

LUDWIG VAN BEETHOVEN Complete Piano Pieces

3 CDs

TOBIAS KOCH Fortepiano

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) **Sämtliche Klavierstücke / Complete Piano Pieces** auf fünf historischen Instrumenten / on five instruments of Beethoven's time

CD 1

- 1 Rondo C-Dur / in C Major WoO 48 (1783) – *Allegretto*
- 2 Rondo A-Dur / in A Major WoO 49 (1783) – *Allegretto*
- 3 Stück / Piece WoO 54 - “Lustig – traurig” / “Funny – sad” (ca. 1790)
- 4 Fuge C-Dur / Fugue in C Major Hess 64 (1795)
Tangentenflügel / Tangent Piano (C.F. Schmahl, 1790)

- Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten /
Two Preludes in All Major Keys Op. 39 (1789, rev. 1803)
- 5 Präludium Nr. 1 / No. 1
- 6 Präludium Nr. 2 / No. 2
- 7 Rondo C-Dur / in C Major Op. 51 No. 1 (1796/97) – *Moderato*
- 8 Allegretto c-Moll / in C Minor WoO 53 (1796/98) – *Allegretto*
- 9 Allegretto c-Moll / in C Minor Hess 69 (ca. 1794/95) – *Allegretto*
- 10 Rondo G-Dur / in G Major Op. 51 No.2 (1800) – *Andante cantabile e grazioso*
Fortepiano (Michael Rosenberger, 1805-1810)

- | | | |
|-------|--|--------------|
| 03:15 | 11 Rondo a capriccioso G-Dur / in G Major Op. 129 (1795) | |
| 03:05 | “Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice” / | |
| 02:11 | “The Rage over the Lost Penny, vented in a Caprice” – <i>Alla ingharese quasi un capriccio</i> | 06:38 |
| 02:16 | 12 Präludium f-Moll / in F Minor WoO 55 (1803 oder früher / or earlier) | 02:49 |
| | 13 Andante F-Dur / in F Major WoO 57 (1803/04) | |
| | “Andante favori” – <i>Andante grazioso con moto</i> | 08:30 |
| | 14 Polonaise C-Dur / in C Major Op. 89 (1814/15) – <i>Alla polacca, Vivace</i> | 06:51 |
| | Fantasie H-Dur / Fantasy in B Major Op. 77 (1809) | |
| 05:52 | 15 <i>Allegro – Poco adagio – Allegro ma non troppo – Allegro con brio –</i> | |
| 03:02 | <i>Adagio – Presto – Adagio – Allegretto – Adagio</i> | 10:27 |
| 05:40 | Fortepiano (Conrad Graf, 1827/28, Op. 1207) | |
| 04:42 | | |
| 02:33 | | |
| 10:06 | | |
| | Total Time CD 1 | 78:03 |



Tangentenflügel / Tangent Piano by Christoph Friedrich Schmahl Regensburg 1790

Tonumfang FF-f₄, Länge 189 cm, Tangentemechanik. Gehäuse Nussbaum furniert.
2 Kniehebel, 3 Handzüge (*Una corda*, *forte*, Moderator, Harfenzug, geteilte Dämpfungsaufhebung). Claviersalon Miltenberg e.V. (Leihgabe U. und M. König/Frankfurt am Main)
Range: F₂-f₃; length: 189 cm; tangent action; walnut veneer;
2 knee levers and 3 drawstops (*una corda*, *forte*, moderator, harp, treble dampers raised).
Claviersalon Miltenberg (on loan from U. & M. König, Frankfurt)



Fortepiano by Michael Rosenberger Wien / Vienna 1805-1810

Tonumfang FF-f₄, Länge 218 cm, Prellzungenmechanik. Gehäuse Nussbaum furniert. 2 Kniehebel (Forte, Moderator). Christa & Reinhold J. Buhl Stiftung, Marthashofen/Grafrath
Range: F₂-f₃; length: 218 cm, Viennese action; walnut veneer; 2 knee levers (*forte*, Moderator). Christa & Reinhold J. Buhl Foundation, Marthashofen/Grafrath



Fortepiano by Conrad Graf Opus 1207, Wien / Vienna 1827/28

Tonumfang FF-F₄, Länge 237 cm, Prellzungenmechanik. Gehäuse Nussbaum furniert. 5 Pedale (*Una corda*, Fagott, Moderator, Forte, Türkische Musik). Christa und Reinhold J. Buhl Stiftung, Marthashofen/Grafrath
Range: F₂-f₃; length: 237 cm; Viennese action; walnut veneer; 5 pedals (*una corda*, bassoon, moderator, forte, janissary). Christa & Reinhold J. Buhl Foundation, Marthashofen/Grafrath

CD 2

Sieben Bagatellen / Seven Bagatelles Op. 33 (1802)

- 1 1. *Andante grazioso quasi allegretto*
- 2 2. *Scherzo. Allegro*
- 3 3. *Allegretto*
- 4 4. *Andante*
- 5 5. *Allegro ma non troppo*
- 6 6. *Allegro quasi Andante. Con una certa espressione parlante*
- 7 7. *Presto*

Elf neue Bagatellen / Eleven New Bagatelles Op. 119 (1820-22)

- 8 1. *Allegretto*
- 9 2. *Andante con moto*
- 10 3. *À l'Allemande*
- 11 4. *Andante cantabile*
- 12 5. *Risoluto*
- 13 6. *Andante – Allegretto*
- 14 7. *Allegro ma non troppo*
- 15 8. *Moderato*
- 16 9. *Vivace moderato*
- 17 10. *Allegramente*
- 18 11. *Andante, ma non troppo*



Sechs Bagatellen / Six Bagatelles Op. 126 (1824)

- | | | |
|-------|---|-------|
| 04:37 | 19 1. <i>Andante con moto cantabile e compiacevole</i> | 03:13 |
| 02:57 | 20 2. <i>Allegro</i> | 03:02 |
| 01:56 | 21 3. <i>Andante cantabile e grazioso</i> | 03:00 |
| 03:06 | 22 4. <i>Presto</i> | 03:54 |
| 03:24 | 23 5. <i>Quasi Allegretto</i> | 02:35 |
| 03:09 | 24 6. <i>Presto – Andante amabile e con moto – Tempo I</i> | 04:34 |
| | 25 Bagatelle c-Moll / in C Minor WoO 52 (1795) – <i>Presto</i> | 05:15 |
| | 26 Bagatelle C-Dur / in C Major WoO 56 (1803/04) – <i>Allegretto</i> | 02:12 |
| | 27 Bagatelle C-Dur / in C Major Hess 73 (ca. 1800) | 00:34 |
| 02:24 | 28 Bagatelle Es-Dur / in E Flat Major Hess 74 (ca. 1800) | 00:30 |
| 01:06 | 29 Bagatelle a-Moll / in A Minor WoO 59 (1810) “Für Elise” – <i>Poco moto</i> | 02:52 |
| 01:53 | 30 Stück in B-Dur / Piece in B Flat Major WoO 60 (1818) – <i>Ziemlich lebhaft</i> | 01:22 |
| 01:35 | 31 Stück in h-Moll / Piece in B Minor WoO 61 (1821) | |
| 01:14 | “für/for Ferdinand Piringer” – <i>Allegretto</i> | 02:23 |
| 01:53 | 32 Stück in g-Moll / Piece in G Minor WoO 61 (1825) | |
| 01:12 | “für/for Sarah Payne” – <i>Allegretto quasi Andante</i> | 00:31 |
| 01:31 | 33 Stück in f-Moll / Piece in F Minor (1826) | 00:49 |
| 00:45 | 34 Stück in C-Dur / Piece in C Major (1826) | |
| 00:14 | (“Beethovens letzter musikalischer Gedanke” / | |
| 01:41 | “Beethoven’s last musical thought”) | 03:37 |

Patent=Piano=Forte (Nannette Streicher & Sohn, 1827, No. 1977)

Total Time CD 2

77:10

Patent=Piano=Forte / “Patent Pianoforte” by Nannette Streicher und Sohn

No. 1977, Wien / Vienna 1827

Tonumfang FF-f4, Länge 217 cm, überschlägige Mechanik.

Gehäuse Nussbaum furniert. 3 Pedale (*Una corda, due corde, Forte*).

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Musikwissenschaft

Range: F2-f3 ; length: 217 cm; down-striking action;

walnut veneer; 3 pedals (*una corda, due corde, forte*).

Ludwig Maximilian University, Munich, Musicological Institute

CD 3

Zwei Stücke / Two Pieces WoO 51 (1796-98)

- | | | |
|---|-------------------|-------|
| 1 | 1. <i>Allegro</i> | 07:04 |
| 2 | 2. <i>Andante</i> | 02:30 |

Carl Leopold Röllig ⁽¹⁷⁴⁵⁻¹⁸⁰⁴⁾

Aus/from: Kleine und leichte Tonstücke für die Orphika
nebst drey Solfeggi für eine Hand allein /
Short and Easy Pieces for the Orphica
along with 3 Solfeggios for One Hand Alone (1797)

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 3 | I <i>Moderato</i> | 01:12 |
| 4 | II <i>Andantino</i> | 02:44 |
| 5 | IV <i>Andante</i> | 01:25 |
| 6 | <i>Solfeggio Adagio</i> | 01:03 |

Orphika (Wien nach/after 1800)

Total Time CD 3

15:59



Orphika Wien nach 1800 / Vienna, after 1800

Tonumfang c-f₃, Länge mit Hals 123 cm, Prellzungenmechanik. Gehäuse Palisander furniert.
Deutsches Museum München, Musikinstrumentenabteilung

Range: c-f₃, length (with neck): 123 cm; Viennese action; rosewood veneer.
Deutsches Museum (Munich), Department of Musical Instruments



Deutsches Museum



CO-PRODUCTION WITH

BR
KLASSIK

Recordings:

V 2013, Musikhaus Marthashofen, Grafrath (CD 1, TR 5-15)

V 2013, München, Deutsches Museum München (CD 3, Orphika)

I 2014, Studio 2, BR München / Germany (CD 1, Tr. 1-4; CD 2)

Executive Producer: Falk Häfner · Recording Producer, Editing & Mastering: Almut Telsnig

Recording Technician: Stefan Briegel (2013); Peter Urban (2014)

Piano Technicians: Christian Rabus (Marthashofen & Studio 2); Susanne Wittmayer (Deutsches Museum)

© + © 2014 Bayerischer Rundfunk / Avi – Service for music, Cologne/Germany · All rights reserved
LC 15080 · STEREO · DDD · GEMA · Made in Germany · Cat No 42 6008553321 3 · www.avi-music.de
www.tobiaskoch.eu · Photos: © Marion Koell (Tobias Koch) · Instruments (Archive of Artist)
Design: www.BABELgum.de · Translation: Stanley Hanks

MEHR ALS „BAGATELLEN“: BEETHOVENS STÜCKE FÜR KLAVIER

Der bedeutende Pianist und Dirigent Hans von Bülow (1830–1894) nahm eine folgenreiche Wertung innerhalb der Klaviermusik vor, indem er das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach als das Alte Testament und die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens als das Neue Testament bezeichnete. Beethovens Diabelli-Variationen op. 120, die immer wieder in Verbindung zu Bachs Goldberg-Variationen gebracht worden sind, erfuhren auf ähnliche Weise Anerkennung als Meilenstein innerhalb der Musikgeschichte. Leicht gerieten die anderen Klavierkompositionen Beethovens aus dem Fokus des Interesses. Allein schon deren große Zahl und die Verschiedenheit ihrer Ausdrucksformen sollten indessen nachdenklich machen. Wenn Beethoven beispielsweise über Jahrzehnte hinweg immer wieder Bagatellen komponierte, dann gibt es keinen Grund diese zu bagatellisieren: In einem Brief an den Verlag B. Schott's Söhne in Mainz, in dem die *Missa solemnis* op. 123 und die 9. *Symphonie* op. 125 erscheinen sollten, erwähnte Beethoven im November 1824 jene Kompositionen, die wir als sein Opus 126 kennen: „6 Bagatellen oder Kleinigkeiten für Klavier allein, von welchen manche etwas ausgeführter u. wohl die Besten in dieser Art sind, welche ich geschrieben habe“. Wenn Beethoven von „Kleinigkeiten“ sprach, war das nicht abwertend gemeint, sondern gab Auskunft über die kurze und einsätzig Form. Von *Klavierstücken* hätte Beethoven wohl nicht gesprochen, denn den Begriff *Stück* verwendete er für das, was wir heute *Satz* nennen (so erwähnte er z. B. in seiner Korrespondenz „einen Fehler in dem dritten Stück der Sinfonie aus c moll“ oder ein „2tes Stück Scherzo“). Erst mit der Romantik wächst die Bedeutung von kurzen Klavierkompositionen (darunter Charakterstücke, Tänze, Moments Musicaux und Lieder ohne Worte) im Schaffen vieler Komponisten. So kann man fragen, inwieweit auch hier Beethoven für die nachfolgenden Generationen ganz neue Wege gewiesen hat – mit Werken, die er nur zu einem relativ kleinen Teil mit einer Opus-Zahl versehen hat.

Die vorliegende Einspielung enthält Beethovens Klavierkompositionen mit Ausnahme der Sonaten, Variationen und Tänze. Auch einige Entwürfe und Fragmente, die in Skizzenbüchern überliefert

sind und kaum mehr als ein Dutzend Takte umfassen, werden einbezogen. Somit ist den hier präsentierten Stücken eine gewisse Konzentration auf jeweils eine Idee, einen momentanen Ausdruck gemeinsam und nicht die motivische Arbeit mit dem Material. Beispielsweise die Bagatelle Nr. 6 aus Opus 33 trägt die Überschrift *Allegretto quasi Andante. Con una certa espressione parlante* (d. h. mit einem gewissen sprechenden/rhetorischen Ausdruck). Beethoven hatte, indem er mit der kleinen Form experimentierte, auf besondere Weise etwas zu sagen.

Erkennbar ist das Bestreben Beethovens, mehrere kurze, oft kontrastierende Stücke zusammen zu publizieren. Das galt schon für die 1803 in Wien erschienene Sammlung von sieben „Bagatelles pour le Pianoforte“ op. 33. Die zwischen 1820 und 1822 entstandenen elf Bagatellen, die wir als op. 119 kennen, wurden ursprünglich nicht als Zyklus konzipiert. Beethoven war im Mai 1822 vom Leipziger Verleger C.F. Peters um Kompositionen gebeten worden, darunter auch „Solosachen für Pianoforte (worunter auch kleinere Werke sein könnten)“. Das mag der Anlass gewesen sein, auf schon fertige „Kleinigkeiten“ zurück zu greifen und diese zusammenzufügen, auch wenn sie dann erst Ende 1823 in Paris erscheinen sollten. Die eigens komponierte Sammlung von „Six Bagatelles pour le Piano=Forté“ op. 126 erschien bei B. Schott's Söhnen in Mainz schließlich 1825 noch vor der 9. Symphonie.

Einige der Stücke für Klavier wurden besonders populär durch eine historisch nicht korrekte Betitelung. Das gilt vor allem für das 1795 entstandene Rondo a capriccio G-Dur, das Beethoven selbst eine „Leichte Kaprice“ nannte und mit der Angabe *Alla ingharese* [gemeint ist: *all'ongarese*] *quasi un capriccio* versah. In der posthum 1828 bei Anton Diabelli mit entsprechend hoher Opuszahl 129 erschienenen Erstausgabe findet sich eine Fußnote: „*Diese unter L. v. Beethoven's Nachlasse vollendet vorgefundene Capriccio ist im Manuscripte folgender Massen betitelt: Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice.“ Diese Worte stammen keinesfalls von Beethoven, verhalfen dem Stück jedoch zur Bekanntheit. Im

Frühling 1810 entstand die Bagatelle für Klavier a-Moll WoO 59, die erstmalig von Ludwig Nohl 1867 unter dem Titel *Für Elise* herausgegeben worden ist. Da das zu Nohls Lebenszeit noch existierende Autograph inzwischen verschollen ist, kann dieser Titel nicht überprüft werden. Wir wissen nur, dass Beethoven 1810 in Therese Malfatti verliebt war und sich das Autograph in ihrem Besitz befand. Angesichts von Beethovens oft unleserlicher Handschrift wurde darüber spekuliert, Nohl habe sich bei *Für Therese* verlesen. Wer sich daraufhin auf die Suche nach einer möglichen Elisabeth/Elise in Beethovens Umfeld begibt, bleibt die Erklärung schuldig, wie dann das Stück in die Hände von Therese Malfatti gelangte. Die beiden angeführten Beispiele WoO 59 und op. 129 stehen für das Interesse an Geschichten, die jenseits des Genie-Kultes den Menschen Beethoven – wütend oder verliebt – näher bringen.

Nicht selten sind die Widmungsträger bekannt und geben zugleich Auskunft über Beethovens Netzwerk als Künstler. Beispielsweise widmete er 1821 WoO 61 dem Violinist, Dirigent und Mitgründer der *Concerts spirituels* Ferdinand Piringer, der ihn in Wien maßgeblich unterstützte und bei der Beschaffung von Musikern für Uraufführungen half. 1825 schrieb Beethoven WoO 61a für Sarah Burney Payne, die Enkelin des Musikhistorikers Charles Burney, die über eine gute Verbindung zur britischen Musikpresse verfügte (England war ein wichtiger Markt für Komponisten). Die zur Zeit des Wiener Kongresses um die Jahreswende 1814/1815 entstandene Polonaise C-Dur op. 89 ist der Zarin von Russland Elisabeta Alexejewna zugeeignet; es existiert sogar ein Schreiben Beethovens, das Auskunft gibt über seine Bemühungen, Kontakt zum russischen Zarenhof zu knüpfen. Das zeigt Beethovens Ambitionen in einer Gattung, die als aristokratischer Tanz zu dieser Zeit beliebt war und die man heute eher mit Frédéric Chopin verbindet. Es gibt kaum eine Stilrichtung, die Beethoven nicht erprobt hat: Etwa Präludien und Fugen sind eine Kompositionsrichtung, bei der man vor allem an Bach und die Barockzeit denken mag. Beethovens Stücke für Klavier eröffnen eine Klangwelt, die heute meist vergessen ist. Um sie zu verstehen, muss man die historischen Aufführungsbedingungen begreifen: Der Klavierabend als Kultur- und Konzertform ist eine Erfindung des späten 19. Jahrhunderts, mit Anfängen ca.

ein halbes Jahrhundert nach Beethovens Tod. Diese Kompositionen entfalteten ihre Wirkung außerhalb großer Konzertsäle und waren nicht für einen klangmächtigen Steinway-Flügel gedacht, sondern hatten ihren Ort in einer intimen Welt von Experten, die oft als ausgezeichnete Pianistinnen und Pianisten auf der Suche nach dem besonderen Klang waren. Deshalb spiegelt sich der Erfolg dieser „ClavierSachen“ nicht so sehr in der zeitgenössischen Presse und in der Musikkritik wie beispielsweise die Aufführung großer symphonischer Werke.

Zu Beethovens Zeit gab es nicht ‚den Flügel‘ bzw. ‚das Klavier‘, sondern eine Vielfalt von Tasteninstrumenten, die mit ganz unterschiedlicher Klangfülle und -farbe ein differenziertes Hörbild dieser Musik zu vermitteln vermochten. Bis zu sieben Pedale, darunter *Una corda*, Moderator und Fagottzug, ermöglichten Nuancen, vergleichbar einer Registrierung oder gar Orchestrierung der Musik, die auf modernen Instrumenten nicht darstellbar sind. Es gab lokale Traditionen, und zwischen einem englischen Broadwood-, einem französischen Erard- oder einem Wiener Graf-Flügel lagen Welten. Zudem unterschieden sich die Instrumente je nach Klaviermanufaktur und deren Klangideal, das sich auch an den Wünschen der Kunden orientierte. Geschulte Ohren erkannten, ob ein Instrument von Michael Rosenberger, von Nanette Streicher oder von Conrad Graf erklang, auch wenn alle aus gleichermaßen renommierten Wiener Manufakturen stammten. Komponist/Interpret und die als ausübende Musiker tätigen Klavierbauer standen in engem Austausch. 1796 schrieb Beethoven über seine Klangvorstellungen an Johann Andreas Streicher über das Klavierspiel dieser Zeit: „man glaubt oft nur eine Harfe zu hören, und ich freue mich lieber, daß sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klavier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kan[n], ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden.“ Beethoven war ein engagierter Pianist auf der Suche nach dem für ihn idealen Ton.

In der Bonner und frühen Wiener Zeit standen Beethoven Instrumente mit einem Umfang von fünf Oktaven zur Verfügung; sein Erard-Flügel von 1803 umfasste fünfeinhalb, der 1817 von

MORE THAN MERE BAGATELLES: BEETHOVEN'S PIECES FOR PIANO

Thomas Broadwood geschenkte sechs und der ihm im Januar 1826 von Conrad Graf geliehene Flügel sechseinhalb Oktaven. Werke aus einem Zeitraum von mehreren Jahrzehnten um 1800 sind somit nicht gleichzusetzen mit dem heutigen Begriff „Klaviermusik“. Dabei gibt es mehr zu entdecken als verschiedene historische Hammerflügel. Am Ende des 18. Jahrhunderts wusste jeder Musikkenner, was einen Tangentenflügel auszeichnete, und die Regensburger Manufaktur von Jacob Spath und Christoph Friedrich Schmahl beherrschte den Markt mit ihren Instrumenten, bei denen durch Tastendruck nicht Hämmer auf die Saiten prallen, sondern Holzstäbchen („Tangenten“) gegen die Saiten geschleudert werden und besondere, bisweilen der Gitarre ähnliche Klänge ermöglichen.

Zu erwähnen ist als Alternative zum Hammerflügel auch die 1795 von Carl Leopold Röllig (1745-1804) und Joseph Dohnal (1759–1829) konstruierte Orphika. Der ab 1791 in Wien lebende Röllig war als Glasharmonika-Virtuose bekannt, arbeitete ab 1792 als Hofbibliothekar im Auftrag von Gottfried van Swieten und komponierte außerdem für seine Instrumente, darunter „Kleine und leichte Tonstücke für die Orphika nebst 3 Solfeggi für eine Hand allein“, erschienen in Wien 1797. Bei der Orphika handelt es sich um eine Art tragbares Fortepiano mit einem Tonumfang von maximal vier Oktaven, einem harfenartigen Rahmen und ein- oder doppelchörigem Bezug mit Darm- oder Metallsaiten. Die Orphika soll den Klangcharakter einer Laute nachahmen, wurde ausschließlich in Wien hergestellt, und nur wenige Exemplare sind heute erhalten. Die vorliegende Aufnahme gibt erstmalig Gelegenheit, für dieses Instrument geschriebene Werke in ihrer von den Komponisten intendierten klanglichen Realisierung zu hören.

Wer bei Ludwig van Beethoven und seinen Zeitgenossen die Chancen der historisch informierten Aufführungspraxis nutzt und als Pianist für jedes Werk das geeignete Instrument auswählt, erzielt eine Differenzierung nicht nur der Interpretation, sondern auch des Klanges und lässt faszinierende Musikkultur(en) wieder lebendig werden. © Beate Angelika Kraus, Originalbeitrag

The famous pianist and conductor Hans von Bülow (1830-1894) once categorized piano music in an utterance rich with consequences when he described Bach's Well-Tempered Clavier as the Old Testament of piano music and Beethoven's piano sonatas as the New. In the same way, Beethoven's Diabelli Variations Op. 120 are often associated with Bach's Goldberg Variations, and their status as a major milestone in music history is thus equally assured. But our spotlight of interest has thereby easily tended to avoid Beethoven's many other piano pieces – and their sheer quantity, along with their variety of expressive forms, should indeed give us some pause for thought. Beethoven wrote bagatelles quite frequently over a period of several decades; thus we should have no reason to downplay their significance despite their title. In a letter written in November 1824 to the publisher B. Schott's Söhne in Mainz (who was to publish his *Missa solemnis* Op. 123 and his *9th Symphony* Op. 125), Beethoven mentioned the pieces we now know as Op. 126: “6 Bagatelles, or trifles for solo piano, some of which are more elaborate and probably the best ones I have yet composed in this genre”. The composer was not being depreciative when he referred to these pieces as “trifles”, but simply informing his publisher that they were brief and in one movement. “Pieces”, or *Stücke*, is not what he would have called them, since he tended to use the term *Stück* for what we now call a movement (thus, in his correspondence, Beethoven mentioned an ‘error in the third piece of the Symphony in C Minor’, or referred to a ‘2nd piece scherzo’). Romanticism would need to come into full bloom before composers started dedicating a more substantial portion of their output to short piano compositions such as character pieces, dances and *moments musicaux*. Perhaps Beethoven was trying out new paths for future generations, in works he would only seldom provide with an opus number.

This CD release contains all of Beethoven's “piano pieces”, excepting sonatas, variations and dances. We have also taken into account a series of sketches and fragments from his sketchbooks, some of which are barely a dozen bars in length. Thus, all pieces featured here focus on the idea of expression in the moment, as opposed to extended treatment of themes and motives.

For instance, Bagatelle No. 6 in Op. 33 bears the heading *Allegretto quasi andante, con una certa espressione parlante* (i.e. “with a certain spoken/rhetoric expression”). Thus, whenever he experimented with brief forms, Beethoven truly had ‘something to say’ in a particular way.

Biographical sources show that Beethoven, on several occasions, intended to publish several short, often contrasting pieces as a group. This was already the case when he published seven “Bagatelles pour le Pianoforte” Op. 33 in Vienna in 1803. He wrote the next group of bagatelles which are now known as Op. 119 between 1820 and 1822, although they were not originally conceived as a cycle. But C.F. Peters, the Leipzig publisher, asked Beethoven in May 1822 for compositions that could include “solo stuff for pianoforte (some of which could be shorter works)”. This probably prompted Beethoven to take up a series of “trifles” he had finished long before in order to group them together – although they were not to be published until late 1823 in Paris. Finally, the collection of “Six Bagatelles pour le Piano=Forté” Op. 126, conceived as a whole, was published in 1825 by B. Schott’s Söhne in Mainz, just before the 9th Symphony.

Some of these “pieces for piano” have attained widespread popularity thanks to historically incorrect titles. This particularly applies to the *Rondo a capriccio* in G Major, which Beethoven wrote in 1795 and which he called a *Leichte Kaprice*, an “easy caprice”, adding the remark *Alla ungharese* [i.e. *all’ongarese*, ‘in the Hungarian style’] *quasi un capriccio*. Diabelli published it posthumously in 1828, with the correspondingly elevated opus number 129, adding a footnote in the first edition: “Found in Beethoven’s papers in entirely finished form, this capriccio bears the following title in the manuscript: ‘The Rage over the Lost Penny, Vented in a Caprice’”. Those were by no means Beethoven’s words, but they have certainly helped make the piece better known. In the spring of 1810, Beethoven wrote the Bagatelle for Piano in A Minor WoO 59, first published by Ludwig Nohl in 1867 with the title *Für Elise*. Since the manuscript still available in Nohl’s day has been lost in the meantime, we cannot verify the title’s authenticity. We do

know, however, that in 1810 Beethoven was in love with Therese Malfatti, and that the manuscript was in her possession. Since the composer’s handwriting was often illegible, historians have speculated that Nohl might have misread an original title *Für Therese*. Indeed, whoever attempts to find a potential Elisabeth or Elise among Beethoven’s acquaintances will have to explain how the manuscript got into Therese Malfatti’s hands. These two examples, WoO 59 and Op. 129, illustrate widespread interest in finding stories that go beyond the “cult of the genius” and make Beethoven more accessible as a true human being, whether in love or enraged.

Quite often we know to whom the pieces were dedicated, and this provides further information about the multiple contacts Beethoven maintained as an artist. For instance, in 1821 he dedicated WoO 61 to Ferdinand Piringer, the violinist, director and co-founder of the *Concerts Spirituels*; Piringer supported Beethoven in several important ways in Vienna, for instance by helping him find musicians to perform works he wanted to première. In 1825 Beethoven wrote WoO 61a for Charles Burney’s granddaughter Sarah Burney Payne, who had good contacts with the British music press (England was an important market for composers). Composed around the turn of the year 1814/1815 while the Congress of Vienna was taking place, the Polonaise in C Major Op. 89 was dedicated to the Russian Empress Elizabeth Alexeievna: in fact, one of Beethoven’s letters clearly shows that he was attempting to improve his contacts with the Russian Imperial Court. At the same time, this piece demonstrates Beethoven’s ambition in a genre well-known in those days as an aristocratic dance – an instrumental piece we now tend to associate with the name of Frédéric Chopin instead. There is practically no style of the period at which Beethoven did not try his hand at some point: even preludes and fugues, which now make us think of Johann Sebastian Bach and the Baroque Age.

Beethoven’s “pieces for piano” help us rediscover a world of sound that has otherwise fallen into oblivion; to understand it, we must remember the circumstances in which they were originally performed. The ‘piano recital’ was actually invented in the late 19th century; it

started becoming more common roughly half a century after the composer's death. Beethoven's piano pieces, on the other hand, were meant to be heard in venues other than large concert halls, and were certainly not intended for a powerful Steinway grand. Their proper place was within a world of experts, including pianists who were sometimes excellent and always on the lookout for that special kind of sound. Thus the success of such *ClavierSachen* ("piano things") cannot be gauged if we merely consult the contemporary press and compare their mention with reviews of other music such as large symphonic works.

When dealing with Beethoven's time, we cannot simply refer to "the" piano, since many different keyboard instruments existed in parallel. Their diverse timbres and volumes resulted in one and the same piece having different "aural images", depending on performance circumstances. Up to seven pedals – including *Una corda*, a moderator stop and a bassoon stop – enabled the performer to apply a series of nuances akin to registration or orchestration, something no longer achievable on modern instruments. A series of local traditions existed: an English Broadwood, a French Erard and a Vienna Graf instrument were truly worlds apart. Diverse customer tastes were met by various makers with different ideals of sonority. A well-trained ear could differentiate instruments stemming from the workshops of three renowned makers, all located in Vienna: Michael Rosenberger, Nanette Streicher and Conrad Graf. Constant contact was maintained between the composer, the performer and the manufacturer, who was likewise a pianist. In a 1796 letter to Johann Andreas Streicher, Beethoven made a remark on the current style of piano playing: "One often thinks one is only hearing a harp. I'm therefore glad to note that you are among the few who understand and appreciate that one can play the piano with a 'singing' tone if one is capable of true feeling. Indeed, I hope the day will arrive when the harp and the piano will be treated as two completely different instruments." As a pianist, Beethoven was engaged in a quest for what he deemed to be the ideal sound.

In his youth in Bonn, and in his early days in Vienna, Beethoven had instruments spanning five octaves at his disposal. His 1803 Erard keyboard had 5 1/2, the fortepiano given to him

by Thomas Broadwood in 1817 had six, and the piano lent to him by Conrad Graf in January 1826 had 6 1/2 octaves. Thus, works spanning a period of several decades around the turn of the 19th century cannot be viewed on a par with what we now simply group under the term "piano music". Historical *Hammerflügel* – i.e. fortepianos using hammers – are not the only interesting discovery the age has to offer. For instance, toward the end of the 18th century any music connoisseur would have known what a "tangent piano" was, and most instruments of that kind on the market stemmed from the workshop of Jacob Spath and Christoph Friedrich Schmahl, located in Regensburg. Tangent pianos did not feature hammers striking the strings; instead, narrow wooden slips ("tangents") were flung at them, producing a special sonority somewhat resembling the guitar.

Another alternative to the *Hammerflügel* was the Orphica, built in 1795 by Carl Leopold Röllig (1745-1804) and Joseph Dohnal (1759-1829). Röllig had established himself in Vienna in 1791 and was known as a glass harmonica virtuoso; from 1792 he was Baron Gottfried van Swieten's librarian and wrote music for instruments in van Swieten's collection, including "Short and Easy Pieces for the Orphica along with 3 Solfeggios for One Hand Alone", published in Vienna in 1797. The Orphica was a kind of portable fortepiano with a maximum range of four octaves, with gut or metal strings in single or double sets fastened in a harp-like frame. Made only in Vienna, very few specimens still survive of this instrument that imitated the sound of the lute. This recording offers music lovers the first opportunity to hear works written specifically for the Orphica in a timbre setting that truly reflects the composer's original intentions.

Any pianist willing to apply historical performance practice to the works of Ludwig van Beethoven and his contemporaries by choosing the appropriate instrument for each work will not only achieve finer nuances in musical interpretation, but also in terms of sonority – thus bringing the fascinating musical culture(s) of bygone eras to our ears anew. © Beate Angelika Kraus, exclusive notes



TOBIAS KOCH FORTEPIANO

www.tobiaskoch.eu

Mit Entdeckungsfreude und unvoreingenommener Vielseitigkeit dem Geheimnis des Klanges nachspüren, das ist das musikalische Credo von Tobias Koch. Als einer der vielseitigsten Musiker seiner Generation faszinieren ihn Ausdrucksmöglichkeiten historischer Tasteninstrumente. Ebenso unorthodox wie lebendig spielt er Cembalo, Clavichord, Tangenten- und Hammerflügel, Orphika, Pedalflügel, Orgel und romantischen Konzertflügel – und gestaltet darauf ein weitgespanntes Repertoire, das von Orlando Gibbons bis in die unmittelbare Gegenwart reicht. Vom unwiderstehlichen Klang alter Klaviere magisch angezogen widmet er seine Konzerttätigkeit exklusiv historischen Instrumenten.

Eine umfassende musikalische Laufbahn führt ihn durch ganz Europa. Tobias Koch gastiert als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter bei bedeutenden Festivals. Künstlerische Impulse erhielt er in Meisterklassen von David Levine, Roberto Szidon, Walter Kamper, Claire Chevallier und Jos van Immerseel. Wichtige Partner sind Andreas Staier, Gottfried von der Goltz, Joshua Bell, Steven Isserlis, Markus Schäfer, Concerto Köln, Hofkapelle Stuttgart und Frieder Bernius.

Tobias Koch pflegt eine enge Zusammenarbeit mit Instrumentenbauern, Restauratoren und Instrumentensammlungen. Lehrtätigkeit an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, eine Vielzahl an Radio/TV-Produktionen und vielseitige Publikationen runden seine musikalische Tätigkeit ebenso ab wie inzwischen mehr als 20 CD-Aufnahmen mit Werken von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Burgmüller, Schumann, Chopin, Liszt, Hiller, Wagner und Brahms.

Tobias Koch's musical credo is to trace the essence of sound with the joy of discovery and open-minded versatility. One of the most versatile and distinguished musicians of his generation, he is fascinated by the expressive possibilities of period keyboard instruments. Both unorthodox and spirited in his performances, he plays the harpsichord, clavichord, tangent piano, early fortepiano, orphica, organ, piano-pédalier, and romantic grand piano.

But still Tobias Koch tries to be a most unspecialised specialist, constantly striving to lend the music he performs vivid colour on the keyboard instruments best suited for the repertoire in question. His performing career has taken him all over Europe. He appears as a guest artist at leading festivals.

Tobias Koch has gained valuable artistic inspiration while studying in master classes by David Levine, Roberto Szidon, Walter Kamper, Claire Chevallier, and Jos van Immerseel. Important musical partners include Andreas Staier, Gottfried von der Goltz, Joshua Bell, Steven Isserlis, Markus Schäfer and Concerto Köln. He collaborates closely with instrument makers, as well as major musical instruments museums. He is on the faculty of the Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. In addition to more than 20 CD recordings of works by Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Burgmüller, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, and Brahms, a wide range of publications round out his work in the field of music. Drawn as if by magic to the irresistible sound of period keyboard instruments, Tobias Koch devotes himself to performing exclusively on authentic period instruments.