

A black and white photograph of a man, Herbert Schuch, leaning forward with his hands clasped in front of him. He is wearing a dark, long-sleeved shirt. The background is a plain, light-colored wall. The lighting is dramatic, highlighting his face and hands against the dark clothing and background.

REFLECTING BEETHOVEN
HERBERT SCHUCH

REFLECTING BEETHOVEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Klaviersonate Nr. 8 c-Moll / Piano Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13
Pathétique

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| 1 | Grave – Allegro di molto e con brio | 09:12 |
| 2 | Adagio cantabile | 05:23 |
| 3 | Rondo. Allegro | 05:10 |

MIKE GARSON (*1945)

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | <i>Pathétique</i> Variations, for Piano | 04:03 |
|---|---|-------|

HENRI POUSSEUR (1929-2009)

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 5 | Coups de Des en Echos, pour piano | 02:57 |
|---|-----------------------------------|-------|

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Klaviersonate Nr. 16 G-Dur / Piano Sonata No. 16 in G Major, Op. 31 No. 1

- | | | |
|---|-------------------|-------|
| 6 | Allegro vivace | 06:58 |
| 7 | Adagio grazioso | 11:37 |
| 8 | Rondo. Allegretto | 06:35 |

Klaviersonate Nr. 17 d-Moll / Piano Sonata No. 17 in D Minor, op. 31 No. 2
The Tempest


- | | | |
|----|-----------------|-------|
| 9 | Largo – Allegro | 09:26 |
| 10 | Adagio | 09:30 |
| 11 | Allegretto | 06:58 |

LEANDER RUPRECHT (*1999)

- | | | |
|----|---------------------------------|-------|
| 12 | Sonata in D Minor (2nd Version) | 02:20 |
|----|---------------------------------|-------|

Total Time	81:15
------------	-------



A black and white close-up portrait of Herbert Schuch, a man with dark hair and a light beard, looking directly at the camera with a neutral expression. The background is dark and out of focus.

HERBERT SCHUCH Piano

Recording: Il 2020, Studio 2 des Bayerischen Rundfunks, München
Executive Producer: Falk Häfner · Recording Producer: Bernhard Albrecht

Recording Engineer: Jochen Fornell

Piano Technicians: Romina Tobar; Christian Rabus · Steinway D

Publishers: Wiener Urtext Editon (Beethoven);

Editions Musica Ferrum, London (Garson & Ruprecht);

Edizioni Suvini Zerboni (Pousseur)

© & © 2020 Bayerischer Rundfunk / Avi-Service for music, Cologne/Germany

42 6008553981 9 · All rights reserved · Made in Germany

LC 15080 · STEREO · DDD · Fotos: © Felix Broede

Design: www.BABELgum.de · Translations: Stanley Hanks

www.avi-music.de · www.BR-Klassik.de · www.herbertschuch.com

CO-PRODUCTION
WITH
BR
KLASSIK

OPERNSCENE MIT BEETHOVEN – HERBERT SCHUCH IM GESPRÄCH

Herr Schuch, im Jubiläumsjahr 2020 feiern Sie Beethoven und gehen zugleich über ihn hinaus. Was bedeutet Ihnen dieser Komponist?

Man hat Beethoven schon in viele Schubladen gesteckt. Mal war er der große Titan, mal der Idealist, später wollte man ihn „versachlichen“. Er hat einfach eine unglaubliche Fähigkeit, alles sein zu können außer sachlich, das ist er tatsächlich nie gewesen. Er ist Pathetiker, aber auch manchmal ungemein trocken und witzig! Ich sehe Beethoven an einer Schnittstelle in der Entwicklung der musikalischen Sprache, die es ihm noch erlaubte, zuweilen ganz schlicht zu komponieren, was mir dann sehr zu Herzen geht.

Den drei Sonaten stellen Sie je ein Klavierstück aus dem späten 20. und frühen 21. Jahrhundert zur Seite. Was ist die Idee dahinter?

Ich suche immer Querverbindungen zwischen Jahrhunderten. Komponisten beziehen sich aufeinander, bewusst oder unbewusst. Henri Pousseur zum Beispiel stützt sich überhaupt nicht auf die G-Dur-Sonate. Ich habe sein Stück als Dreizehnjähriger beim Europäischen Musikwettbewerb für die Jugend als Pflichtstück gespielt und dafür auch einen Sonderpreis bekommen. Das war mein allererstes wirklich „modernes“ Stück in meinem Repertoire, wo Dinge verlangt werden, auf die ich damals überhaupt nicht vorbereitet war, etwa gleich zu Anfang fünf verschiedene dynamische Abstufungen, die sich gegenseitig in beiden Händen überlagern (Track 5: 0:07-0:32). Mich haben diese Herausforderungen sehr gereizt, ich hatte dann sozusagen „Blut geleckt“, was die zeitgenössische Musik angeht. In der Mitte des Stücks gibt es eine Improvisation auf der Grundlage von vorgegebenem Tonmaterial, die ich mir damals ausnotiert und jetzt auch so aufgenommen habe (Track 5: 1:05-1:37). Zu Beginn des Stücks gibt es eine Verschiebung von einer Sechzehntel zwischen beiden Händen, die sich immer weiter fortspinn, bis die Phasen wieder zusammenkommen. Das hat mich immer an den ersten Satz der G-Dur-Sonate von Beethoven erinnert. Ich denke, dass Beethoven als einer der ersten diese ganz spezielle, zackig-motorische Energie solcher Verschiebungen entdeckt hat, die er ganz trocken und unpathetisch serviert.

Pousseur widmete sein Stück dem damals im Vorjahr verstorbenen John Cage, dessen Namensnoten c, a, g und e sowohl akkordisch als auch melodisch erscheinen und gemäß dem Notenalphabet a=1, b=2, c=3 etc. auch die Anzahl der 16tel-Werte dieser Noten determinieren, also 3, 1, 7 und 5. Cage war auch derjenige, der Erik Satie als Überwinder des Ausdrucksmusikers Beethovens gefeiert hat.

Ich hatte diese subversive Pointe nicht beabsichtigt, aber sie darf gerne hineingelesen werden.

Die G-Dur-Sonate spielt mit klassizistischem Motiv- und Formenschatz. Im Kopfsatz erscheinen die Elemente wie unverbunden sowie durch dynamische Kontraste eigens getrennt. Das Adagio grazioso kokettiert mit tändelnden Rokoko-Galanterien und kapriziösen Melodien über simplen Dreiklangsbrechungen. Wie interpretieren Sie diese doppelbödige neue Musik über veraltete Stilelemente?

So sehr Vergangenheit war das damals noch nicht, eher gängiges Repertoire von vielen, heute vergessenen Komponisten, die massenhaft italienische Opern geliefert und damit in Wien reüssiert haben. Beethoven hat es wahrscheinlich wahnsinnig geärgert, dass die Leute auf solche Musik abfahren. Dann hat er trotzig gezeigt, dass er das auch kann, aber ironisch. Der zweite Satz ist wie die über-spitzte Darstellung einer überspannten Sopran-Diva, die ihre Koloraturen zu Mandolinen-Begleitung singt. Die Triller sollen wie eine Singstimme klingen, die bei langen Noten zu vibrieren beginnt. Der Versuch, den Klavierton in ein menschliches Instrument zu verwandeln, ist für mich etwas Wunderbares, denn so kann ich am Klavier in eine ganz neue Rolle schlüpfen. Das Menschliche ist bei Beethoven in vielen Facetten präsent, eben auch als imaginäre Opernszene. Die *Pathétique* zum Beispiel: das ist für mich ganz große italienische Oper, mit schwerer Einleitung, großem Drama, Streitgespräch zweier Personen beim Seitenthema, dem Mittelsatz als Belcanto-Arie und dem Finale als Abschiedsszene. Wir Pianisten sollten den Einfluss der Oper auf das Klavierschaffen von Komponisten nicht unterschätzen, denn die Oper war die große Gattung, wo alle Leute hingingen, das Netflix der damaligen Zeit. Kein Komponist konnte sich dem komplett entziehen.

Die Sturm-Sonate – in Anlehnung an Shakespeares Drama Der Sturm – ist die dramatische Schwester von op. 31,1. Der Kopfsatz lebt von der Spannung zwischen erwartungsvoll eröffnenden Adagio-Arpeggien und dahinjagender Allegro-Motorik. Was sind die Herausforderungen dieser Sonate?

Der Kopfsatz teilt sich trotz seiner Disparatheit direkt mit. Es gibt eine Konzentration auf ganz wenig klares, eindeutiges Material, das aber extrem dramatisiert wird. Die Eröffnung ist wie der Anfangssatz eines Romans, weckt maximale Neugier. Das war damals unerhört! Beethoven geriert sich als Zauberer, der die Zeit anhalten und uns in gespannte Erwartung versetzen kann, bis dann plötzlich in rascher Folge sehr viel passiert und man dem Geschehen förmlich hinterherhechelt. Diese intelligente Dramatisierung von Zeit ist schon fast filmisch. Die Rezitative in der Reprise lassen dann einen einzelnen Menschen auf die Bühne treten und einen Monolog halten, ohne Begleitung und harmonisches Fundament. Beethoven zeigt sich uns da als Person in seiner ganzen Verletzlichkeit.

Im zweiten Satz von op. 31,2 fügen sich einzelne Motivsplitter erst nach und nach zu einem Thema, das sich dann über trommelnden Oktavpendeln heroisch aussingt. Wie verstehen sie diesen Satz?

Der Mittelsatz ist für mich ein Mysterium! Beethoven hätte den Beginn des Satzes ja gleich pianistisch elegant ausschmücken können, aber es gehört zu seiner Genialität, dass er den Weg der maximalen Konzentration wählt. Drei Noten, unbegleitet: fertig! Da muss ich mich als Musiker so unfassbar viel mehr um diese drei Noten kümmern. Das wusste Beethoven natürlich, deswegen spüren wir die Intensität seiner Musik so stark.

Das finale Allegretto spielen Sie traumhaft verschleiert wie ein Nocturne von Chopin, um daraus umso dramatischer Forte- und knallende Basspassagen hervorbrechen zu lassen.

Es darf nicht zu sehr nach Chopin klingen, denn aus dem pulsierenden Gleichmaß stechen Widerstände heraus. Ein solches *Perpetuum mobile* – wie in anderen Finalsätzen Beethovens – ist eine große

Herausforderung, denn die Bewegung darf sich nicht abnutzen und langweilig werden. Um das Ohr ständig in Spannung zu halten, notiert Beethoven kleine abweichende Pausen und Artikulationsvarianten.

Das Projekt 250 Piano pieces for Beethoven der Bonner Pianistin Susanne Kessel versammelt neue Klavierstücke von Komponistinnen und Komponisten unterschiedlicher Herkunft, Stilistik und Lebensalter, die sich alle auf Beethoven beziehen. Sie spielen daraus zwei Stücke. Auf Beethovens d-Moll-Sonate folgt Leander Ruprechts Sonata d-Moll (2nd-Version). Welche Perspektive auf die Sturm-Sonate eröffnet dieses Stück?

Es gibt die Anekdote, Beethoven habe den Schlusssatz komponiert, nachdem er Pferdegetrappel gehört habe, dessen rhythmischer Puls dann den ganzen Satz durchzieht. Leander Ruprecht geht den umgekehrten Weg, indem er aus der Musik wieder das Geräusch macht, aus dem die Musik vielleicht entstanden ist. Beethoven hatte ja ständig Ärger mit Nachbarn, wenn er spät nachts komponierte und Klavier spielte, sich dabei wild erhitzte und zur Abkühlung Wasser über den Kopf schüttete, das dann durch die Decke tropfte, so dass sich sicherlich irgendwann die genervten Nachbarn mit einem klopfendem Besenstiel beschwerten. Ich stelle mir diese verrückte Geräuschkulisse vor. Ruprecht liefert den Soundtrack zu einer solchen Beethoven-Szene, die sich vielleicht ja so ähnlich zugetragen haben mag.

Der amerikanische Pianist Mike Garson – einst Keyboarder bei David Bowie – verarbeitet das Adagio cantabile der Pathétique zu einer bezaubernden Huldigung an den Melodiker Beethoven. Lässt sich diese notierte Improvisation wie improvisiert spielen?

Es muss klingen wie eine Improvisation, darf also rhythmisch nicht exakt gespielt werden, eigentlich auch nicht zu perfekt. Es braucht eine flexible Agogik und große Leichtigkeit. Als einem sonst rein klassisch orientierten Pianisten macht mir das große Freude, mal eine Improvisation eines Popmusikers

AN OPERA SCENE WITH BEETHOVEN – AN INTERVIEW WITH HERBERT SCHUCH

nachzuempfinden. Das Beethoven-Thema erscheint am Anfang als Umkehrung in der linken Hand! Das Stück spricht sofort an, eine echte Popnummer eben. Neben dem heroischen und ironischen gibt es eben auch den Popstar Beethoven, der wie bei der *Pathétique* Melodien komponieren konnte, die einfach „nur“ schön sein dürfen.

© 2020 Das Interview führte Rainer Nonnenmann

Mr Schuch, you are celebrating Beethoven's anniversary year in 2020 and, at the same time, going beyond his legacy. What does this composer mean to you?

Beethoven has been pressed into many categories. At times he was seen as the great Titan, at others as an idealist; later approaches occasionally attempted to “de-emotionalize” his music. He simply had an incredible ability to be many things, but his music was never dispassionate. Beethoven could even sound overemotional, and then display dry wit! I see him at a crossroads in music history where he was occasionally still allowed to write plain, simple music, and I find that thoroughly moving.

Each of the three Beethoven sonatas is accompanied by a piano piece from the late 20th or early 21st century. What is the idea behind this approach?

I'm always searching for connections across the centuries. Composers relate to one another, consciously or unconsciously. For instance, unconsciously: Henri Pousseur wasn't thinking at all about Beethoven's G Major Sonata. When I was thirteen years old, I performed the Pousseur piece at the European Youth Music Competition: it was a compulsory piece, and I won a special prize. It was the first truly “modern” piece in my repertoire, and required things I wasn't prepared for at all. At the beginning, for example, six different dynamic shadings are overlapping simultaneously in both hands (Track 5: 0:07-0:32). I found those challenges exciting: after having gone through such an experience, I had “tasted blood” as far as contemporary music was concerned. In the middle of the piece, there is an improvisation on predetermined musical material: I wrote my version down, and have recorded it that way now (Track 5: 1:05-1:37). At the onset, the piece features a displacement of one semiquaver between the two hands, which is maintained until the phases come together again. This always reminded me of the first movement of Beethoven's G Major Sonata. Beethoven was surely one of the first to discover how such small shifts can generate a kind of jagged, forward-moving energy, and he presents it in a dry, unemotional manner.

Pousseur dedicated Coups de Des en Echos to John Cage, who had died the previous year. The note names C, A, G, and E, corresponding to Cage's surname, appear in the piece horizontally and vertically. According to the note alphabet A = 1, B = 2, C = 3, etc., they also determine those notes' semiquaver values: 3, 1, 7, and 5. Cage, incidentally, admired Erik Satie as the composer who, in his view, had overthrown Beethoven, the musician of emotions.

Such a subversive, ironic allusion was not something I intended, but it can certainly be read into the programme.

The G Major Sonata treats Classical motifs and forms. In the first movement, the musical elements appear dissociated from one another, and are further separated by dynamic contrasts. The second movement, Adagio grazioso, flirts with gallant rococo figures and whimsical melodies. What is your approach to such ambiguous music based on old-fashioned styles?

Elements of style such as those were not that old-fashioned in Beethoven's day. Rather, they stemmed from run-of-the-mill repertoire by a number of composers who wrote quantities of Italian operas and enjoyed great success in Vienna, but who have sunk into oblivion since then. Beethoven must have been furious about the fact that audiences liked that style. So he defiantly showed that he could also write such music, but with an ironic slant. The second movement seems like an overblown portrait of a flamboyant soprano diva singing her coloraturas to a mandolin accompaniment. The trills are supposed to sound like a human voice starting to vibrate on the long notes. I love trying to transform the piano's sound into a human instrument: it allows me to play a completely new role as pianist. The human aspect is present in Beethoven in many ways, including that of an imaginary opera scene. For instance, the *Pathétique*: for me it is like a great Italian opera, with a portentous, weighty prelude, lots of grand drama, then the second theme seems to portray a debate among two people; the middle movement is a belcanto aria, and the finale is the farewell scene. As pianists we

should not underestimate the influence of opera on piano repertoire: opera was the great genre per se, everyone attended – it was like the Netflix of those days. No composer could entirely escape the influence of opera.

The Tempest sonata – an allusion to Shakespeare's play – is the dramatic counterpart to Op. 31, No. 1. The first movement draws its energy from the tension between expectant Adagio arpeggios and an impetuous, forward-driving Allegro. What are the challenges in this sonata?

The first movement, in spite of its disparities, is easy to grasp. The amount of musical material is clear and limited, but taken to dramatic extremes. The beginning is like the opening sentence of a novel: it awakens a maximum of curiosity. Such an opening was completely new in those days! Beethoven is like a magician: he stops time in its tracks and keeps us in rapt anticipation – until much takes place in rapid succession, and we are left panting, out of breath. Such an intelligent way of dramatizing time is almost cinematic in its approach. Then the recitatives in the reprise clear the stage for a sole figure who sings a monologue without accompaniment or harmony. Here is where Beethoven reveals his vulnerability as a human being.

In the second movement of Op. 31, No. 2, individual motif splitters only gradually form a theme, which is presented pianissimo, in drumming alternating octaves. How do you view this movement? I find that the middle movement is full of mysteries. Beethoven could have chosen an elegant adornment for the beginning. Instead, in his genius, he opted for maximum concentration of means. Three notes, unaccompanied – that's it! It implies that as a musician I need to be all the more careful with just those three notes. Beethoven was aware of this, of course, and that is why we feel his music so intensely.

You perform the Allegretto, like a veiled dream as in a Chopin nocturne, from which the dramatic passages in forte, with their crackling basses, stand out all the more.

It shouldn't sound that much like Chopin: the constant rhythm pulses are interrupted by surprises and obstructions. As in other final movements in Beethoven, a *perpetuum mobile* such as this one poses a great challenge: the constant rhythm should not wear off and start sounding hackneyed. To keep listeners on their toes, he added a number of divergent rests and different articulations.

The project 250 Piano Pieces for Beethoven initiated by Bonn pianist Susanne Kessel has gathered a series of recent Beethoven-related works by composers from many different backgrounds, styles, and age groups. On this CD you play two works from that project. Beethoven's D Minor Sonata is followed by Leander Ruprecht's Sonata in D Minor (2nd Version). What kind of light does a piece such as this one shed on the Tempest Sonata?

According to an anecdote, Beethoven wrote the final movement of the *Tempest* Sonata after having heard the clattering of horse hooves, reflected in a rhythmic pulse that runs through the entire movement. Leander Ruprecht has chosen the opposite path, recreating the sound from which the music perhaps emerged in the first place. Beethoven was in constant strife with his neighbours: when he composed and played piano in the wee hours, he eventually became wildly energetic and had to dunk his head in water to cool off. The water would drip through the floorboards until the neighbours downstairs probably started to complain by banging on the ceiling with a broomstick. That is how I imagine that crazy scene in terms of its noises. Ruprecht provides the soundtrack to such a Beethoven scene, which just might have taken place that way.

American pianist Mike Garson – who played keyboards for David Bowie – has elaborated upon the Adagio cantabile movement from the Pathétique to create a captivating homage to Beethoven as

a great inventor of melody. Are you able to play Garson's notated improvisation and make it sound improvised?

The piece should sound like an improvisation, so it shouldn't be rhythmically exact, not even too clean. It requires flexible agogics and a light touch. As a purely classically oriented pianist, I love to step into the shoes of an improvising pop musician. Here, at the beginning, the Beethoven theme appears inverted in the left hand! The piece is immediately catchy, a true pop number. Apart from heroic Beethoven and ironic Beethoven, we also have Beethoven the pop star, who, as in the *Pathétique*, was able to write melodies that require nothing else apart from simply being beautiful.

© 2020 Herbert Schuch interviewed by Rainer Nonnenmann

HERBERT SCHUCH Klavier

Der Pianist Herbert Schuch hat sich mit seinen dramaturgisch durchdachten Konzertprogrammen und CD-Aufnahmen als einer der interessantesten Musiker seiner Generation einen Namen gemacht.

Er arbeitete mit Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Orchester des Mariinsky Theaters, den Münchner Philharmonikern, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Bamberger Symphonikern, der Dresdner Philharmonie, den Rundfunkorchestern des hr, MDR, WDR, NDR Hannover und Danish Radio sowie mit der Camerata Salzburg und den Festival Strings Lucerne unter Dirigenten wie Pierre Boulez, Valery Gergiev, Jakub Hrůša, Jun Märkl, Yannick Nézet-Séguin, Jonathan Nott, Markus Poschner, Michael Sanderling und Mario Venzago.

Herbert Schuch wurde 1979 in Temeschburg (Rumänien) geboren. Nach erstem Klavierunterricht in seiner Heimatstadt bei Frau Prof. Maria Bodo übersiedelte die Familie 1988 nach Deutschland, wo er seither lebt. Seine musikalischen Studien setzte er bei Kurt Hantsch und dann bei Prof. Karl-Heinz Kämmerling am Salzburger Mozarteum fort. In jüngster Zeit erfährt Herbert Schuch in besonderer Weise Prägung in der Begegnung und Arbeit mit Alfred Brendel.

Seine Leidenschaft für Kammermusik teilt Herbert Schuch, der als Kind 10 Jahre lang selber Geige spielte, auf der Bühne mit Musikern wie Nicolas Altstaedt, Vilde Frang, Julia Fischer, Maximilian Hornung, Sebastian Manz oder Daniel Müller-Schott.

Mit Gülru Ensari bildet er außerdem ein erfolgreiches Klavierduo und hat bereits zwei Alben beim Label CAvi-music veröffentlicht, die die große stilistische Bandbreite des Duos dokumentieren.

Herbert Schuch engagiert sich neben seiner Konzerttätigkeit in der von Lars Vogt gegründeten Organisation *Rhapsody in School*, welche sich für die Vermittlung von Klassik in Schulen einsetzt.

www.herbertschuch.com

HERBERT SCHUCH Piano

Pianist Herbert Schuch has gained a reputation as one of the most interesting musicians of his generation with his strikingly conceived concert programmes and CD recordings.

He has worked with a number of renowned orchestras, including the London Philharmonic Orchestra, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the NHK Symphony Orchestra, the Mariinsky Theatre Orchestra, the Munich Philharmonic, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Bamberg Symphony, the Dresden Philharmonic and the radio orchestras of hr, MDR, WDR, NDR Hannover und Danish Radio, as well as with the Camerata Salzburg and the Festival Strings Lucerne, with conductors such as Pierre Boulez, Valery Gergiev, Jakub Hrůša, Jun Märkl, Yannick Nézet-Séguin, Jonathan Nott, Markus Poschner, Michael Sanderling, and Mario Venzago.

Herbert Schuch was born in Timișoara, Romania, in 1979. He had his first piano lessons in his native city with Prof. Maria Bodo, before his family moved to Germany in 1988, where he has lived since. He continued his musical studies with Kurt Hantsch and then with Prof. Karl-Heinz Kämmerling at the Mozarteum in Salzburg. Recently, Herbert Schuch has been especially influenced by his encounters and work with Alfred Brendel.

As a child, Herbert Schuch also played violin for 10 years and has been an enthusiastic chamber musician ever since, sharing the stage with musicians of the likes of Nicolas Altstaedt, Vilde Frang, Julia Fischer, Maximilian Hornung, Sebastian Manz, and Daniel Müller-Schott.

He also forms a successful piano duo with Gülru Ensari: together, they have recorded two releases for the CAvi-Music label, featuring a wide range of repertoire from different periods.

In addition to his performance activities, Herbert Schuch is also involved in the organization *Rhapsody in School*, founded by Lars Vogt, which promotes classical music education in schools.

www.herbertschuch.com



weiterhin erhältlich /
also available

