

A photograph of two men standing in a dimly lit room. The man on the left is facing forward, wearing a dark turtleneck and a dark overcoat. The man on the right is in profile, looking to the left, wearing a dark turtleneck and a patterned overcoat. The background is dark with some warm light sources visible.

Beethoven

PIANO CONCERTOS 1-3
& TRIPLE CONCERTO

REED TETZLOFF

ALEXANDRA TIRSU · DANJULO ISHIZAKA

PRAGUE PHILHARMONIC ORCHESTRA

PAWEŁ KAPUŁA





Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Piano Concerto no. 1 in C major op. 15

- | | |
|------------------------|-------|
| 1. I. Allegro con brio | 15'16 |
| 2. II. Largo | 9'50 |
| 3. III. Rondo. Allegro | 8'38 |

Piano Concerto no. 2 in B-flat major op. 19

- | | |
|------------------------------|-------|
| 4. I. Allegro con brio | 14'08 |
| 5. II. Adagio | 8'52 |
| 6. III. Rondo. Allegro molto | 5'51 |

Piano Concerto no. 3 in C minor op. 37

- | | |
|------------------------|-------|
| 7. I. Allegro con brio | 17'49 |
| 8. II. Largo | 10'02 |
| 9. III. Rondo. Allegro | 9'28 |

Triple Concerto op. 56

- | | |
|-----------------------------|-------|
| 10. I. Allegro | 17'19 |
| 11. II. Largo | 4'53 |
| 12. III. Rondo alla Polacca | 12'57 |

Reed Tetzloff piano

Alexandra Tirsu violin

Danjulo Ishikaza cello

Prague Philharmonic Orchestra

Paweł Kapuła conductor



Beethoven's first piano concertos

Reed Tetzloff

In 1792, a year after Mozart's death, the twenty-two-year-old Beethoven left Bonn forever to settle in Vienna, where his intent was, as his patron Count Waldstein put it, "to receive Mozart's spirit from Haydn's hands."

For all of the boldness and singularity of his own youthful works, Beethoven was as much an evolutionary as a revolutionary: The first three piano concertos reveal him grappling with both the immense influence of Mozart and the difficult task of picking up where Mozart left off. Mozart had elevated the concerto genre to a new level, redefining the dramatic relationship between soloist and orchestra.

When Beethoven and his friend Johann Baptist Cramer heard Mozart's C minor Concerto, K. 491, Beethoven commented "Alas, we will never equal this." The pressure is felt throughout Beethoven's own C minor concerto, his Third. It begins with a motive similar to the main idea of Mozart's, yet where Mozart reaches an A flat and jumps off into chromatic explorations,

Beethoven's theme is a closed system, stopping at G and returning to where it began. As Jan Swafford has pointed out, the entire Third Concerto expounds upon the tension between G and A flat. Even the second movement, in remote E major, centers around these pitches: the melody begins on G sharp (an enharmonic re-spelling of A flat), and the first modulation is to G major, back to the world of G natural. The movement spends a significant amount of time in that key before returning to E major and the world of G sharp. The climax of the struggle comes in the third movement Rondo, with its main theme leaning incessantly upon G and A flat. Whereas Mozart's K. 491 concludes defiantly in C minor, Beethoven's Third ends in celebratory C major. At the moment of harmonic transformation, the piano gently reaches through G and G sharp to A natural: as if reaching beyond Mozart and into something new.

In fact, each of the first three piano concertos reveal Beethoven's artistic confrontation with Mozart: from the virtuoso exuberance of the first two – showcase works

written for him to play – to the drama of the third. As Beethoven becomes more and more independent, one of the most remarkable aspects of his music comes to light: the way his own personal and artistic struggles are enshrined in the act of composing.

On a more practical level, Beethoven's solo parts are a prime example of this living compositional process. They were left deliberately open to improvisation, changing according to the moment – so much so that Ignaz von Seyfried, who turned pages for Beethoven in a performance of the Third, described totally blank pages on the stand, save for “a few Egyptian hieroglyphs, wholly unintelligible to me, scribbled down to serve as clues for him.” But the evolving nature of the solo parts wasn't only a matter of Beethoven's temperament. It was tied also to the rapid transformation of his instrument itself.

While the qualities of the modern concert grand have remained basically consistent for over a century, the instruments Beethoven knew were in constant flux. Innovations in action, range, pedals, and soundboard design were being introduced almost month by month. Beethoven pushed the development forward by asking for a wider range and new effects. When piano

makers gave in to his demands, he would immediately write those very demands into his music. His next composition would highlight the newly expanded range, making the piece unplayable on older instruments. To play the latest Beethoven, you needed the latest piano.

Sometimes, Beethoven highlights the piano's range with an effortless flair. Take the opening of the B flat major Concerto, op. 19: the piano's first statement reaches from the very top to the very bottom of the available keyboard – as if the young virtuoso is announcing his dominion over his entire instrument. Other times, he intentionally bumps his end on the limit of the range, perhaps to prove a point to the piano builders who weren't innovating quickly enough. In the second theme of the C major concerto, op. 15, the melody approaches an appoggiatura on a high F sharp, a note that was not yet available on the current piano. Rather than re-designing the melody, Beethoven writes an F natural: a sour note that sounds oddly out of place, a poke in the eye at what should be a lyrical peak. Later, when the same theme returns, transposed to the home key, the 'right' note is available, and it is all the more beautiful for being withheld earlier. Faced with the frustration of pianos that couldn't quite do what he wanted,

the young Beethoven found a way to use those limitations as expressive tools, elevating the instrument itself to an integral character in his dramas.

The *Triple Concerto*, op. 56, reveals Beethoven experimenting with boundaries in a different way – through the unprecedented instrumentation. While Mozart had written concertos for two and three pianos, a concerto for piano, violin, and cello was new. The difficulty of the piano part is relatively modest, compared to that of the string parts, and this reflects the likelihood that it was written to be performed by its dedicatee, the young Archduke Rudolph, backed by violin and cello virtuosos from his court orchestra. Formally, the work departs from Beethoven's earlier concerto models, in that the second movement serves as simply a brief introduction to the third movement, with an *attaca* link (Beethoven used the same concept in the *Waldstein* Sonata, written contemporaneously). After heightening the role of the heroic soloist in his first three concertos, Beethoven now looked towards a democratic cooperation between instruments. The Triple Concerto therefore plays a role in his evolution as a concerto writer, pointing towards the fully realized synthesis of drama and dialogue that

animates his masterpieces in the genre: the Violin Concerto and the Fourth and Fifth piano concertos.

Beethoven's first piano concertos

Reed Tetzloff

En 1792, un an après la mort de Mozart, Beethoven quitta à jamais Bonn, à l'âge de vingt-deux ans, pour s'établir à Vienne, où il avait l'intention, comme le dit son mécène, le comte Waldstein, de « recevoir l'esprit de Mozart des mains de Haydn ».

Malgré l'audace et la singularité de ses œuvres de jeunesse, Beethoven était un évolutionnaire tout autant qu'un révolutionnaire : ses trois premiers concertos pour piano le montrent aux prises avec à la fois l'immense influence de Mozart et la difficile tâche de repartir de là où Mozart était arrivé. Celui-ci avait en effet hissé le genre du concerto à un niveau inédit, redéfinissant la relation entre soliste et orchestre.

Lorsque Beethoven entendit avec son ami Johann Baptist Cramer le Concerto en *ut* mineur K. 491 de Mozart, il s'exclama : « Hélas, nous n'égalerons jamais cela ! » Le poids qui pesait sur lui se sent tout au long de son propre Concerto en *ut* mineur, son Troisième. Il commence par un motif qui ressemble à l'idée principale de l'œuvre de

Mozart ; mais alors que Mozart parvient à un *la* bémol avant de se lancer dans des explorations chromatiques, le thème de Beethoven est un système clos, qui s'arrête à *sol* et retourne à son point de départ. Comme le souligne Jan Swafford, le Troisième Concerto joue sur la tension entre *sol* et *la* bémol. Même le deuxième mouvement, dans la tonalité éloignée de *mi* majeur, est centré sur ces deux notes : la mélodie commence sur *sol* dièse (enharmonique de *la* bémol), et la première modulation se fait en *sol* majeur, de retour au monde du *sol* naturel. Le mouvement passe un certain temps dans cette tonalité avant de revenir à *mi* majeur et au monde de *sol* dièse. Le point culminant de la lutte se trouve dans le troisième mouvement, le Rondo, avec son thème principal qui s'appuie constamment sur *sol* et *la* bémol. Alors que K. 491 de Mozart se conclut d'un air de défi en *ut* mineur, le Troisième de Beethoven finit dans un *ut* majeur festif. Au moment de la transformation harmonique, le piano arrive au *la* naturel en passant par *sol* et *sol* dièse, comme s'il allait au-delà de Mozart vers quelque chose de nouveau.

En réalité, chacun de ses trois premiers concertos pour piano témoigne de la confrontation artistique de Beethoven avec Mozart : de la virtuosité exubérante des deux premiers – œuvres de bravoure écrites pour lui-même – au drame du Troisième. À mesure que Beethoven affirme son indépendance, l'un des aspects les plus remarquables de sa musique apparaît : la manière dont ses propres luttes personnelles et artistiques s'intègrent à l'acte même de composer.

Sur un plan plus pratique, les parties solistes de Beethoven sont un parfait exemple de ce processus compositionnel vivant. Elles étaient délibérément laissées ouvertes à l'improvisation, et changeaient en fonction du moment – à tel point que Ignaz von Seyfried, qui tournait les pages pour Beethoven dans une exécution du Troisième, dit qu'il ne voyait sur le pupitre que des pages blanches, à l'exception de « quelques hiéroglyphes égyptiens totalement incompréhensibles pour moi, qui ne lui servaient que d'aide-mémoire ». Mais la nature évolutive des parties solistes ne tenait pas qu'au tempérament de Beethoven. Elle était également liée à la transformation rapide de l'instrument lui-même.

Alors que les qualités du piano de concert moderne sont restées fondamentalement stables depuis plus d'un siècle, les instruments que connaissait Beethoven étaient en constante évolution. On introduisait mois après mois ou presque des innovations dans la mécanique, l'étendue, les pédales et la conception de la table d'harmonie. Beethoven y contribua lui-même en demandant une plus grande étendue et de nouveaux effets. Lorsque les facteurs cédaient à ses exigences, il les intégrait à sa musique. Sa composition suivante exploitait l'étendue nouvellement agrandie, ce qui la rendait injouable sur des instruments plus anciens. Pour jouer le dernier Beethoven, il fallait le dernier piano.

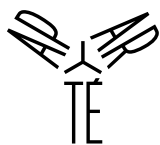
Parfois, Beethoven exploite toute l'étendue du piano avec aisance et naturel. Au début de son Concerto en *si* bémol majeur, op. 19, la première phrase du piano va du plus grave au plus aigu du clavier alors disponible – comme si le jeune virtuose annonçait sa maîtrise de son instrument tout entier. À d'autres moments, il se heurte délibérément aux limites du clavier, peut-être pour se faire mieux comprendre des facteurs de piano qui n'innovaient pas assez rapidement. Ainsi, dans le deuxième thème du Concerto en *ut* majeur, op. 15, la mélodie s'élève vers une appoggiature qui devrait être un *fa* dièse aigu,

note qui n'était pas disponible sur le piano de cette époque. Plutôt que de remodeler la ligne, Beethoven écrit un *fa* naturel : une note aigre, qui paraît étrangement déplacée, comme un pied de nez au moment d'une culmination lyrique. Par la suite, quand le même thème revient, transposé dans la tonalité principale, la « bonne » note, désormais disponible, est d'autant plus belle qu'il a fallu l'éviter auparavant. Frustré par des pianos qui ne pouvaient pas tout à fait faire ce qu'il voulait, le jeune Beethoven trouva le moyen d'utiliser ces limites comme autant d'outils expressifs, hissant l'instrument lui-même au rang de personnage à part entière de ses drames.

Dans le Triple Concerto op. 56, on voit Beethoven expérimenter avec les limites de manière différente – à travers l'instrumentation inédite. Si Mozart a écrit des concertos pour deux et trois pianos, l'idée d'un concerto pour piano, violon et violoncelle était neuve. La partie de piano est d'une difficulté relativement modeste, comparée aux parties de cordes, et cela reflète le fait qu'elle était probablement destinée à être jouée par le dedicataire, le jeune archiduc Rudolph, soutenu par le violon et le violoncelle virtuoses de l'orchestre de sa cour. Formellement, l'œuvre s'écarte des modèles concertants antérieurs de Beethoven

en ceci que le deuxième mouvement sert simplement de brève introduction au troisième, qui s'enchaîne *attaca* (Beethoven utilise le même procédé dans la Sonate « Waldstein », qui en est contemporaine). Après avoir souligné le rôle héroïque du soliste dans ses trois premiers concertos, Beethoven se tourne maintenant vers une coopération démocratique entre les instruments. Le Triple Concerto occupe donc une place importante dans son évolution en tant qu'auteur de concertos, préfigurant la synthèse de drame et de dialogue que réalisent pleinement ses chefs-d'œuvre dans le genre : le Concerto pour violon et le Quatrième et le Cinquième Concerto pour piano.

Traduction : Dennis Collins



Enregistré du 5 au 7 mars (Concertos 1-3) et du 17 au 18 juillet 2023 (Triple Concerto) dans les studios de la Radio Tchèque (Český rozhlas), Prague, République Tchèque

Direction artistique : Paul Carasco (Master Performers)

Prise de son : Jan Lžičář

Montage : Paul Carasco (Master Performers)

Mixage et mastering : Blaise Carpene

Enregistré en 24 bits/48kHz

Production exécutive : Natasha O. Cherny

Responsable de projet : Richard Wenn

Prague Philharmonic Orchestra CEO : Libuše Čálková

Direction artistique Prague Philharmonic Orchestra : Friedemann Riehle

Régisseur Prague Philharmonic Orchestra : František Dvořák

Reed Tetzloff joue un piano Steinway modèle D n° 612153

Préparation et accord : Vladimír Trejbal

Photos et couverture : Evgenii Evtiukhov

[LC] 83780

AP380D Little Tribeca © 2025 Master Performers © 2025 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com reedtetzloff.com praguephilharmonic.com pawelkapula.com



Also available



apartemusic.com