cette œuvre qui évoque le tonnerre et les éclairs, notamment dans le premier mouvement, Beethoven devient un chroniqueur plus raffiné de la nature.

Beethovens mittlere Schaffensperiode wurde von der Klaviersonate Nr. 15 op. 28, auch als „Pastorale“ bekannt, eingeläutet. Diese Schaffensphase dauerte viele Jahre bis zum Klavierkonzert Nr. 5 op. 73. Die 1801 in D-Dur geschriebene *Pastorale-Sonate* ließ sich ebenso wie die gleichnamige Sechste Sinfonie von der Natur, den Tieren und Pflanzen inspirieren. Die Sonate war Graf Joseph von Sonnenfels gewidmet.

Die Klaviersonate Nr. 16 in G-Dur ist die erste aus dem Op. 31, zu dem auch die *Sturmsonate* und *Die Jagd* gehören. Es war die schwierigste Sonate, die Beethoven bis dahin für Klavier geschrieben hatte.

Die Klaviersonate Nr. 17 op. 31 Nr. 2 in d-Moll wird gemeinhin als „Der Sturm“ bezeichnet. In diesem Werk schildert Beethoven insbesondere im ersten Satz auf verfeinerte Weise mit klavieristischen Mitteln die Natur, die Donnerschläge und Blitze hervorbringt. Das Werk entstand 1801/02.

Op.31 No.3, 18 numaralı piyano sonatı, aynı zamanda “Avcı Sonatı” olarak da bilinir. Op.31 piyano sonatlarının üçüncüsü ve sonuncusudur. Dört bölümlü sonatın en ilginç özelliği, hiç yavaş bölümünün olmamasıdır. Gerçek anlamda ağır bir bölümü yoktur. Si bemol majör tonalitesinde olan eserde, Beethoven’ın orta döneminde gitgide başyapıtlar verdiği görülür.

Op.49 No.1, 19 numaralı piyano sonatı (sol minör) ve Op.49 No.2, 20 numaralı piyano sonatı sol majör 1805’te basılmış kısa sonatlardır. İddialı sonatlar değildir. Küçük sonatlar ya da sonatinler olarak geçmektedirler.

Waldstein olarak bilinen Op.53, 21 numaralı piyano sonatı, Beethoven’ın orta döneminin başyapıtlarından biridir. Özellikle ilk bölümü olan gelişim bölümündeki dramatik çıkışlar, tam bir başyapıt havasındadır. İkinci bölümü kısadır. Ve adeta birinci bölümü, üçüncü bölüme bağlamak için bir melodram şeklinde düşünülmüştür. Uzun üçüncü bölümde ise; hem doğaya yönelik temalar, hem de Macar, Sloven ve Hırvat folkloründen etkilenen öğeler vardır. Beethoven Waldstein’da piyano çalışta yeni öğeler keşfediyor ve Chopin’e Brahms’a, Lizst’e bütün kapıları açık bırakıyor. Si majör tonalitesinde 1804 yılında yazılmış olan sonat, Kont Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein’e ithaf edilmiştir.

Piano Sonata No.18 in E flat, the third and last of Op.31, is known as “The Hunt”. The most interesting feature of this four-part sonata is that it has no slow movement at all. The work exemplifies the masterpieces that Beethoven was increasingly producing in his middle period.

Piano Sonatas No.19 in G minor and No.20 in G – Op.49 Nos. 1 and 2 respectively – are short sonatas published in 1805. They are not challenging and are referred to as small sonatas or sonatinas.

The “Waldstein” Sonata No.21 Op.53, and especially its first movement, the development section, with its dramatic ascents, is another masterpiece of that period. The short second movement is intended as a melodrama to connect the first movement to the third. The long, third movement has both nature-oriented themes and elements influenced

by Hungarian, Slovenian and Croatian folklore. In the Waldstein, Beethoven discovers new elements of piano playing, opening the doors to Chopin, Brahms and Liszt. Written in C major in 1804, it was dedicated to Count Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein.

La Sonate n° 18 en *mi* bémol majeur est la dernière de l'opus 31. Le trait le plus intéressant qui la caractérise est l'absence de mouvement lent dans une structure pourtant en quatre mouvements. Elle fait partie de ces chefs-d'œuvre que Beethoven accumule dans sa période médiane.

Publiées en 1805, les Sonates n° 19 en *so*/ mineur, op. 49 n° 1, et n° 20 en *so*/ majeur, op. 49 n° 2, sont de moindre envergure. Elles sont également de moindre difficulté et pour cette raison souvent qualifiées de « sonatines ».

La Sonate n° 21 en *ut* majeur, op. 53, surnommée « Waldstein » et achevée en 1804, est l'un des chefs-d'œuvre de la période médiane. Les montées dramatiques du premier mouvement et son développement relèvent du magistral. Le bref deuxième mouvement est un mélodrame conçu pour relier le premier au troisième mouvement. Le long finale renferme des thèmes inspirés par la nature et en même temps des éléments influencés par le folklore hongrois, slovène et croate. Dans cette sonate, dédiée au comte qui lui a donné son surnom, Ferdinand von Waldstein, Beethoven explore de nouveaux types d'écriture pianistique et ouvre la voie à Chopin, Brahms et Liszt.

Die Klaviersonate Nr. 18 in Es-Dur op. 31 Nr. 3 hat den Beinamen „Die Jagd“. Es ist die dritte und letzte des op. 31. Das Interessanteste an dieser viersätzigen Sonate ist, dass sie überhaupt keinen langsamen Satz besitzt. Das Werk zeigt exemplarisch, welche originellen Meisterwerke Beethoven zunehmend in seiner mittleren Schaffensperiode schuf.

Die zwei kurzen Klaviersonaten op. 49 Nr. 1 und 2 – Nr. 19 in G-Moll und Nr. 20 in G-Dur – wurden 1805 veröffentlicht. Sie sind nicht sehr herausfordernd und werden als kleine Sonaten oder Sonatinen bezeichnet.

Die Klaviersonate Nr. 21 op. 53, die aufgrund ihres Widmungsträgers Graf Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein auch unter dessen Namen bekannt ist, zählt zu den Meisterwerken aus Beethovens mittlerer Schaffenphase. Die dramatischen Akzente der Durchführung des ersten Satzes weisen alle Merkmale eines Meisterwerks auf. Der kurze zweite Satz ist als Melodram gedacht, der den ersten mit dem dritten Satz verbindet. Der lange dritte Satz enthält sowohl naturbezogene Themen als auch Stilmerkmale, die von der ungarischen, slowenischen und kroatischen Volksmusik beeinflusst sind. In der *Waldsteinsonate* erschließt Beethoven neue Möglichkeiten des Klavierspiels und eröffnet den Weg zu Chopin, Brahms und Liszt. Die 1804 geschriebene Sonate steht in C-Dur.

Op.54, 22 numaralı piyano sonatı; Beethoven'in Waldstein ve Appassionata sonatı gibi iki başyapıtının arasında bestelediği sempatik ve enteresan bir sonattır. Fa majör tonalitesinde 1804 yılında yazılmıştır.

Op.57, 23 numaralı piyano sonatı, Appassionata sonatı olarak bilinmektedir. Beethoven'in orta döneminin en kuvvetli hissedildiği eseridir. Beethoven'de bu eser için *"Benim en iyi sonatımdır"* der. Bu sonat Beethoven'in hem piyano çalış tekniğinde yarattığı yenilikler, hem eserin romantizme açılması sebebiyle romantik dönemin başlangıcı sayılabilir. Pek çok açıdan tarihin başyapıtlarından biridir.1804-1806 yıllarında Viyana'da bestelenen Fa Minör tonalitesindeki eser, Kont Franz von Brunswick'e ithaf edilmiştir.

Appassionata'dan sonra Beethoven uzun bir dönem piyano sonatı bestelememiştir. Sonrasında Op. 78, 24 numaralı piyano sonatı gelmiştir. 24 numaralı sonat gelmiştir. Bu sonatta ilk kez fa diyez majör tonalitesini kullanmıştır. Ki bu tonalite olduğu için, klasik sonatlarda da çok nadir kullanılır. Kendisinin sevdiği sonatlardan biri olarak da bilinir. 1809 yılında Kontes Thérèse von Brunswick için bestelenmiştir.

Üç bölümden oluşan Op.79, 25 numaralı piyano sonatı, sol majör bir sonattır. Beethoven bu eseri ilk hocalarından biri olan Haydn 'ın öldüğü tarihte, onun için bestelemiştir.

Les Adieux yani "Veda" olarak bilinen Op.81a, 26 numaralı piyano sonatı, Beethoven'in bir dostunun şehirden ayrılışını konu alan bir sonattır. İkinci bölümünde hüznü, son bölümünde de dostunun şehre geri dönmesinin sevincini anlatır. Si bemol majör tonalitesinde 1809-1810 yılları arasında yazılmıştır.

Written in 1804, Piano Sonata No.22 in F Op.54 is a pleasant, interesting sonata composed between Beethoven's two masterpieces, the *Waldstein* and the *Appassionata*.

Piano Sonata No.23 Op.57 is known as the "Appassionata" sonata. It is the most powerful work of Beethoven's middle period. Beethoven referred to it as "my best sonata". Composed in Vienna in 1804-06, it can be considered to mark the beginning

of the Romantic period due to its innovations in piano technique and its embracing of romanticism. Dedicated to Count Franz von Brunswick, this work in F minor is for many reasons one of the masterpieces of history.

After the *Appassionata*, it was several years before Beethoven composed his next piano sonata. In fact, it wasn't until 1809 that Beethoven completed Piano Sonata No.24 Op.78, his first work in F sharp major. A difficult key, it is rarely used in classical sonatas. Also known to be one of his favourite sonatas, No.24 was dedicated to Countess Thérèse von Brunswick.

Piano Sonata No.25 in G Op.79 is made up of three movements. Beethoven composed this work for one of his first teachers, Haydn, on the date of his death.

Piano Sonata No.26 in E flat Op.81a, known as “Les Adieux”, is about the departure of one of Beethoven's friends from the city. The second movement relates his sadness, and the last movement expresses his elation when his friend returns. It was written between 1809 and 1810.

La Sonate n° 22 en *fa* majeur, op. 54, est une page charmante et intéressante, écrite en 1804 entre deux chefs-d'œuvre, la « Waldstein » et l'« *Appassionata* ».

La Sonate n° 23 en *fa* mineur, op. 57, la fameuse « *Appassionata* », est l'œuvre la plus puissante de la période médiane. Beethoven la considérait comme « [sa] meilleure sonate ». On peut voir les prémices du romantisme dans son écriture innovante et son caractère passionné. Composée en 1804-1806, elle est dédiée au comte Count Franz von Brunswick.

Après l'« *Appassionata* », Beethoven n'écrit plus de sonate pour piano pendant plusieurs années. Il revient au genre en 1809 avec la Sonate n° 24, op. 78, où il recourt pour la première fois à *fa* dièse majeur, une tonalité difficile et rare dans les sonates classiques. Dédiée à la comtesse Thérèse von Brunswick, l'opus 78 était également l'une de ses sonates favorites.

La Sonate n° 25 en *sol* majeur, op. 79, est en trois mouvements. Beethoven l'écrit pour l'un de ses premiers professeurs, Haydn, le jour de la mort de celui-ci.

La Sonate n° 26 en *mi* bémol majeur, op. 81a, dite « Les Adieux », est suscitée par le départ de Vienne d'un ami de Beethoven. Le deuxième mouvement évoque la tristesse de l'absence, et le finale la joie des retrouvailles. Elle date des années 1809-1810.

Die Klaviersonate Nr. 22 op. 54 ist eine ansprechende, interessante Sonate, die zwischen den beiden Meisterwerken *Waldsteinsonate* und *Appassionata* entstand. Sie wurde 1804 in F-Dur komponiert.

Die Klaviersonate Nr. 23 op. 57 ist als *Appassionata* bekannt. Sie ist das kraftvollste Werk aus Beethovens mittlerer Phase, er bezeichnete sie als „meine beste Sonate“. Sie wurde 1804/05 in Wien komponiert und kann aufgrund ihrer Innovationen in der Klaviertechnik und des Einsatzes von Stilmitteln der Romantik als deren Beginn betrachtet werden. Dieses dem Grafen Franz von Brunswick gewidmete Werk in f-Moll ist aus vielerlei Gründen eines der Meisterwerke der Musikgeschichte.

Danach dauerte es einige Zeit, bis Beethoven wieder Klaviersonaten schrieb. Viel später folgte die Klaviersonate Nr. 24 op. 78, in der Beethoven erstmals Fis-Dur als Grundtonart verwendete – eine schwierige Tonart, die in klassischen Sonaten nur selten eingesetzt wird. Auch diese Sonate aus dem Jahr 1809 ist als eine von Beethovens Lieblingssonaten bekannt und ist der Gräfin Therese von Brunswick gewidmet.

Die Klaviersonate Nr. 25 in G-Dur op. 79 besteht aus drei Sätzen. Beethoven komponierte dieses Werk für einen seiner ersten Lehrer, Joseph Haydn, als dieser 1809 starb.

Die Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur op. 81a ist unter dem Namen „Les Adieux“ bekannt und bezieht sich auf die Abreise eines von Beethovens Freunden aus Wien. Der zweite Satz erzählt von seiner Trauer, und der letzte drückt seine freudige Stimmung aus, als sein Freund wieder zurückkehrt. Sie wurde 1809/10 komponiert.

Op.90, 27 numaralı piyano sonatı Beethoven'ın geç orta dönemi diyebileceğimiz döneminde bestelenmiştir. Bu dönem Beethoven'ın son döneminin başladığı ve Opus 135'lere kadar devam edecek olan dönemidir. 1814 yılında yazıldığı sırada, Beethoven'ın kulak hastalığı iyice ilerlemiş ve sağırılığı onun müzik hayatını iyice zora sokmaya başlamıştır. Op. 90'ların ilki olan ve si minör tonalitesinde yazılan bu sonat iki bölümlüdür. Kendisinden sonraki Schubert ve Schumann gibi bestecilerin piyano yazımını çağrıştıran bir parçadır. Prens Moritz von Lichnowsky'e ithaf edilmiştir.

Op.101, 28 numaralı piyano sonatı, çapraşık armoniler ve deneysellikler de içeren bir sonattır. Beethoven'i ileride Wagner'in orkestra müziklerine yaklaştıran, Wagner'in atmosferinde bir sonattır. 1816 yılında La Majör tonalitesinde yazılmış olan eser, Barones Dorothea Ertmann'a ithaf edilmiştir.

Op.106, 29 numaralı piyano sonatı; Beethoven'in en büyük, en uzun ve en zor sonatı olarak bilinen "*Hammerklavier*" sonatıdır. 40-45 dakikalık bir piyano solo eseridir ve 20 dakikaya yakın bir yavaş bölümü bulunur. Tam anlamıyla senfonik bir eserin piyanoya yansımasıdır. İsminin "*Hammerklavier*" olmasının sebebi ise, Beethoven'in o dönem için yeni bir devrim olan piyanonun tellerine çekiçle vurmasıdır. Çekicin devreye girmesiyle piyanonun sesi yükselmeye başlar. "*Hammerklavier*", bir enstrüman devriminin sonrasında gelen bir sonattır. Füg formunu modernleştirmesi olarak düşünülebilir. Si bemol majör tonalitesinde olan eser 1818'de tamamlanmıştır.

Piano Sonata No.27 in E minor Op.90 was composed at what might be called the end of Beethoven's middle period, after which began his late period spanning to his last major work, the String Quartet Op. 135. When No.27 was written in 1814, Beethoven's deafness was well-advanced and starting to severely hamper his musical life. Dedicated to Prince Moritz von Lichnowsky, the sonata is divided into two movements and is reminiscent of the piano works of later composers like Schubert and Schumann.

Piano Sonata No.28 in A Op.101 includes intricate harmonies and experimental elements. It has a Wagnerian atmosphere and brings Beethoven closer to Wagner's future orchestral music. Written in 1816, it was dedicated to Baroness Dorothea Ertmann.

Piano Sonata No.29 Op.106, otherwise known as the “Hammerklavier”, is Beethoven's greatest, longest and most difficult sonata. It is a 40 to 45-minute piano work with a slow movement of almost 20 minutes. It is in every sense a symphonic piece reflected onto the piano. Its finale can be considered a modernised fugue form. It is called “Hammerklavier” because Beethoven instructed on the title page that it be played not on the harpsichord but on the fortepiano (German: *Hammerklavier*), which was an innovative instrument in his day. Like the modern piano into which it developed, notes on the fortepiano are sounded by the activation of a hammer against the strings. *Hammerklavier* is a sonata written in the wake of an instrument revolution. Written in B flat major, it was completed in 1818.

La Sonate n° 27 en *mi* mineur, op. 90, écrite en 1814, marque la fin de la période médiane. S'enchaîne la dernière période qui s'achèvera avec l'ultime œuvre d'importance du compositeur, le Quatuor à cordes op. 135. La surdité de Beethoven, déjà très avancée au moment où il compose cette sonate, le handicape énormément. Dédié au prince Moritz von Lichnowsky, l'opus 90 s'articule en deux mouvements et annonce des pages pour piano de compositeurs ultérieurs comme Schubert and Schumann.

La Sonate n° 28 en *la* majeur, op. 101, de 1816 présente des harmonies intriquées et des éléments expérimentaux. Par son atmosphère wagnérienne, elle jette un pont vers la musique orchestrale du maître de Bayreuth. Elle est dédiée à la baronne Dorothea Ertmann.

La Sonate n° 29 en *si* bémol majeur, op. 106, connue sous le nom de « *Hammerklavier* », est la sonate pour piano de Beethoven la plus longue, la plus brillante et la plus difficile. Achevée en 1818, elle dure de 40 à 45 minutes - le mouvement lent à lui seul fait presque 20 minutes. C'est à tout point de vue une page de caractère symphonique. Elle doit son surnom au fait que Beethoven a précisé sur la page de titre l'instrument auquel elle est destinée, non pas le clavecin mais le piano-forte (*Hammerklavier* en allemand), qui était alors relativement récent. Comme sur le piano moderne qui succédera au *Hammerklavier*, le son est produit par la frappe d'un marteau (*Hammer*) sur la corde. Par son écriture, cette sonate représente une révolution sur le plan instrumental. Elle s'achève sur une fugue monumentale.

Die Klaviersonate Nr. 27 in e-Moll op. 90 entstand am Ende von Beethovens mittlerer Periode. Danach begann sein Spätwerk, das Stücke bis zu seinem letzten großen Werk, dem Streichquartett op. 135 umfasste. Als die Sonate 1814 geschrieben wurde, war Beethovens Hörschwäche so weit fortgeschritten, dass seine Taubheit sein musikalisches Wirken ernsthaft behinderte. Die Sonate ist dem Grafen Moritz von Lichnowsky gewidmet. Sie gliedert sich in zwei Sätze und erinnert an die Klaviersonaten späterer Komponisten wie Schubert und Schumann.

Die Klaviersonate Nr. 28 in A-Dur op. 101 enthält komplizierte Harmonien und experimentelle Elemente. Sie atmet eine Wagnerische Atmosphäre und zeigt Beethoven als Vorläufer von Wagners zukünftiger Orchestermusik. Sie wurde 1816 geschrieben und der Freiin Dorothea Ertmann gewidmet.

Die Klaviersonate Nr. 29 op. 106 in B-Dur, auch als *Hammerklaviersonate* bekannt, ist Beethovens größte, längste und schwierigste Sonate und wurde 1818 fertiggestellt. Es ist ein 40- bis 45-minütiges Klavierwerk mit einem langsamen Satz von fast 20 Minuten. Sie kann als eine moderne Fuge angesehen werden. Es ist in jeder Hinsicht ein sinfonisches Stück für Klavier. Sie trägt den Beinamen „Hammerklavier“, denn Beethoven gab auf der Titelseite vor, dass sie nicht auf dem Cembalo, sondern auf dem Fortepiano (Hammerklavier) gespielt werden sollte, das zu dieser Zeit ein innovatives Instrument war. Wie bei dem modernen Klavier, zu dem es sich später entwickelte, werden die Töne auf dem Fortepiano durch den Schlag eines Hämmerchens gegen die Saiten produziert. Die *Hammerklaviersonate* ist ein Stück, das im Zuge einer revolutionären Entwicklung des Instruments entstand.

Op.109, 30 numaralı piyano sonatı, Beethoven'in piyano sonatlarının sondan üçüncüsüdür. Daha kişisel bir sonattır. Özellikle operatik olarak anlatmak istediklerini, piyano müziği ile anlattığı görülmektedir. Son üç sonatı onun en özel eserleri arasında sayılabilir. Sonat formunda çok büyük değişiklikler yapmış ve kendini büyük özgürlüklere bırakmıştır. Sonat formu olarak bilinen öğelerden yararlandığı ama özgün müzikler yarattığı eserlerdir.

Mi majör tonalitesindeki eser, Beethoven'in uzun yıllardır arkadaşı olan Antonie Brentano'nun kızı Maximiliane Brentano'ya ithaf edilmiştir.

Op.110, 31 numaralı piyano sonatında Beethoven fûg formuna yönelmiştir. Son dönemlerinde bu forma bu kadar yönelmesinin en büyük sebeplerinden biri ağırlaşan sağırlığından dolayı, yaptığı müzikten matematiksel olarak da emin olmak istemesidir. La bemol majör tonalitesindeki eser 1821'de bestelenmiştir.

Beethoven, Op. 111, 32 numaralı piyano sonatını çok ağır bir hastalık geçirip, ölümle yüz yüze geldiği bir dönemin ardından bestelemiştir. Cennet kapısı ve öbür dünya gibi motifler hissedilir. Si minör tonalitesindeki bu sonat, Beethoven'in piyano için yaptığı son bestelerdendir. 1821-1822 arasında yazılmıştır. Beethoven bu sonatı dostu, öğrencisi ve hamisi Arşidük Rudolf'a ithaf etmiştir.

Piano Sonata No.30 Op.109 is the third of Beethoven's late-period piano sonatas. More of a personal sonata, it is moreover a piano representation of music he wanted to express operatically. His last three sonatas are among his most special works. He made tremendous changes to the sonata form, granting himself great freedom in doing so. This piece uses elements known from the sonata form to create new, original music. Written in E major, it is dedicated to Maximiliane Brentano, daughter of Beethoven's longtime friend Antonie Brentano.

In Piano Sonata No. 31 Op.110 Beethoven turned to the fugue form. One of the main reasons he turned to this form so often in later life is that his increasing deafness meant he wanted to be mathematically sure of his music. The work is in A flat major and was composed in 1821.

Piano Sonata No.32 Op.111 was composed after a bout of severe illness that brought Beethoven face to face with death. It evokes motifs such as the “gateway to heaven” and “the other world”. This sonata in C minor, written between 1821 and 1822, is one of Beethoven’s last compositions for the piano. Beethoven dedicated it to his friend, student and patron Archduke Rudolf.

La Sonate n° 30 en *mi* majeur, op. 109, est une page plus personnelle, qui a en outre une dimension lyrique. Elle forme avec les Opus 110 et 111 le triptyque des trois dernières sonates, une somme exceptionnelle où Beethoven réinterprète la forme sonate de manière radicale et avec une grande liberté. L’Opus 109 est dédié à Maximiliane Brentano, fille d’Antonie Brentano, une amie de longue date du compositeur.

Dans la Sonate n° 31 en *la* bémol majeur, op. 110, composée en 1821, Beethoven renoue avec la forme de la fugue à laquelle il revient souvent dans ses dernières œuvres.

C’est en 1821-1822, après avoir entrevu la mort au cours d’une période où il a été gravement malade, qu’il écrit son ultime sonate, n° 32 en *ut* mineur, op. 111. Elle comprend des motifs qui évoquent une « passerelle vers le ciel » et « un autre monde ». Il s’agit de l’une des dernières compositions pour piano de Beethoven qui la dédiera à son ami, élève et mécène l’archiduc Rodolphe.

Die Klaviersonate Nr. 30 op. 109 ist die dritte von Beethovens späten Klaviersonaten. Sie ist eine eher persönliche Sonate, darüber hinaus eine klavieristische Darbietung von Musik, die der Komponist eigentlich auf der Opernbühne zum Ausdruck bringen wollte. Seine letzten drei Sonaten gehören zu seinen ganz besonderen Werken. Er nahm enorme Änderungen an der standardmäßigen Sonatenform vor und gewährte sich dabei große Freiheiten. Dieses Werk nutzt einzelne Elemente, die aus der Sonatenform stammen, um neue, originelle Musik zu erschaffen. Es steht in E-Dur und ist Maximiliane Brentano, der Tochter von Beethovens langjähriger Freundin Antonie Brentano, gewidmet.

In der Klaviersonate Nr. 31 op. 110 wandte sich Beethoven wieder der Fugentechnik zu. Einer der Hauptgründe, warum er sich im späteren Leben so oft mit dieser Technik auseinandersetzte, war seine zunehmende Taubheit, denn er wollte sich seiner Musik wenigstens auf der Ebene der Harmonik und Intervalle sicher sein. Das Werk steht in As-Dur und wurde 1821 komponiert.

Die Klaviersonate Nr. 32 op. 111 entstand nach einer schweren Krankheit, die Beethoven mit dem Tod konfrontierte. Sie evoziert Motive wie das „Tor zum Himmel“ und die „andere Welt“. Diese Sonate in c-Moll aus den Jahren 1821/22 ist eine von Beethovens letzten Kompositionen für Klavier. Beethoven widmete sie seinem Freund, Schüler und Mäzen, dem Erzherzog Rudolf.



“Dünyaya büyük bir şey hediye etmek istiyordum”

Beethoven'in 32 sonatını kaydetmek çok uzun vadeli yorucu bir meşgale. Üstelik bu eserler 20. yüzyılda çok büyük yorumcular tarafından da kaydedilmişken. Tarkovski'nin dediği gibi, *“Dünya mükemmel olmadığı için sanat vardır”* . Türkiye ve Dünya zor zamanlar geçirirken, böylesine ciddi bir projenin içerisine girme fikri doğdu. Kendimi zor bir çalışmanın içine atıp; her şeyden, tüm dertlerden, gelecek endişesinden soyutlayarak bir şeye adanmak istedim. Kendimle hesaplaşmak, memnun olmadığım şeyleri tedavi etmek ve daha iyi bir ben yaratmak... Ve daha da iyi çalmayı, beynimi, vücudumu daha iyi kullanmayı, daha hızlı öğrenmeyi, daha derin analizler yapmayı, tarihteki en büyük bestecilerden biri olan Beethoven'ı en iyi çalanlardan biri olmak istedim. Benden sonraki nesillere, piyano öğrencilerine, lisans yapan gençlere bu eserlerin 21. yüzyıldaki önemli “Referans” kayıtlarından birini sunmak istedim.

Bugüne kadar 50 CD yaptım. 80 eser besteledim. Dünyanın farklı kıtalarında, farklı ülkelerinde 3 bin civarında konser verdim. Tüm bunların sonunda bugüne kadarki çalışmalarımın dışında yapabileceğim en dürüst işi yapmak istedim. Ve bu kayıtları yaptım. Benim kaydımda yeni olan enteresan bir olgu var. O da; bu kaydı yaparken bir icracı değil, bir besteci anlayışıyla çalışmış olmam.

32 sonat 605 dakikalık bir müziktir ve biz müzisyenlerin kutsal kitabı niteliğindedir. Dünyaya büyük bir şey hediye etmek istiyordum. 21. yüzyıl insanının bu müzik ile yıllar sonra çağımızda yeniden buluşması için; bu sonatları en taze, en çarpıcı haliyle sunabilmek adına hayatımın iki yılını gece gündüz demeden sadece buna adadım.

“İki yıl boyunca Beethoven benim idolüm ve mentorum oldu”

Projeye Mayıs 2017'de başladım. O güne kadar Beethoven sonatlarının sadece 14'ünü çalmıştım. Ve 18 sonatı yeni öğrenecektim. 2020 Beethoven'ın 250. yılıydı. Projeyi bu zamana kadar tamamlamayı hedefledim. İlk kez 8 yaşında Beethoven'ın küçük sonatlarını çalmıştım. 30'lu yaşlarımda 5 sonatın CD kaydını gerçekleştirmiştım. Fırtına (no 17) Appassionata (no 23), Waldstein (no 21), Ayışığı (no 14) ve opus111 (no 32). Ama kaydettiğim koşullar pek iyi olmadığından, bu kayıtlarımdan hiçbir zaman mutlu olmadım. Pathetique, opus109, Hammerklavier, Les Adieux gibi sonatları da değişken dönemlerde konser programlarıma koyduğum olurdu.

Kendime “*Bu sefer memnun kal emrini*” verdim. Çok çalışmam gerekiyordu. Beethoven’ın sonsuz derinlikteki bu 32 eserini çalışmak, benim için müthiş bir motivasyondur. İki yıl boyunca Beethoven benim idolüm ve mentorum oldu.

Hayali Fazıl Say Beethoven Orkestrası ve hayali izleyici Beethoven

Sanatçılar için ruhun iki rakibi vardır. İlki vücut, ikincisi zaman... Asla ellerimizin esiri olmamalıyız. Ellerimiz, tuşlar, piyano, sesler, tüm bunlar ruhumuzun bütünleşmiş benliği olmalı. Bunun için her yolu denemeliyiz. Mesela ben bu iki yıllık Beethoven çalışma sürecinde, iki önemli hayali ürün yarattım.

Birincisi; “FAZIL SAY BEETHOVEN ORKESTRASI” yâdı. Her piyano sonatını bir senfoni gibi hissetmek, her sonatı ve notayı beynimde bir orkestra gibi duymak istedim. Bu hayali orkestra ile, hayali orkestra provaları yaptım. Hayalimde orkestrayı deli bir Karajan, temkinli bir Furtwängler yönetti. Bazen de bu hayale; tutucu bir şef ya da Beethoven manyağı tutkulu bir şef dahil oldu. Hepsisi benim orkestramı yönetti. Her seferinde her sonat için 4 saatlik genel provalar yaptık.

Bu hayaller konsantrasyon için müthiş bir içe dalıştır. Ve bu çalışmalar için piyano başında olmaya da gerek yoktur. Hayal çalışmaları her yerde olur. Bazen havalimanında, bazen otel lobisinde, evde ya da bir kafede. Yeter ki tam dalış anında, birisi bir sebepten rahatsız etmesin.

Orkestranın dışında sonatları piyano başında transpoze de çalışıyordum. Ki el; belli bir hareket ezberlemesin, el müzik ezberlesin diye. Halk müziğinde; her makamı, her eseri, her tondan anında çalan Roman müzisyenler misali, esere salt doğallık ve autodidaktik katıyor.

Bunun dışında çok daha hayalci bir yöntemim vardı. Sonatlarımı; yanımda oturan, enerjisi ve müzik ruhu sonsuz, “hayali bir Beethoven” e çalışıyordum. Hayali Beethoven bana müziğini gösteriyor, bazen beni azarlıyor, bazen beynimin içinde huzursuzlukla tepiniyordu. Bu aşama en zoru ve en acımasızıydı. Bu kadar çok çalışırken, azar işitmekten bıktığım, bacaklarımın zonkladığı, kendimi yılmış ve yorulmuş hissettiğim oluyordu. Abramoviç metodu gibi, bu hayalin içinde tam bir kendini sınama hali baş gösteriyordu.

Belki de gücü ve ağırlığı aynı anda taşıyan bu hayaller son bulduğunda; yani Haziran 2018’de başlayan kayıtlar, Mayıs 2019’da bittiğinde, üzerimden tuhaf bir yük kalktı. Kendimi derin bir boşlukta hissettim.

Sonatları hikâyeleştirmek ve ruhu dengeleyen “kıvamı” beklemek

Müzik bir şey anlatmalı ve yorumcu anlatmak istediğini kesinlikle çok anlaşılır kılmalı. Öylesine anlaşılır kılmalı ki; Türkiye’de Anadolu’nun ücra köşesinde hayatında ilk kez klasik müzik konseri dinleyen biri de; Çin’in taşrasında, klasik müziği anlamaya çalışan biri de müziğin ruhunu hissetmeli. Bu nedenle bazen melodilere isim takmak, yorumcunun leitmotifler yarattığı bir çalışma sistemi yaratmak anlamlı olabiliyor. Bu sayede düşünceleri metnin matematiğinden uzaklaştırmak ve hikâyeleştirmek mümkün oluyor. Bende kendimce her sonattaki her tema için bazı leitmotifler oluşturdum. Mesela pastoral sonatın en ağır bölümü için *“Yaşlı adam”* leitmotifi, Waldstein’da *“Uzaktan gelen savaş tamamları”* leitmotifi, 7. Sonatın yavaş bölümünde *“Veremli çocuk”* ya da *“Kederli anne”* leitmotifi , Opus 111’de *“Azrail”*, *“Yalnızlık kederi”*, *“Sırat köprüsü”* leitmotifi, , opus 109’da *“Umutsuz aşk”* leitmotifi , Appassionata’da *“Umut”* veya *“İsyen”* leitmotifi gibi...Ayrıca bazı sonatların ismi olmadığı halde, onlara isimler de taktım. Bunu Mozart Sonatları kaydımda da yapmıştım. Beethoven 2. Sonat *“Küçük sevimli prenses sonatı”* oldu. Sonat no 13 ise *“Şarap Sonatı”* ...

Çalışırken notaların üzerine notlar tutarım. 300 çeşit renkli kalemle çalışırım. Notayı bazen, başka bir matematikte, renkli kalemlerle yazarım.

Müzikte her şeyi yapabileceğimi güdü olarak hissettiğim anlara *“kıvam”* derim. Kıvam *“ben buradayım”* der. Bunu hemen hissederim. Ve çalışma başlar. Kıvamsız bir anda çalışmaya başlamak ve zaten kendiliğinden gelecek olan kıvamı çalışırken beklemek, hem yanlış ve tatsızdır. Hem de yanlış şeyler oluşturur. Yanlış şeyleri düzeltmek ise, sıfırdan bir şeyi öğrenmekten çok daha meşakkatli bir derttir. Son yıllarda; çalışma, konser, kayıt, beste, analiz, derin dalış yani her ne anımda olursam olayım *“kıvam”* düzeyimi yükseltmek için uğraştım. Bu benim ruh halimi de çok dengeliyor.

“Beethoven kendisinden 100 yıl sonrasının müziklerini arıyor gibi”

15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar klasik müzik aslında sadece Avrupa’ya özgü bir sanattı. Sonra buna sırasıyla; Kuzey Amerika, Güney Amerika, Uzak Asya, Ortadoğu, Afrika ve diğer tüm kıtalar eklendi. Klasik müzik, tüm gezegene yayılan evrensel bir kültür oldu. Müzik evrensel bir dildir. İnsanlığın ortak duyguyu akımıdır. İnsanoğluna özgüdür. Bir şeyi iyi anlatıyorsak, her yerde iyi anlaşılır.

Bir bestecinin eserini yorumlarken, o eserin doğruluğunu hissetmemiz lazım. Yani bir besteci gibi hissetmemiz lazım. Besteciler eserlerini dünyaya getirdikleri an, aslında piyano çaldıklarını bile fark etmezler. Salt müziği duyarlar. Bu noktada; eseri sanki o an besteliyormuş gibi bir tazelikte yorumlamak lazım. Bunun için birazda bestecinin neyi hayal ettiğini hissetmek lazım. Bu hayaller subjektif olabiliyor. Herkesin hayalleri elbette bambaşka. 1809 yılında bestelenmiş bir eserin hayal gücü ile o eseri 2019 yılında yorumlayan bir bestecinin hayali arasında farklılıklar var. Ancak insan olmamızda, yaşadığımız dönemler dışında çok büyük farklılıklar yok. Bugün çok farklı enstrümanlar çalışıyor. Geçtiğimiz iki yüzyıl boyunca piyano bile o kadar çok değişti ki... Bugün üç bin kişilik salonlarda çok kuvvetli enstrümanlarla müziğimizi yaparken, o dönemde piyanoların sesleri bu kadar güçlü değildi. Özellikle tuşları bugüne göre çok daha hafif ve yumuşaktı. Günümüzde bir piyanistin Beethoven çalarken zorlanmasındaki ana nedenlerden biri; Beethoven'ın özellikle hızlı tempolarında *-bugün ki piyanolardaki ağırlık nedeniyle-* piyanistin hareketlerinin biraz kısıtlanmasıdır.

Beethoven'ın son sonatlarında, yani Opus 90'dan sonra duyma yetisini gitgide yitirmeye başladığı ve neredeyse Opus 100'den sonra hiç duymadığı anlatılır. Bazı eserleri yazdıktan sonra ne kadar duyduğunu ya da duymadığını hiç bilmiyoruz. Bu son döneminde müzik ile anlattığı şeyler hem çok kişisel, hem de sır dolu... Bestelediklerini duyamamanın verdiği güvensizlik; onu matematiksel anlamda çok daha emin olduğu "füg" gibi formlara itiyor.

Beethoven'ın piyano enstrümanının tüm tekniğine olağanüstü hâkimiyetinin yanı sıra, biz yorumcular onun piyano çalarken içgüdüsel olarak yaptığı şeyleri de hesaba katıyoruz. Beethoven'ı müziğin içinde duymak istiyorum. Beethoven'ın son döneminde; Brahms'a doğru, Wagner'e doğru, Schumann'a doğru veya kendinden sonra gelen nesillerdeki bestecilere doğru büyük atılımlar var. Bunlar sadece eserlerinin armonilerinde veya atmosferlerinde değil, piyano yazımında da kendini gösteriyor. Piyano yazımı gittikçe orkestral hale gelmeye başladı. Son altı sonatındaki tını renginin, daha önceki sonatlarına göre daha farklı olduğunu düşünüyorum. Hatta bu çizgiyi Appassionata sonatından itibaren bile görebiliriz. Benim gözümde, orada da bir orkestra çalmaktadır. Özellikle Hammerklavier sonatında artık gerçekten ileri dönemlerine atak yapan bir Beethoven görmekteyiz. Kendinden 50 yıl, 100 yıl sonrasının müziklerini yapmaya başlamış devrimci bir Beethoven var.

“Mozarteum’da piyano ve akustiğe alışmak için zaman kaybetmiyorum”

Kayıtlarımızı yaptığimiz Mozarteum’da ben toplam 24 cd kaydettim. Tüm Beethoven sonatları, Chopin kayıtları gibi. Bu salon muhteşem güzellikte bir akustiğe sahiptir ve çok iyi bir piyanosu vardır. Hatta iki tane çok iyi piyanosu vardır. Benim Mozartları kaydettiğim piyano ile Beethoven’i kaydettiğim piyano ayrı iki piyanodur. Burada piyanoya ve akustiğe alışmak ve anlamak için zaman kaybetmiyorum. Piyano ve akustikteki dezavantajlarımı biliyorum.

Biz kayıтта sadece 3 kişiyiz. Ben, ses teknisyeni ve yapımcı Jean-Martial Golaz ve piyano teknisyenimiz Franz. Jean-Martial benim bugüne kadar kaydettiğim 50 CD’nin 42’sini kaydetti. 1996’dan beri beraber çalışıyoruz. Sesi doğal güzelliğiyle bulmanın ve mikrofonları o şekilde yerleştirmenin gurusudur. Kayıt süresince beni en iyi şekilde yönlendiren, hatalarıma dikkat çeken, beni motive eden de odur. Franz da, Salzburg’da fevkalade iyi ve ünlü bir piyano akortçusu ve teknisyenidir. Franz’ın mesaisi sabah 6’da başlar. Jean-Martial ve ben sabah 9’da geliriz. 1 saatlik öğle arası dışında akşam 21.30’a kadar kayıt yaparız. Beethoven 32 sonat kaydı, iki yılda toplam 18 günde, 5 ayrı tarihte yapıldı ve 9 CD’de toplandı. Bazı sonatları daha iyi yapmak için iki kere kaydettim. Her kayıt dönemi bittiğinde, Jean-Martial editing yapıp, dinlemem için bana yolladı.

Ben artık kayıt döneminde, salonda yalnız başına verilen bir mücadelenin psikolojik zorluklarını aştığımı düşünüyorum. Hiçbir şeye kızmıyorum. Sakinlik ve sükûnet ile kıvamının gelmesini bekliyorum. Panik yapmıyorum.

“Beethoven sonatlarını çalışırken bütün edisyonlardan yararlandım”

Beethoven sonatlarını çalışırken hemen hemen bütün edisyonlardan yararlandım diyebilirim. Finalde, kayıt aşamasında ve kayıttan bir hafta önce Wiener Urtext Edition denilen, Universal-Schott ortak yapımı en son çıkan ve Beethoven 32 sonatın, 3 ayrı cilde ayrıldığı edisyon ile kaydımızı yaptık. Ama ben evdeki çalışmalarımda, ta 1990’lı yıllardan kalan Edition Peters notalarını kullandım. Hatta Ricordi ciltlerim vardı. Onlardan bile yararlandım. Kendi özetleriyle ünlü piyanist Arthur Schnabel’in de bir baskısı var. Beethoven sonatlarını ilk kaydedenlerden biriydi. Ondan oldukça yararlandım. İlginç şeyler vardı. Bunun yanında, Beethoven’in sonatları üzerine ve Beethoven’in üzerine yazılmış pek çok Almanca kitabın çoğunu okuduğumu söyleyebilirim. Bunların en

ilginçlerinden biri Beethoven'in kendi öğrencisi olan ve piyano etütlerini yazan Czerny'nin kitabıdır. (Bu kitap; Beethoven sonatlarını kendisinin nasıl çaldığını açıklayan nota örnekleriyle dolu olan bir kitaptır.) Bütün bu edisyonların yanında; uçaklarda, otellerde rahat çalışabilmem için küçük baskılardan da faydalandım. Henle ve Breitkopf'un baskıları... Bunlar bir kitap boyutunda olduğu için analizlerimi yapıp notlarımı tutmam için idealdi. Ama dediğim gibi finalde kaydımızı Universal ve Schott'un ortak baskısı olan Wiener Urtext Edition üzerinden yaptık. Beethoven'in isteklerine, notalarına oldukça sadık kalan bir çalışmaydı.

“Farklı yorumlar bestecinin mutluluğudur”

Bir yorumcunun bir eserle ilişkisi sadece sadakat ile açıklanamaz. Bir yorumcu, bir bestecinin eserlerini konserde çaldıkça, yeni şeyler oluşacaktır. Her yeni piyanoda, her yeni akustikte, her yeni şartta ve ilerleyen yılların gelişimine göre yenilikler oluşacaktır bu çalışlarda. Bu biraz doğaçlama da içeren bir konudur. Dolayısıyla eserler her seferinde; ilk çalınıştan, ilk okunuştan farklılaşacaktır. Bu çok normal bir prosedürdür. Çünkü doğadaki değişmeyen tek şey değişimdir. Her çalışan kendi hikâyesi, kendi istikameti vardır.

Kimine göre benim tempolarım; hızlı bölümlerin bazılarında fazla hızlı, kimi ağır bölümlerde de fazla yavaş gelebilir. Bu çok önemli bir konu değildir. Her yorumcunun esere kendi imzasını atması, eserde kendi otantik yorumunda kalması da önemlidir.

Besteciler eserlerini çaldıkça, her seferinde farklı tempolar, farklı renkler, farklı ruhlar yaratırlar. Müzik her çalınıştan yeni olmalıdır. Her çalınış; eseri sanki o anda yeniden besteliyormuşuz gibi olmalıdır. Önemli olan ne anlattığımız ve insanoğluna hangi hisleri ulaştırdığımızdır.

Hiç kimse *“Beethoven şöyle çalınır, başka türlü de yanlıştır”* diyemez. Ki bence Beethoven'in kendisi de diyemez. Farklı yorumlar bestecinin mutluluğudur.

Fazıl Say

(ed. Senem Tekinkoca)

“I wanted to give the world a great gift”

Recording Beethoven's 32 sonatas was a lengthy and tiring process, especially as they have previously been recorded by some of the greatest artists of the 20th century. As Tarkovsky said, “The artist exists because the world is not perfect.” The idea of taking on such an ambitious project came about at a challenging time for both Turkey and the rest of the world. I wanted to immerse myself in a difficult project, devote myself to it and become detached from everything else, from all my anxieties and worries about the future. I wanted to come to terms with myself, understand the things that were making me unhappy and become a better version of myself... To play better, to use my body and mind better, to speed up my learning process, to analyse things more deeply and, ultimately, create one of the greatest interpretations of one of the greatest composers. I hoped to give future generations, piano students and young undergraduates renditions that would be among the most important “reference” recordings of the 21st century.

To date I have recorded 50 albums and composed 80 works. I have given around 3,000 concerts in various countries around the world. In the wake of all that I'd developed a desire to go beyond these achievements and do some of the very sincerest work I was capable of. That was how these recordings came about. There was an interesting new development during this recording process, in that I approached the playing with the mindset of a composer rather than that of a performer.

This is a 605-minute piece containing 32 sonatas. It's like a sacred text for musicians. I wanted to give the world a great gift. I spent two years of my life working day and night to reacquaint 21st-century listeners with the sonatas in the here and now, so many years after they were written, and to present the music with the utmost freshness and brilliance.

“Throughout those two years, Beethoven was my idol and my mentor”

I began this project in May 2017. At the time I had only ever played 14 of Beethoven's sonatas, so I had 18 more to learn from scratch. 2020 is Beethoven's 250th anniversary, and I aimed to complete the project by that date. I first played Beethoven's smaller sonatas at the age of eight. In my 30s, I recorded five of his sonatas for an album: “The Tempest” (No.17) “Appassionata” (No.23), “Waldstein” (No.21), “Moonlight” (No.14) and

Op.111 (No.32). But the recording conditions then weren't as good as I'd have liked, and I was never happy with the results. Over the years I've occasionally included other sonatas like "Pathetique", Op.109, "Hammerklavier" and "Les Adieux" in my concert repertoire. For the present recording, however, I set myself a rule: "Make sure you're happy with the results". It was labour-intensive, but working on 32 Beethoven pieces of infinite depth gave me an inexhaustible motivation. Throughout those two years, Beethoven was my idol and my mentor.

"The imaginary 'Fazil Say Beethoven Orchestra' and the imaginary spectator, Beethoven"

The artist's soul has two adversaries: the first is the body, and the second is time... We should never become enslaved by our hands; our hands, the piano keys, the piano, the notes – all of these should be integral components of our soul's unique personality. We should do everything possible to make that happen. During my two years working on Beethoven, I came up with two important imaginary creations.

The first was the "Fazil Say Beethoven Orchestra". I wanted to experience every piano sonata as though it were a symphony, to hear every sonata and every note in my mind, as though listening to an orchestra. I had imaginary rehearsals with this imaginary orchestra. Sometimes this imaginary scene was presided over by a conservative conductor, or one who was a manic Beethoven enthusiast; these imaginary rehearsals could be led by a wild Karajan or a sedate Furtwängler. They all directed my orchestra. We always held four-hour dress rehearsals for each sonata.

These imaginings were an incredibly immersive form of concentration – and I didn't even need to be at the piano to practise in this way. Mental practice can take place anywhere: at the airport, in the hotel lobby, at home or in a café. You only need to make sure you won't be disturbed for the duration, as you prepare to plunge into the depths of your imagination.

Apart from utilising this "orchestra", I tried transposing the sonatas at the piano, to make my hands memorise the music rather than the particular mechanics of playing it. Like Romani musicians who can play any maqam or folk tune in any key, off the top of their heads, I too added pure spontaneity by internalising these works.

I took another, even more fantastical approach. I played the sonatas to an “imaginary Beethoven”, who sat next to me, brimming with boundless energy and musical spirit. The imaginary Beethoven showed me his music, sometimes soothing me, sometimes wrestling with the dissatisfaction in my mind. This was the hardest and most unforgiving stage. As I pushed myself, there were times I was fed up with hearing the rebukes, my legs were throbbing, and I felt tired and frustrated. Inside this imaginary world, I felt a need to prove myself. It was almost as if I were using the Abramović Method.

These imaginings, which required of me both strength and gravitas, ended with the start of recording in June 2018, and when sessions came to a close in May 2019, a strange weight lifted from me. I felt like I was in a huge void.

“Narrating the stories of the sonatas and waiting for ‘equilibrium’ to balance the soul”

Music should relate something, and the one relating it should make this narrative as clear as possible. It should be made so clear that the spirit of the music can be felt by someone listening to and trying to understand classical music for the first time, whether in the far reaches of Turkey’s Anatolia or in rural China. This makes it important to assign names to melodies, to develop a way of working in which the performer devises the leitmotifs. In this way it is possible to distance your thoughts from the mathematics of the text and instead to dramatise it. I devised my own personal leitmotifs for every theme of every sonata. For example, I came up with the “old man” leitmotif for the heaviest section of the “Pastoral” Sonata, the “distant drums of approaching warships” leitmotif in “Waldstein”, the “tubercular child” or “sorrowful mother” leitmotif in the slow section of the Sonata No.7, the “grim reaper”, “grief in loneliness” and “As-Sirāt (bridge to paradise)” leitmotifs in Op.111, the “hopeless love” leitmotif in Op.109, the “hope” or “rebellion” leitmotif in “Appassionata” and so on. I also gave names to some of the nameless sonatas, as I did when recording the Mozart cycle. Beethoven’s Sonata No.2 became the “Charming Little Princess” Sonata. Sonata No.13 became the “Wine” Sonata.

As I work I make annotations above the music using some 300 different coloured pens. Sometimes I write out the music itself with coloured pens, using a different kind of mathematics. When I start to sense an impetus, a feeling that I can do anything I want with the music, I call that the “equilibrium”. This equilibrium announces “I’m here”, and

the minute I sense it I get straight to work. It's an erroneous and joyless task to begin working before the arrival of this equilibrium, which originates inside you, and it's wrong to hope it will come along as you work. That can also lead to mistakes. It's far more gruelling to correct an ingrained error than to learn something correctly from the start. In recent years, in whatever part of my day, whether practising, performing, recording, composing or analysing, I have striven to raise the level of my equilibrium. This really balances my spirit.

"It's as if Beethoven is on a quest for the music of 100 years in the future"

From the 15th to the 20th century, classical music was an artform unique to Europe. Thereafter it travelled to all the other continents: North America, South America, the Far East, the Middle East and Africa. Classical music became a universal culture that spread across the planet. Music is a universal language. It is the mutual emotional flow of all humanity. Something unique to the human race. If we explain something well enough, it can be understood everywhere.

When we interpret a composer's work, we need to remain faithful to it. In other words, we need to feel like a composer. When composers bring new works into the world, they aren't even aware that they are playing the piano; they hear only the music. Compositions should be interpreted with the same freshness as a completely new piece of music that has just been created. To achieve this, we need to have a sense of what the composer imagined. Those imaginings might be subjective. Undoubtedly, dreams are individual to the dreamer, and there are differences between the power of imagination behind a work composed in 1809 and that of a composer interpreting that same piece in 2019. However, setting aside the time that separates the eras in which we live, there is no great difference between the simple fact of our humanity. Today, we play very different instruments: the piano has changed significantly over the last 200 years. These days, our instruments have a sound capable of filling a 3,000-seat auditorium, whereas the pianos of Beethoven's day were much quieter. The keyboard action in particular was much lighter and softer than it is today. One of the main reasons contemporary pianists struggle with Beethoven is that their mechanics are somewhat restricted by the weight of the modern keyboard action, especially at faster tempos.

It's said that Beethoven suffered increasingly severe hearing loss during his opuses in the 90s (1810–14) and was completely deaf by his Op.100. We have no idea what he was able to hear or not hear when writing some of his works. In his later period, the things he related through his music were both very personal and full of secrets. The insecurity of not being able to hear his compositions drove him towards forms that he could be mathematically more certain of, such as the fugue.

Together with Beethoven's extraordinary mastery of all piano techniques, those who interpret his music must also take into account the things he did instinctively as a pianist. I want to hear Beethoven in the music. The works of Beethoven's later period contain momentous steps towards Brahms, Wagner, Schumann and the composers of later generations. This is evident not just in the harmonic aspects and atmosphere of the works, but also in his voicing for the piano, which gradually takes on a more orchestral texture. I think the timbre of his last six sonatas has a very different tone to his previous ones. In fact, we can follow this development from the "Appassionata" Sonata onwards. In my mind, it's an orchestra that's playing there. Particularly in the "Hammerklavier" Sonata we can see a Beethoven making musical inroads into future eras, a revolutionary composer starting to create music 50 to 100 years ahead of its time.

"At the Mozarteum, I don't waste time getting used to the piano and acoustics"

We made this recording at the Mozarteum, a venue I've used for a total of 24 albums including all my previous Beethoven sonatas and the Chopin recordings. The room there has magnificent acoustics and a marvellous piano. There are two marvellous pianos, in fact. The piano I used to record this Beethoven is different to the one I used for recording the Mozart cycle. At the Mozarteum, I don't need to waste time learning and getting used to a new piano and unfamiliar acoustics; I'm already well acquainted with their profiles.

There are only three of us present for these recordings: me, the producer-engineer Jean-Martial Golaz and our piano technician, Franz Nistl. I have been working with Jean-Martial since 1996, and he has recorded 42 of the 50 albums in my discography to date. He is a master at capturing the sound's natural beauty and knowing exactly where to place the microphones. During our recording sessions, he's the one who knows

best how to give me direction, point out my mistakes and motivate me. Franz is an exceptional and renowned piano tuner-technician from Salzburg. He begins his work at 6am. Jean-Martial and I arrive at 9am. We carry on recording until 9:30pm, only stopping for a one-hour lunch break. Our recording of this Beethoven cycle occupied a total of 18 days, divided into five different sessions spread over a two-year period. I recorded some of the sonatas a second time in order to make improvements. At the end of each recording session, Jean-Martial would edit the takes and then send me the files to listen to.

I think I've reached a stage where I can overcome the psychological challenges inherent in the solitary struggle that is studio recording. I don't let anything get to me. I wait calmly and patiently for equilibrium to come. I don't panic.

“When I was working on Beethoven's sonatas, I consulted all the different editions”

I consulted nearly all the editions of Beethoven's sonatas in preparation for this recording. Last of all, and during the recording, we used the most recent edition, known as the Wiener Urtext Edition, which presents Beethoven's 32 sonatas in three separate volumes. We turned to this edition a week before entering the studio. However, when practising at home I used Edition Peters, which dates back to the 1990s. I even have the Ricordi versions, which I included in my preparations. There is also an edition by the famous pianist Arthur Schnabel, featuring his own annotations. He was one of the first to record Beethoven's sonatas, and I learned a lot from him. There are some interesting things in there. I have also read most of the numerous German books about the sonatas and about Beethoven himself. One of the most interesting of these was written by Beethoven's student Czerny, himself a composer, notably of piano études. The book is full of explanatory notation, showing Czerny's own way of playing Beethoven's sonatas. In addition to these various sources, I also used pocket editions to make working easier when flying or staying in hotels. The Henle and Breitkopf editions are book-sized and so ideal for doing analysis and making notes. But as I said, in the end we relied on the Wiener Urtext Edition, a joint publication of Universal and Schott, which remains extremely faithful to Beethoven's own wishes and notation.

“Different interpretations are a composer’s delight”

The relationship between a performer and the work being interpreted is about more than just fidelity. New elements appear every time a performer interprets a composer’s work at a concert. Each new piano, each new acoustic soundscape, each new set of conditions, together with the progress that comes with the passage of time, will give rise to new elements. It is in some ways related to improvisation, and consequently every time the works are performed, they deviate from the way they were first read or played. It’s a completely natural process, because the only thing in nature that doesn’t change is change itself. Each rendition has its own story, its own direction.

Some people may find my tempos too hurried in the fast sections or too sluggish in the slow sections. That’s not that important in the bigger picture. What is important is that performers sign the work with their own signature and remain true to their own authentic interpretation.

Each time composers play their own compositions, they imbue them with a different spirit, varying the tempo and creating different colours. Music should be new every time it’s played. Each time a piece is performed, it should feel as though it has just been written. What matters is what we are saying and which feelings we convey to the human race.

No one should say, “Beethoven played it like this, and everything else is wrong”. Beethoven would never have said that. Different interpretations are a composer’s delight.

Fazıl Say

(ed. Senem Tekinkoca)

Translation: Paula Darwish

« Je voulais offrir au monde un magnifique cadeau »

L'enregistrement des trente-deux sonates de Beethoven a été un processus long et fatigant, d'autant plus qu'elles ont déjà été gravées par certains des plus grands artistes du XX^e siècle. Comme l'a dit Tarkovsky : « L'artiste existe parce que le monde est imparfait ». L'idée de me lancer dans un projet aussi ambitieux m'est venue à une époque compliquée, tant pour la Turquie que pour le reste du monde. J'avais envie de me plonger dans un projet ardu, de m'y consacrer pleinement et de me détacher de tout le reste, de toutes mes angoisses et mes inquiétudes pour l'avenir. Je voulais arriver à m'accepter, comprendre ce qui me rendait malheureux et devenir une meilleure version de moi-même... Jouer mieux, mieux utiliser mon corps et mon esprit, stimuler mon processus d'apprentissage, analyser les choses plus en profondeur et, en fin de compte, créer l'une des plus grandes interprétations de l'un des plus grands compositeurs qui soient. J'aspirais à offrir aux générations futures, apprentis pianistes et jeunes étudiants de premier cycle, des lectures qui figureraient parmi les « enregistrements références » les plus importants du XXI^e siècle.

À ce jour, j'ai gravé cinquante albums et composé quatre-vingts pièces. J'ai donné environ trois mille concerts dans divers pays du globe, et dans ce sillage m'est venu le désir de me surpasser encore et de réaliser l'œuvre la plus sincère dont j'étais capable. C'est de là que ces enregistrements tiennent leur origine. Les choses ont pris une tournure intéressante pendant ce processus d'enregistrement : j'ai abordé le jeu dans l'état d'esprit d'un compositeur plutôt que celui d'un interprète.

Il s'agit d'un ouvrage de six cent cinq minutes comprenant trente-deux sonates. Pour les musiciens, c'est comme un texte sacré. Je voulais offrir au monde un magnifique cadeau. J'ai travaillé deux années de ma vie à familiariser à nouveau les auditeurs du XXI^e siècle avec ces sonates dans l'ici et maintenant, tant d'années après qu'elles aient été écrites, et à présenter ces pages avec un maximum de spontanéité et d'éclat.

« Tout au long de ces deux années, Beethoven a été mon idole et mon mentor »

Je me suis lancé dans ce projet en mai 2017. À l'époque, je n'avais joué que quatorze des sonates de Beethoven, j'en avais donc dix-huit autres à apprendre en partant de zéro. L'année 2020 marque le deux cent cinquantième anniversaire de la naissance

de Beethoven et je m'étais fixé pour objectif d'achever le projet d'ici à cette date. J'ai commencé à jouer les sonates les plus courtes de Beethoven quand j'avais huit ans. Passé mes trente ans, j'ai enregistré cinq de ses sonates pour un album : la « Tempête » (N° 17) l'« *Appassionata* » (N° 23), la « *Waldstein* » (N° 21), la « Clair de lune » (N° 14) et l'Opus 111 (N° 32). Mais les conditions d'enregistrement n'étaient pas aussi bonnes que ce que j'aurais souhaité, et je n'ai jamais été satisfait du résultat. Avec le temps, il m'est arrivé d'intégrer d'autres sonates comme la « Pathétique », Op. 109, la « *Hammerklavier* » et « Les Adieux » à mon répertoire de concert. Toutefois, pour le présent enregistrement, je me suis fixé une règle : « Assure-toi d'être content du résultat. » Ça m'a demandé énormément d'efforts, mais ce travail sur les trente-deux opus de Beethoven, d'une infinie profondeur, a été une source de motivation inépuisable. Au fil de ces deux années, Beethoven a été mon idole et mon mentor.

« L'«Orchestre Beethoven Fazil Say» imaginaire et son spectateur imaginaire, Beethoven »

L'âme d'un artiste a deux adversaires : le premier est son corps, et le deuxième est le temps... Nous ne devrions jamais nous laisser asservir par nos mains ; nos mains, les touches du piano, le piano, les notes – tous ces éléments devraient des parties intégrantes de la personnalité unique qui constitue notre âme. Nous devrions faire tout ce qui est possible pour que tout fonctionne. Pendant les deux ans où j'ai travaillé sur Beethoven, j'ai eu l'inspiration de deux grandes créations imaginaires.

La première était l'« Orchestre Fazil Say Beethoven ». Je voulais vivre chaque sonate pour piano comme si c'était une symphonie, entendre chaque sonate et chaque note dans ma tête comme si j'écoutais un orchestre. Je faisais des répétitions imaginaires avec cet orchestre imaginaire. Parfois, cette scène fantasmée était présidée par un chef d'orchestre conservateur, ou parfois c'était un chef complètement fou de Beethoven ; ces répétitions imaginaires pouvaient être dirigées par un Karajan déchaîné ou un Furtwängler imperturbable. Tous dirigeaient mon orchestre. Nous organisions toujours des répétitions générales de quatre heures pour chaque sonate.

Ces inventions étaient une forme de concentration incroyablement immersive – et je n'avais même pas besoin d'être au piano pour m'entraîner de la sorte. On peut pratiquer ce travail mental absolument partout : à l'aéroport, dans un hall d'hôtel, chez soi ou dans

un café. Il suffit de s'assurer de ne pas être dérangé pendant tout le temps que ça dure, et on est prêt à plonger dans les profondeurs de son imagination.

En plus d'utiliser cet « orchestre », j'ai essayé de transposer les sonates au piano, afin que mes mains mémorisent la musique plutôt que la mécanique particulière du jeu requis. Comme les musiciens romanis qui sont capables de jouer au débotté n'importe quel maqâm ou n'importe quelle mélodie populaire dans n'importe quelle tonalité, moi aussi j'ai insufflé une pure spontanéité à ces œuvres en les internalisant.

J'ai aussi adopté une approche encore plus fantastique : j'ai joué les sonates à un « Beethoven imaginaire » assis à mes côtés, débordant d'une énergie et d'un esprit musical infinis. Ce Beethoven imaginaire m'a montré sa musique, parfois il m'a rassuré, parfois il a combattu l'insatisfaction qui m'habitait. C'était la phase la plus dure et inflexible de mon travail. Alors que j'essayais de repousser mes limites, il y avait des moments où j'en avais marre d'entendre les réprimandes, j'avais les jambes qui flageolaient et je me sentais frustré et fatigué. Dans ce monde imaginaire, je ressentais le besoin de faire mes preuves. C'était presque comme si j'avais recours à la méthode Abramović.

Toutes ces fantaisies, qui me demandaient à la fois de la force et de l'application, se sont dissipées avec le début des enregistrements en juin 2018, et quand les sessions se sont achevées en mai 2019, je me suis senti libéré d'un poids étrange. J'avais l'impression de me retrouver dans un vide immense.

« Raconter les histoires des sonates et attendre l'équilibre de l'âme »

Il faut que la musique entre en lien avec autre chose, et la personne qui noue ce lien doit rendre sa narration aussi claire que possible. En fait, tout devrait être si clair que celui ou celle qui écoute de la musique classique pour la première fois et essaie de la comprendre, qu'il se trouve aux confins de l'Anatolie turque ou en pleine Chine rurale, devrait pouvoir palper l'esprit de la musique. C'est pourquoi il est important de donner des noms aux mélodies, de mettre au point une méthode de travail permettant à l'interprète de concevoir les leitmotifs. Ainsi, il devient possible de distancer ses pensées des mathématiques du texte et de le rendre en fait plus théâtral. J'ai conçu mes propres leitmotifs bien à moi pour chaque thème de chaque sonate. Par exemple, j'ai inventé

le « Leitmotiv du vieillard » pour la section la plus pesante de la Sonate « Pastorale », le « Leitmotiv des tambours lointains annonçant l'approche de vaisseaux de guerre » dans la Sonate « *Waldstein* », « L'enfant tuberculeux » ou « La mère explorée » dans la section lente de la Sonate n° 7, « La faucheuse », « La douleur d'être seul » et « *As-Sirāt* » (Le pont vers le paradis) dans la Sonate op. 111, le « Leitmotiv de l'amour sans espoir » dans la Sonate op. 109, « L'espoir » ou « La rébellion » dans la Sonate « *Appassionata* », etc. J'ai aussi donné des titres à certaines des sonates sans nom, comme je l'avais fait quand j'enregistrais le cycle Mozart. Ainsi, la Sonate n° 2 de Beethoven est devenue « La charmante petite princesse » et la Sonate n° 13 est devenue « Le vin ».

En travaillant, j'annote les partitions avec trois cents stylos et crayons différents. Parfois, je rédige la musique elle-même en différentes couleurs, en utilisant une autre sorte de mathématiques. Quand je commence à éprouver un élan, la sensation de pouvoir faire ce que je veux avec la musique, j'appelle ça « l'équilibre ». Cet équilibre proclame « Je suis ici », et dès que je le ressens, je me mets immédiatement au travail. C'est un labeur factice et sans joie de commencer à travailler avant l'advenue de cet équilibre, qui prend sa source en nous, et on se trompe en espérant qu'il émergera au fil du travail. Ça peut aussi provoquer des erreurs, et il est bien plus épuisant de corriger une erreur qui s'est enracinée que d'apprendre quelque chose correctement dès le départ. Ces dernières années, à n'importe quel moment de ma journée, que je sois en train de répéter, de jouer en public, d'enregistrer, de composer ou d'analyser, je me suis évertué à rehausser mon niveau d'équilibre. Ça m'apporte une véritable stabilité spirituelle.

« C'est comme si Beethoven était en quête de la musique qui viendra dans cent ans »

Du XV^e au XX^e siècle, la musique classique a été une forme d'art spécifique à l'Europe. Par la suite, elle a voyagé vers tous les autres continents : l'Amérique du Nord, l'Amérique du Sud, l'Extrême-Orient, le Moyen-Orient et l'Afrique. La musique classique est devenue une culture universelle qui s'est propagée sur toute la planète. La musique est un langage universel. Elle est le flux émotionnel commun de toute l'humanité, quelque chose d'unique au genre humain. Si on explique quelque chose de manière assez claire, cela peut être compris partout.

Quand nous interprétons l'ouvrage d'un compositeur, il nous faut y demeurer fidèle. Autrement dit, nous devons ressentir ce que ressent un compositeur. Quand les compositeurs offrent de nouvelles œuvres au monde, ils ne se rendent même pas compte qu'ils sont en train de jouer du piano : ils ne font qu'entendre la musique. Les compositions doivent être interprétées avec la même spontanéité, comme un morceau de musique entièrement nouveau, qui vient juste d'être créé. Pour ce faire, il nous faut avoir une idée de ce que le compositeur imaginait, même si ces imaginations peuvent être subjectives. Il est évident que les rêves sont propres à celui qui les fait, et qu'il existe des dissemblances entre le pouvoir de l'imagination qui sous-tend une œuvre composée en 1809 et celui d'un compositeur qui interprète ce même morceau en 2019. Toutefois, si on fait abstraction du temps qui sépare les époques où nous vivons, il n'y a pas de différence majeure dans la simple réalité de notre condition humaine. Aujourd'hui, nous jouons sur des instruments très différents : au cours des deux cents dernières années, le piano a considérablement changé. De nos jours, nos instruments ont une sonorité capable de remplir des salles de trois milles sièges, alors que les pianos du temps de Beethoven étaient bien moins sonores. L'action du clavier d'alors, notamment, était bien plus douce et légère que celle d'aujourd'hui. L'une des principales raisons pour lesquelles Beethoven donne du fil à retordre aux pianistes contemporains tient au fait que leur mécanique est quelque peu restreinte par le poids de l'action du clavier moderne, en particulier pour les tempos les plus rapides.

On dit que Beethoven devint de plus en plus sourd de 1810 à 1814, quand il composait certains de ses opp. 90-97, et qu'il n'entendait absolument plus rien quand il en arriva à son Opus 100. Nous n'avons aucune idée de ce qu'il était en mesure d'entendre ou pas quand il écrivit certaines de ses œuvres. Dans sa période tardive, les affinités qu'il exprimait à travers sa musique étaient à la fois très personnelles et très mystérieuses. L'insécurité de ne pas pouvoir entendre ses compositions le poussa vers des formes dont il pouvait être plus certain sur le plan mathématique, comme par exemple la fugue.

Outre l'extraordinaire maîtrise de toutes les techniques pianistiques par Beethoven, ceux qui interprètent sa musique doivent tenir compte de ce qu'il faisait d'instinct en tant que pianiste. Je veux pouvoir entendre Beethoven quand on le joue. Les œuvres de la période tardive de Beethoven contiennent des pas de géant en direction de Brahms,

Wagner, Schumann et des compositeurs de générations ultérieures. Cela est manifeste non seulement dans les aspects harmoniques et l'atmosphère des morceaux, mais aussi dans le timbre qu'il donne au piano, qui acquiert progressivement une texture plus orchestrale. Je trouve que le timbre de ses six dernières sonates est très différent de celui des précédentes. En fait, nous pouvons retracer cette évolution à partir de la Sonate « *Appassionata* ». Dans mon esprit, c'est un orchestre qui joue là. En particulier dans la Sonate « *Hammerklavier* », nous voyons Beethoven faire des incursions musicales dans des époques futures, compositeur révolutionnaire qui commence à créer une musique qui a cinquante ou cent ans d'avance sur son temps.

« Au Mozarteum, je ne perds pas mon temps à m'habituer au piano et à l'acoustique »

Nous avons réalisé cet enregistrement au Mozarteum, salle que j'ai utilisée pour un total de vingt-quatre albums, y compris toutes mes sonates de Beethoven antérieures et mes enregistrements de Chopin. C'est un endroit doté d'une magnifique acoustique et d'un merveilleux piano. Il y a deux merveilleux pianos, en fait. Celui que j'ai utilisé pour enregistrer ce cycle Beethoven n'est pas le même que celui que j'ai utilisé pour les Mozart. Au Mozarteum, je n'ai pas besoin de perdre du temps à découvrir un nouveau piano et une nouvelle acoustique et à m'y habituer, car je connais déjà très bien leurs caractéristiques.

Nous ne sommes que trois à être présents pour ces enregistrements : moi-même, le producteur-ingénieur du son Jean-Martial Golaz et notre technicien du piano, Franz Nistl. Je travaille avec Jean-Martial depuis 1996, et à ce jour, il a enregistré quarante-deux des cinquante albums de ma discographie. Il est passé maître dans l'art de capter la beauté naturelle du son et il sait exactement où placer les micros. Pendant nos sessions d'enregistrement, c'est lui qui arrive le mieux à m'orienter, à me signaler mes erreurs et à me motiver. Franz est un accordeur et technicien du piano exceptionnel et renommé, originaire de Salzbourg. Il débute sa journée de travail à six heures du matin. Jean-Martial et moi, nous arrivons à neuf heures. Nous enregistrons jusqu'à neuf heures et demie du soir, avec seulement une heure de pause pour déjeuner. Notre captation de ce cycle Beethoven nous a pris en tout dix-huit jours, divisés en cinq sessions différentes réparties sur une période de deux ans. J'ai enregistré certaines des sonates une seconde

fois afin d'y apporter des améliorations. À la fin de chaque session, Jean-Martial éditait les prises et m'envoyait les fichiers pour que je les écoute.

Je crois être parvenu à un stade où je suis capable de surmonter les problèmes psychologiques inhérents à la lutte solitaire que représente l'enregistrement en studio. Je ne laisse rien m'atteindre. J'attends calmement et patiemment l'arrivée de l'équilibre, sans paniquer.

« Pendant que je travaillais sur les sonates de Beethoven, j'ai consulté toutes les différentes éditions »

Pour préparer cet enregistrement, j'ai consulté presque toutes les éditions des sonates de Beethoven. En fin de compte, et durant les captations, nous avons utilisé l'édition la plus récente, à savoir la Wiener Urtext Edition, qui présente les trente-deux Sonates de Beethoven en trois volumes distincts. Nous avons opté pour cette édition une semaine avant d'entrer dans le studio. Toutefois, quand je répétais chez moi, j'utilisais l'édition Peters, qui remonte aux années 1990. Je possède même les versions Ricordi, dont je me suis aussi servi pour ma préparation. Il existe également une édition du célèbre pianiste Arthur Schnabel, avec ses propres annotations. Il fut l'un des premiers à enregistrer les sonates de Beethoven, et il m'a beaucoup appris. On y trouve des choses passionnantes. J'ai également lu la plupart des nombreux ouvrages allemands sur les sonates et sur Beethoven lui-même. L'un des plus intéressants fut écrit par Czerny, élève de Beethoven et lui-même compositeur, notamment d'études pour piano. Ce livre regorge de notations explicites qui montrent comment Czerny jouait les sonates de Beethoven. Outre ces sources diverses, j'ai aussi utilisé des éditions de poche afin de me faciliter la tâche quand je prenais l'avion ou séjournais à l'hôtel. Les éditions Henle et Breitkopf font la taille d'un livre et sont donc idéales pour l'analyse et la prise de notes. Mais comme je l'ai dit plus haut, nous avons fini par nous appuyer sur la Wiener Urtext Edition, publication conjointe d'Universal et Schott, qui demeure extrêmement fidèle aux souhaits et à la notation de Beethoven lui-même.

« Les différences d'interprétation font les délices du compositeur »

La relation entre un interprète et l'œuvre interprétée va plus loin que la simple fidélité. De nouvelles composantes se font jour chaque fois qu'un musicien joue le morceau d'un compositeur en concert. Chaque nouveau piano, chaque nouvel univers acoustique, chaque nouvelle série de circonstances, associés au progrès accomplis avec le passage du temps, vont donner naissance à de nouveaux éléments. Par certains aspects, cela tient à un phénomène d'improvisation, et par conséquent, chaque fois que les ouvrages sont exécutés, ils dévient de la manière dont ils avaient d'abord été lus ou joués. C'est un processus entièrement naturel, car dans la nature, la seule chose qui ne change pas est le changement lui-même. Chaque lecture a sa propre histoire, sa propre direction.

Certains trouveront peut-être mes tempi trop précipités dans les sections rapides ou trop paresseux dans les sections lentes. Ce n'est pas si grave au regard de l'image globale. Ce qui compte, c'est que les interprètes apposent leur propre signature à l'œuvre et demeurent fidèles à leur propre et authentique interprétation.

Chaque fois que les compositeurs jouent leurs propres compositions, ils leur insufflent un esprit différent, varient le tempo et créent des coloris inédits. La musique devrait être nouvelle à chaque fois qu'elle est jouée. Chaque fois qu'un morceau est exécuté, on devrait avoir l'impression qu'il vient juste d'être écrit. Ce qui compte, c'est ce que nous disons et quels sentiments nous transmettons à nos congénères.

Personne ne devrait affirmer : « C'est comme ça que Beethoven le jouait et tout le reste est erroné ». Beethoven n'aurait jamais dit ça. Les différences d'interprétation font les délices du compositeur.

Fazıl Say

(édité par Senem Tekinkoca)

Traduction : Paula Darwish

Version française : David Ylla-Somers

„Ich wollte der Welt etwas Großartiges schenken“

Die Aufnahme von Beethovens 32 Sonaten war ein langer und kräftezehrender Prozess – vor allem, weil sie bereits von einigen der größten Künstler des 20. Jahrhunderts eingespielt wurden. Tarkovski pflegte zu sagen: „Künstler gibt es, weil die Welt nicht perfekt ist.“ Die Idee zu einem so ambitionierten Vorhaben entstand in einer Zeit, die sowohl für die Türkei als auch für den Rest der Welt problematisch war. Ich wollte mich in ein herausforderndes Projekt vertiefen, mich voll und ganz einer bestimmten Sache widmen und mich von allem anderen – all meinen Ängsten und Sorgen hinsichtlich der Zukunft – lösen. Ich wollte mit mir selbst ins Reine kommen, verstehen, was mich unglücklich machte, und mich selbst optimieren ... besser spielen, meinen Körper und Geist besser einsetzen, meinen Lernprozess beschleunigen und den Dingen tiefer auf den Grund gehen, um schließlich die Werke eines der größten Komponisten aller Zeiten so gut spielen zu können, wie es nur den Besten gelingt. Ich möchte künftigen Generationen, Klavierschülern und jungen Leuten am Anfang ihres Studiums Aufnahmen schenken, die hoffentlich eines Tages zu den maßgeblichen Interpretationen des 21. Jahrhunderts zählen werden.

Bislang habe ich 50 Alben aufgenommen und 80 Werke komponiert. Ich habe um die 3000 Konzerte in verschiedenen Ländern auf der ganzen Welt gegeben. Im Laufe der Zeit keimte in mir der Wunsch auf, all jene Leistungen zu übertreffen und mich mit ultimativem Ernst einem Projekt zu widmen, das mich voll und ganz fordern würde. So sind diese Aufnahmen entstanden. Im Verlauf der Arbeiten hat sich eine interessante neue Entwicklung gezeigt: Ich habe angefangen, mich beim Spielen in den Komponisten hineinzuversetzen, anstatt wie ein Interpret zu denken.

Dies ist ein 605 Minuten langes Stück, das aus 32 Sonaten besteht. Es ist wie eine heilige Schrift für Musiker. Ich wollte der Welt etwas Großartiges schenken. Zwei Jahre meines Lebens habe ich Tag und Nacht daran gearbeitet, das Publikum des 21. Jahrhunderts im Hier und Jetzt mit diesen Sonaten, deren Entstehung sehr lange zurückliegt, vertraut zu machen und die Musik in absolut frischem Glanz zu präsentieren.

„In diesen beiden Jahren war Beethoven die ganze Zeit über mein Idol und mein Mentor“

Ich begann dieses Projekt im Mai 2017. Zuvor hatte ich erst 14 von Beethovens Sonaten jemals gespielt und musste daher 18 weitere ganz neu lernen. 2020 wird Beethovens 250. Jubiläum stattfinden, und bis dahin wollte ich die Arbeit gerne beenden. Beethovens kleinere Sonaten habe ich erstmals im Alter von acht Jahren gespielt. In meinen Dreißigern nahm ich für ein Album fünf seiner Sonaten auf: „der Sturm“ (Nr. 17), „Appassionata“ (Nr. 23), die „Waldstein-Sonate“ (Nr. 21), die „Mondscheinsonate“ (Nr. 14) und das op. 111 (Nr. 32). Allerdings waren die Gegebenheiten für diese Aufnahmen nicht so gut, wie ich es mir gewünscht hätte, sodass ich mit dem Ergebnis nie zufrieden war. Mit der Zeit ließ ich gelegentlich andere Sonaten wie die „Pathétique“, das op. 109, die „Hammerklaviersonate“ sowie „Les Adieux“ in mein Konzertrepertoire mit einfließen. Für die vorliegende Aufnahme habe ich mir jedenfalls einen Vorsatz gemacht: „Sieh zu, dass dich die Resultate zufriedenstellen.“ Ich musste hart arbeiten, doch die Auseinandersetzung mit diesen unendlich tiefgründigen Beethoven-Stücken gab mir zugleich einen unerschöpflichen Antrieb. In diesen beiden Jahren war Beethoven die ganze Zeit über mein Idol und mein Mentor.

„Das imaginäre ‚Fazil Say Beethoven Orchester‘ und Beethoven als imaginärer Zuhörer“

Die Seele des Künstlers hat zwei Feinde: zum einen den Körper, zum anderen die Zeit ... man darf sich nie seinen Händen unterwerfen; und genauso wenig den Klaviertasten, dem Klavier, den Noten – sie alle sollten integrale Bestandteile der einzigartigen Charakteristik unserer Seele sein. Man muss alles dafür tun, um das zu erreichen. In den beiden Jahren meiner Auseinandersetzung mit Beethoven erschuf ich zwei bedeutende Fantasiegestalten: zunächst einmal das „Fazil Say Beethoven Orchester“. Ich wollte jede Klaviersonate wie eine Sinfonie erleben, jede einzelne Note der Sonaten im Geiste hören, so als würde ich einem Orchester lauschen. Ich stellte mir vor, mit diesem imaginären Orchester zu proben. Manchmal malte ich mir aus, wie ein konservativer Dirigent oder ein fanatischer Beethovenfan das Geschehen lenkte; mal wurden die imaginären Proben von einem wilden Karajan geleitet, mal von einem behäbigen Furtwängler. Sie alle

dirigierten einmal mein Orchester. Für alle Sonaten hielten wir jeweils eine vierstündige Generalprobe ab.

Diese Gedankenspiele ermöglichten mir eine ungemein immersive Form der Konzentration – und ich musste nicht einmal am Klavier sitzen, um auf diese Art üben zu können. Im Geiste kann man überall spielen: am Flughafen, in der Hotellobby, zu Hause oder in einem Café. Man muss nur sicherstellen, dass man nicht gestört wird, wenn man gerade dabei ist, in die Tiefen der eigenen Vorstellungskraft einzutauchen. Abgesehen davon, dass ich das erwähnte „Orchester“ einsetzte, versuchte ich die Sonaten am Klavier zu transponieren, damit meine Hände sich anstelle der spezifischen Spielmechanismen vielmehr die Musik einprägen konnten. Wie die Roma, die auswendig jeden beliebigen Maqam oder verschiedene Volksliedmelodien in allen möglichen Tonarten spielen können, konnte ich durch die Verinnerlichung der Werke ebenfalls ein Element purer Ungezwungenheit einbringen.

Ich hatte noch eine zweite, sogar weitaus fantastischere Methode: Ich spielte die Sonaten einem neben mir sitzenden „imaginären Beethoven“ vor, der vor Energie und musikalischem Elan nur so sprudelte. Dieser Fantasie-Beethoven zeigte mir seine Musik; manchmal beruhigte er mich und manchmal kämpfte er mit meiner Unzufriedenheit im Geiste. Dies war das schwerste und unerbittlichste Stadium. Ich war streng mit mir selbst, und es gab Zeiten, in denen ich die Tadel satt hatte, meine Beine puckerten und ich müde und frustriert war. Ich hatte das Gefühl, mich in dieser Fantasiewelt beweisen zu müssen. Es war beinahe so, als ob ich die Abramović-Methode anwendete.

Diese Fantasien, die von mir sowohl Kraft als auch Ernsthaftigkeit forderten, hörten mit dem Beginn der Aufnahmen im Juni 2018 auf. Und als ich die Arbeiten im Mai 2019 abschloss, fiel eine eigenartige Last von mir ab. Jetzt spürte ich um mich herum eine gähnende Leere.

„Die Geschichten der Sonaten erzählen und abwarten, bis die Seele im Gleichgewicht ist“

Musik soll etwas erzählen, und ihr Vermittler muss diese Inhalte so klar wie möglich gestalten. Sie müssen für Leute verständlich sein, die zum ersten Mal klassische Musik hören und zu begreifen versuchen – egal ob in den hintersten Winkeln der türkischen

Region Anatolien oder im ländlichen China. Daher ist es für den Interpreten wichtig, die Melodien zu benennen, in einem neuen Arbeitsprozess Leitmotive zu entwickeln, die es ihm gestatten, seine Gedanken vom mathematischen Gerüst der Komposition zu lösen und diese stattdessen dramatisch darzustellen. Ich habe mir für jedes einzelne Thema der Sonaten meine ganz eigenen Leitmotive überlegt. In der schwerfälligsten Passage der „Pastorale“ ist dies ein alter Mann, in der „Waldstein-Sonate“ das ferne Grollen herannahender Kriegsschiffe, im langsamen Abschnitt der Sonate Nr. 7 ein schwindsüchtiges Kind beziehungsweise eine besorgte Mutter, im op. 111 sind es der Sensenmann, triste Einsamkeit und die „As-Sirāt“ (Brücke ins Paradies), im op. 109 hoffnungslose Liebe, in der „Appassionata“ sind es Liebe beziehungsweise Rebellion – und so weiter. Ich habe außerdem einigen der unbetitelten Sonaten Namen gegeben, wie ich es bereits bei der Aufnahme des Mozart-Zyklus tat. So wurde Beethovens Sonate Nr. 2 zur „kleinen Prinzessin“ und die Sonate Nr. 13 zur „Wein-Sonate“.

Während der Arbeit notiere ich in ungefähr 300 verschiedenen Buntstiften Anmerkungen ins Notenheft. Manchmal schreibe ich die Musik an sich mit Buntstiften auf, wobei ich mir eine andere Art der Mathematik zunutze mache. Irgendwann macht es Klick, und ich merke, dass ich die Musik jetzt im Griff habe. Dann ist meine Seele im Gleichgewicht. Dieser Zustand kündigt sich klar und deutlich an, und ich lege sofort mit der Arbeit los. Es macht keinen Spaß und nützt nichts, wenn man mit der Arbeit beginnt, bevor alles im Gleichgewicht ist. Diese „Ausgeglichenheit“ kommt von innen, und man darf nicht hoffen, dass sie sich einfach im Laufe der Zeit von selbst entwickelt. Das führt nur zu Fehlern. Es ist weitaus zermürender, etwas falsch Verinnerlichtes zu korrigieren, anstatt es gleich ordentlich zu lernen. In den letzten Jahren habe ich jederzeit – ob beim Üben, bei Auftritten, beim Aufnehmen, Komponieren oder Analysieren – mein Bestes gegeben, diese Balance zu optimieren. Das verschafft mir wirklich seelische Ausgeglichenheit.

„Es scheint, als wollte Beethoven die Musik des nächsten Jahrhunderts erschaffen“

Vom 15. bis hinein ins 20. Jahrhundert war klassische Musik als Kunstform nur in Europa zu finden. Danach breitete sie sich auf alle anderen Kontinente aus: Nord- und Südamerika, Fernost, Nahost und Afrika. Klassische Musik wurde zu einer Universalkultur, die heute auf der ganzen Welt anzutreffen ist. Musik ist eine Sprache, die jeder

versteht. Sie spricht jeden Menschen auf der Gefühlsebene an. Das ist eine einzigartige Eigenschaft der Menschheit. Wenn man etwas gut genug erklärt, kann es überall verstanden werden.

Spielt man das Werk eines Komponisten, sollte man sich dabei an dessen Vorstellungen halten. In anderen Worten: Man muss sich selbst wie ein Komponist fühlen. Wenn jemand ein neues Werk komponiert, merkt er gar nicht, dass er Klavier spielt; er hört nur die Musik. Ältere Kompositionen sollten ebenso frisch präsentiert werden wie ganz neue Stücke, die gerade erst entstanden sind. Dazu muss man sich in die Fantasien des Komponisten hineinversetzen können, die subjektiv sein mögen. Zweifelsohne sind Träume etwas ganz Persönliches, und hinter einem Werk von 1809 steckt eine ganz andere Vorstellungskraft als hinter der Interpretation desselben Stücks, die ein Komponist im Jahr 2019 spielt. Doch auch wenn diese Epochen zeitlich weit auseinanderliegen, hat sich die Menschheit im Grunde nicht verändert. Allerdings wird heute auf ganz anderen Instrumenten gespielt: Das Klavier hat sich in den vergangenen 200 Jahren deutlich verändert. Inzwischen kann der Klang unserer Instrumente Säle mit 3000 Plätzen füllen, während das Klavier zu Beethovens Zeiten viel leiser war. Vor allem war die Mechanik von Tasteninstrumenten wesentlich leichter und sanfter als heutzutage. Zeitgenössische Pianisten tun sich häufig mit Beethoven schwer, weil ihr Spiel durch das Gewicht der Mechanik des modernen Klaviers – insbesondere bei hohem Tempo – deutlich behindert wird.

Es heißt, dass Beethovens Hörverlust in der Entstehungszeit seiner 90er-Werke (1810–14) drastisch voranschritt und er beim op. 100 bereits vollständig taub war. Unklar ist, ob und was er noch hören konnte, während er einige seiner Werke komponierte. In seiner fortgeschrittenen Periode erzählte er mit seiner Musik sowohl ganz persönliche als auch außerordentlich geheimnisvolle Dinge. Weil er sich beim Komponieren nicht mehr auf sein Gehör verlassen konnte, wandte er sich Formen zu, die ihm mathematisch verlässlicher erschienen – etwa der Fuge.

Interpretieren von Beethovens Musik müssen nicht nur beachten, dass er sämtliche Klaviertechniken außerordentlich gut beherrschte, sondern oft auch einem pianistischen Instinkt folgte. Ich will Beethoven aus der Musik heraushören. Die Werke seiner fortgeschrittenen Periode weisen bereits deutlich auf Brahms, Wagner, Schumann und

die Komponisten späterer Generationen voraus. Das zeigt sich nicht nur hinsichtlich der Harmonie und Atmosphäre der Werke, sondern auch am Klaviersatz, der zunehmend orchestralen Charakter annimmt. Ich finde, dass das Timbre von Beethovens letzten sechs Sonaten völlig anders klingt als das seiner vorherigen Sonaten. Tatsächlich lässt sich diese Entwicklung ab der „Appassionata“-Sonate verfolgen. Ich sehe hier ein Orchester vor mir. Besonders in der „Hammerklavier“-Sonate wird erkennbar, wie Beethoven musikalische Pfade in zukünftige musikalische Epochen schlägt – ein revolutionärer Komponist, dessen Musik seiner Zeit bereits um 50 bis 100 Jahre voraus ist.

„Am Mozarteum verschwende ich keine Zeit damit, mich mit dem Klavier und der Akustik vertraut zu machen“

Diese Aufnahmen entstanden am Mozarteum, wo ich insgesamt schon 24 Alben – darunter all meine bisherigen Beethoven-Sonaten und die Chopin-Aufnahmen – eingespielt habe. Der dortige Saal verfügt über eine hervorragende Akustik und ein wundervolles Klavier – nein, zwei wundervolle Klaviere. Das Klavier, auf dem ich für dieses Beethoven-Boxset gespielt habe, ist nicht das selbe wie das, das mir für den Mozart-Zyklus diente. Am Mozarteum muss ich keine Zeit damit verschwenden, mich mit einem neuen Klavier und einer ungewohnten Akustik vertraut zu machen; ich kenne die Gegebenheiten dort schon sehr gut.

An den vorliegenden Aufnahmen haben nur drei Leute mitgewirkt: ich selbst, der Produzent und Toningenieur Jean-Martial Golaz und unser Klaviermechaniker Franz Nistl. Mit Jean-Martial arbeite ich bereits seit 1996 zusammen, und er hat 42 von meinen bisherigen 50 Alben aufgenommen. Er versteht es perfekt, den Klang in seiner natürlichen Schönheit einzufangen, und weiß genau, wo er die Mikrofone platzieren muss. Bei unseren Aufnahmesitzungen versteht er es am besten, mir Anweisungen zu geben, mich auf Fehler hinzuweisen und mich zu motivieren. Franz ist ein außergewöhnlicher, renommierter Klavierstimmer und -mechaniker aus Salzburg. Er beginnt um 6 Uhr mit der Arbeit. Jean-Martial und ich treffen dann um 9 Uhr ein. Wir nehmen bis um 21.30 Uhr auf und unterbrechen die Arbeit nur für eine einstündige Mittagspause. Die Aufnahme dieses Beethoven-Zyklus nahm insgesamt 18 Tage in Anspruch, die sich auf fünf Sitzungen innerhalb von zwei Jahren verteilten. Manche

Sonaten spielte ich ein zweites Mal ein, um Verbesserungen vorzunehmen. Am Ende der einzelnen Aufnahmesitzungen bearbeitete Jean-Martial die Takes und schickte mir die Audiodateien zum Anhören.

Ich glaube, ich habe inzwischen die psychologischen Herausforderungen überwunden, die ein Einzelkampf im Tonstudio unweigerlich mit sich bringt. Ich nehme mir nichts zu Herzen. Ich warte ruhig und geduldig, bis alles im Gleichgewicht ist. Ich mache mich nicht verrückt.

„Bei der Arbeit an Beethovens Sonaten habe ich mich im Vorfeld mit sämtlichen unterschiedlichen Editionen beschäftigt“

Im Vorfeld zu diesen Aufnahmen habe ich mich mit fast allen Editionen von Beethovens Sonaten beschäftigt. Zum Abschluss, und während der Einspielungen, nutzten wir die aktuellste Ausgabe, den sogenannten Wiener Urtext, in dem Beethovens 32 Sonaten in drei getrennten Bänden erschienen sind. Wir haben eine Woche vor Beginn der Studioaufnahmen angefangen, uns mit dieser Edition zu befassen. Zum Üben zu Hause habe ich allerdings die Edition Peters aus den 1990ern genutzt. Ich verfüge sogar über die Ricordi-Fassungen und habe diese in meine Vorbereitungen mit einfließen lassen. Außerdem gibt es eine Edition des berühmten Pianisten Arthur Schnabel mit dessen eigenen Anmerkungen. Er hat als einer der Ersten Beethovens Sonaten aufgenommen, und ich konnte viel von ihm lernen. An seiner Fassung gibt es so manches interessante Detail. Ich habe außerdem die meisten der zahlreichen deutschen Bücher über die Sonaten und über Beethovens Leben gelesen. Eins der wohl interessantesten stammt von Beethovens Schüler Czerny, der selbst komponierte und vor allem Klavieretüden schrieb. Das Buch steckt voller erklärender Anmerkungen, die Czernys persönliche Herangehensweise an Beethovens Werke veranschaulichen. Zusätzlich zu diesen Quellen griff ich auf Taschenbuchausgaben zurück, die mir das Arbeiten im Flugzeug oder im Hotel erleichterten. Die Editionen von Henle und Breitkopf liegen im Buchformat vor und eignen sich daher perfekt für Analysen und Notizen. Doch wie gesagt verließen wir uns am Ende auf den Wiener Urtext, eine gemeinsame Publikation von Universal und Schott, die Beethovens eigenen Vorstellungen und seiner Notation außerordentlich treu bleibt.

„Ein Komponist hat seine helle Freude an unterschiedlichen Interpretationen“

Die Beziehung zwischen dem Interpreten und dem gespielten Werk wird nicht bloß durch Wiedergabetreue bestimmt. Schließlich zeigen sich bei jeder Konzertdarbietung neue Facetten. Jedes neue Klavier, jeder neue akustische Klangraum und alle anderen ungewohnten Gegebenheiten bringen im Rahmen des Fortschritts, der sich im Laufe der Zeit einstellt, neue Elemente hervor. In gewisser Hinsicht hängt das mit Improvisation zusammen, so dass die Werke folglich immer wieder anders ausgelegt oder gespielt werden. Das ist ein vollkommen natürlicher Prozess, denn schließlich ist in der Natur nichts beständiger als der Wandel. Jede Darbietung hat ihre eigene Geschichte, ihre eigene Richtung.

Manche Leute mögen finden, dass ich die schnellen Abschnitte zu gehetzt oder die langsamen Abschnitte zu schleppend spiele. Das ist im Großen und Ganzen nicht von allzu großer Bedeutung. Es zählt allein, dass der Interpret dem Werk seine individuelle Note verleiht und seiner ureigenen Interpretation treu bleibt. Jedes Mal, wenn ein Komponist eins seiner eigenen Werke spielt, verleiht er ihm eine neue Stimmung, indem er das Tempo variiert und verschiedene Farben erzeugt. Musik sollte immer wieder neu klingen. Jedes Mal, wenn ein Stück gespielt wird, sollte man den Eindruck haben, dass es gerade erst geschrieben wurde. Wichtig ist, was man aussagen und welche Gefühle man der Menschheit mitteilen möchte.

Niemand sollte behaupten: „Beethoven hat das so gespielt, und alles andere ist falsch.“ Das hätte Beethoven niemals gelten lassen. Ein Komponist hat seine helle Freude an unterschiedlichen Interpretationen.

Fazıl Say

(Red. Senem Tekinkoca)

Englische Übersetzung aus dem Türkischen: Paula Darwish

Übersetzung aus dem Englischen: Stefanie Schlatt

Recorded: 3-6.VI. & 2-7.VII.2018 (Sonatas Nos. 1, 5, 6, 8-10, 12, 14, 17, 19-21, 23, 25, 26, 30-32),
23-26.II. & 1-3.IV. & 29.IV.-2.V.2019 (Sonatas Nos. 2-4, 7, 11, 13, 15, 16, 18, 22, 24, 27-29),

Great Hall, Mozarteum Salzburg, Austria

Recording producer, Balance engineer, Editing & Mastering: Jean-Martial Golaz

Piano tuner-technician: Franz Nistl

Design: WLP Ltd.  **WLP**

Photography: Marco Borggreve

© 2019 Fazil Say under exclusive licence to Parlophone Records Limited

© 2019 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

fazilsay.com · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.

Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting
of this record prohibited. Made in the EU.

0190295380243