



Beethoven

PIANO CONCERTOS 4 & 5

REED TETZLOFF

PRAGUE PHILHARMONIC ORCHESTRA

PAWEŁ KAPUŁA





LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

Piano Concerto no. 4 in G major op. 58

- | | |
|-------------------------|-------|
| 1. I. Allegro moderato | 19'52 |
| 2. II. Andante con moto | 5'35 |
| 3. III. Rondo. Vivace | 9'57 |

Cadenzas: Ludwig van Beethoven

Piano Concerto no. 5 in E-flat major op. 73

- | | |
|---------------------------------------|-------|
| 4. I. Allegro | 20'17 |
| 5. II. Adagio un poco moto | 7'20 |
| 6. III. Rondo. Allegro, ma non troppo | 10'07 |

Reed Tetzloff piano
Prague Philharmonic Orchestra
Paweł Kapuła conductor

The impossibly tender solo piano opening of Beethoven's Fourth Concerto has haunted me from my childhood. I immediately knew *that* G major chord was different: within its introspection lay a power that could calm the whole world. It was many years before I learned of its source in the myth of Orpheus and Eurydice – the simple strumming of a lyre. I came to the Fifth Concerto later in life, but it occupies an equally special place in my heart. The massive chords and roudades between orchestra and soloist that begin the piece galvanize the listener – and the players – instantly. Here is a vast drama, where the valiant soloist singularly leads the orchestra into battle.

Beethoven was perhaps one of the first composers to feel the weight of writing for posterity, and the more he thought about what messages he would leave to the world, the more psychologically powerful his music became. What Shakespeare did in words, Beethoven did through sounds that had never before been imagined. As Beethoven enshrined his own struggles and dreams in his music, he spoke directly to our own. To be able to explore, inhabit, and tell such stories is the privilege of a lifetime.

In addition to the amazing team that made this recording possible, I would like to thank several mentors: Pavlina Dokovska, Fred Fehleisen, and Richard Goode. I wish also to acknowledge the inspiration of Robert Levin, whose performances and lectures have closely informed my own relationship with Beethoven's music.

Reed Tetzloff

Le début au piano seul du Quatrième Concerto pour piano de Beethoven, d'une indicible tendresse, me hante depuis l'enfance. J'ai aussitôt su que cet accord de *so*/ majeur était différent : dans son introspection gisait une force qui pouvait apaiser le monde entier. C'est de nombreuses années plus tard que j'ai appris qu'il avait sa source dans le mythe d'Orphée et Eurydice – des notes égrenées sur une lyre. J'ai découvert le Cinquième Concerto plus tard, mais il occupe une place tout aussi spéciale dans mon cœur. Les accords massifs et les traits qu'échangent orchestre et soliste au début de l'œuvre galvanisent aussitôt l'auditeur – et les interprètes. C'est ici un vaste drame, où le vaillant soliste affronte seul l'orchestre en combat.

Beethoven fut sans doute l'un des premiers compositeurs à sentir le poids que représentait le fait d'écrire pour la postérité, et plus il pensait aux messages qu'il allait laisser au monde, plus sa musique devenait psychologiquement puissante. Ce que Shakespeare a fait en mots, Beethoven l'a fait en sons qui n'avaient jamais été imaginés auparavant. En inscrivant ses propres luttes et rêves dans sa musique, il s'adressait directement aux nôtres. Pouvoir explorer, habiter et raconter de telles histoires est le privilège d'une vie.

Outre l'étonnante équipe qui a rendu cet enregistrement possible, j'aimerais remercier plusieurs mentors : Pavlina Dokovska, Fred Fehleisen et Richard Goode. Je voudrais souligner aussi l'inspiration qu'a été pour moi Robert Levin, dont les interprétations et les conférences ont beaucoup nourri ma propre relation avec la musique de Beethoven.

Reed Tetzloff



Beethoven's Piano Concertos Nos. 4 & 5

Jan Swafford

Beethoven's career was intimately involved with the keyboard, from his prodigy teens to his years as a composer/pianist in Vienna, before encroaching deafness put an end to his performing. So essential was the piano to him that we have to remind ourselves that he was part of the first generation to grow up playing the instrument, which had only recently begun to replace the harpsichord and was evolving rapidly. Throughout his career Beethoven paid minute attention to finding new and idiomatic ways to play and compose for the piano.

In terms of his whole output, from his time to ours, Beethoven has had a reputation as a revolutionary, "The Man Who Freed Music" and so on. In his lifetime, the era of the French Revolution and its aftermath, that radical frisson earned him his most fervent supporters – mainly among socially and artistically progressive Romantics. There is no question that he brought a bold and singular new voice to Western music, and there is no better example than his last two piano concertos. Yet a close look at the progress of his work in each of his genres, including the

concertos, shows an artist better described as an *evolutionary*.

In fact, Beethoven had models for most of his efforts and considered it his business to master the norms of his craft, to understand the individual nature of each genre, and on that foundation to make his own statement. Until he was ready to make that statement, he waited. Besides his inherent respect for tradition, part of the background of his approach was practical. In taking up each genre, he studied what he considered the best of its kind. When it came to string quartets, that meant Haydn above all. For piano writing, he looked to predecessors including Clementi. When he took up concertos, the main model was inevitably Mozart. Before Mozart, concertos had mainly been seen as display pieces for their performers, who were usually their composers. As music they were not taken particularly seriously. Mozart changed that pattern, his mature concertos among his greatest instrumental works.

Beethoven also knew that his models were going to be his competition. His string quartets

would be up against Haydn's, his concertos up against Mozart's. So, when his works were going to be measured against the finest of their type, he was cautious: his first string quartets are masterful but not notably bold; he was not yet ready to compete with Haydn. His solo piano music was bolder earlier, because he knew Clementi was no rival and considered the keyboard music of Haydn and Mozart to be more redolent of harpsichord than piano.

None of this is to say that Beethoven was afraid of anybody. But as a practical and professional matter, until he saw his path clearly, he was not going to issue ambitious work to challenge the competition past or present. His first two piano concertos are a case in point. They are very much late-18th-century, if with novel touches that at the time raised eyebrows. His Third Concerto, later recognized as the transition to the mature Beethovenian voice of the last two piano concertos, is still audibly indebted to Mozart.

Meanwhile, Beethoven generally respected the performing traditions of a given genre. Piano sonatas were expected to be played in private venues, so he never performed a sonata on the public stage. When he took up concertos, he created them as the time understood them: pieces to show himself off. This is the milieu

in which his first three piano concertos were created; all of them are vehicles for his virtuoso career, more *au courant* than "revolutionary." With the Fourth Concerto of 1806, he was ready to make his statement: from the radical step of starting with the soloist (though Mozart had done that too) to the introspective quality of the solo opening, the Fourth Concerto was the kind of epochal new take on a genre that the Third Symphony and Razumovsky String Quartets had been.

As usual, Beethoven himself premiered the Fourth Concerto in 1807. By that point, however, his days as a virtuoso were numbered. His hearing had been declining for years and he was being forced to make a painful transition from composer/pianist to composer, period. After this premiere he never again performed a major work in public.

If the first three piano concertos had the spirit of the Mozart concertos hanging over them, in the Fourth Piano Concerto in G major, op. 58, from 1805-6, that spirit lingers, but the sound and effect are unmistakably Beethoven in the heart of his maturity. This is a work innovative and bold, with a singular integration of introspection and bravura. Well before Beethoven, a prime issue of concertos had been the relationship of

soloist and orchestra: are they cooperating or competing? In the Fourth Concerto Beethoven raised that drama to a singular intensity.

It begins with piano alone. The soloist is discovered in a phrase of inward and reverberant simplicity, as if he were a Romantic hero brooding onstage. After the piano soliloquy the orchestra begins a nominally normal orchestral exposition, but there are two curious things about that entrance: the orchestra's version of the piano theme, the presumptive leading theme of the movement, is different from the piano version, and it is in the wrong key: B major, distant from the home key of G major. (It soon finds its way to the right key.)

Which is to say that from the beginning there is rift between orchestra and soloist: they don't agree on the main subject. In how that plays out we find a prime example of something Beethoven declared about all his music: "It is my habit always to keep the whole in view." If the first movement establishes a rift between orchestra and soloist, that rift is going to reverberate through the whole piece. For the rest of the concerto the divide will play out in a variety of modes and moods.

The air of brooding nobility that the soloist establishes in the beginning is not otherwise his persona in the first movement, where he is playful and flighty, sometimes even mocking the

orchestra. The opening soliloquy foreshadows his mood in the second movement, where he and the orchestra will be utterly at odds. At the same time the soloist's opening establishes both a melodic and a lilting rhythmic motif that will rarely be absent. The overall tone of the first movement is stately and lyrical. During the development there are no particular hostilities, but at the recapitulation the soloist bursts out *fortissimo* with his original version of the main theme, which has not been heard since the opening. It is as if he were shouting, No! This is the way it goes!

The rift between solo and orchestra comes to a dramatic, virtually theatrical head in the second movement: beginning with the piano alone it proceeds in alternating phrases, the orchestra insistent, the soloist inward and almost oblivious. At the beginning the strings answer the soloist with a quiet, dotted military figure. The soloist responds quietly, *molto cantabile*. He has returned to the brooding tone with which he opened the piece. He is not interested in the military tread that the strings try to force on him in phrases of mounting belligerence. The soloist sighs, retreats, breaks out in roulades. The movement ends, if not in resolution, in some kind of truce.

The strings kick off the Vivace finale with a dashing rondo theme, but again in the wrong

key, C major. It also happens to be a tune that the soloist cannot play: a piano is not capable of comfortably executing those fast repeating notes that are natural for a bowed instrument. Echoing the theme, all he can do is turn it into a pianistic version. So the original rivalry endures – but now played not as drama but as comedy. After all the disputes and debates, near the end of a playful and vivacious finale the resolution comes in a warm stretch of singing E-flat major in divided violas, with piano garlands above. At the end all join the final chords cheerily together.

The “Emperor” Concerto, op. 73, from 1809, is dedicated to his most generous and distinguished patron, Archduke Rudolph of Austria, who was a Beethoven pupil in piano and composition. The majestic quality that earned the concerto its name is sometimes credited to the influence of its dedicatee and his exalted position – Rudolph was brother of the emperor. More relevantly, Rudolph got the dedication of what was dubbed the *Archduke Trio*, which is elegant and aristocratic in tone. But there were a number of Beethoven dedications to Rudolph, including the Fourth Piano Concerto, and their characters range widely. Some have found a connection of the Fifth’s tone to its being written in the middle of a war frenzy: Napoleon’s latest advance and

his occupation of Vienna. But the exalted tone of the piece would hardly connect to Beethoven’s feeling for the war and the occupation, of which he wrote, “What a destructive, disorderly life I see and hear around me, nothing but drums, cannons, and human misery in every form.”

A more likely reason for the tone of the Fifth Concerto is simply that Beethoven had written nothing like it, and he wanted maximum variety from his output in a given genre: the Sixth Symphony, for example, is virtually the anti-Fifth. By this time he was also writing for more robust instruments than with the early concertos.

Like most Beethoven works, the “Emperor” lays out its essential character and ideas in the first seconds. It is in Eb major, often a heroic key for him, and so it is here. We hear a *fortissimo* chord from the orchestra, which summons bravura torrents of notes from the piano. The radical step here is less the idea of beginning with the soloist than the cadenza-like quality, which will mark much of the solo part (and which is why the usual concluding cadenzas are omitted). A second towering chord from the orchestra is answered by more heroic peals from the piano, this time sinking to some quiet *espressivo* phrases that foreshadow the second movement.

Only then does the orchestra set out on the leading theme, in a grand and sweeping military

style. By now it's clear that this piece is heroic in tone, symphonic in scope, and *the hero* is the soloist. The opening theme will dominate the movement. The appearance of a softly lilting second theme in the exotic key of Eb minor presages a work marked by unusual key shifts, their effect ranging from startling to mysterious. At the end of the orchestral exposition the soloist sneaks back in on a rising chromatic dash that leads to a two-fisted proclamation of his own version of the orchestra's theme. It dissolves into flashing garlands of notes, continuing the kind of endless cadenza from the soloist in what adds up to an enormous movement.

After an opening that is more consistently militant in style than in any other Beethoven concerto, the second movement unfolds in a serenely spiritual atmosphere, beginning with an eloquent theme in muted strings that Beethoven's pupil Carl Czerny said was based on pilgrim's hymns. It echoes the quiet *espressivo* phrases of the first movement's opening. In turn, the gentle and spiritual quality of the second movement is punctuated with moments of the soloist's first-movement bravura.

Picking up directly from the end of the slow movement, the rondo finale begins with a lusty, offbeat theme in the piano. Call its tone playfully heroic. As in the first movement, the opening

theme dominates. Toward the end, a thrumming timpani accompanies what seems to be the approach of the final cadenza. But once again there is no cadenza because the soloist has been showing off in a quasi-improvisatory fashion all along. Beethoven's last completed concerto ends with an ebullient burst of offbeat exclamations that land on the beat only at the last moment. A critic of the time noted that at the premiere the finale left the audience "in transports of delight." So this expansive and magisterial work has done with audiences ever since.





Les Concertos pour piano n^{os} 4 et 5 de Beethoven

Jan Swafford

La carrière de Beethoven fut intimement liée au piano, de ses années d'adolescent prodige jusqu'au moment où, compositeur et pianiste à Vienne, sa surdité croissante l'empêcha de jouer en public. Le piano lui était si essentiel qu'on risque d'oublier que Beethoven faisait partie de la toute première génération à avoir grandi avec cet instrument, qui n'avait commencé à remplacer le clavecin que depuis peu et évoluait encore rapidement. Tout au long de sa carrière, il chercha minutieusement de nouvelles manières idiomatiques de jouer du piano et de composer pour l'instrument.

Pour l'ensemble de son œuvre, de son époque jusqu'à la nôtre, Beethoven a toujours eu une réputation de révolutionnaire : il est l'homme qui a libéré la musique. De son vivant déjà, au moment de la Révolution française et de ses suites, cet aspect radical lui valut ses plus fervents soutiens – surtout parmi les romantiques aux inclinations sociales et artistiques progressistes. Il ne fait pas de doute qu'il apporta une nouvelle voix, audacieuse et singulière, à la musique occidentale, et il n'en est pas de meilleur

exemple que ses deux derniers concertos pour piano. Pourtant, un regard plus attentif au progrès accomplis dans chacun des genres qu'il cultiva, y compris le concerto, révèle un artiste qu'on pourrait qualifier plutôt d'« évolutionnaire ».

Beethoven avait des modèles pour la plupart de ses créations et estimait qu'il était de son devoir de maîtriser les normes de son art, de comprendre la nature individuelle de chaque genre et de faire ensuite sa propre déclaration sur cette base. Tant qu'il n'y était pas prêt, il attendait. Outre son respect inhérent pour la tradition, une part du fondement de sa démarche était d'ordre pratique. En abordant chaque genre, il étudiait ce qu'il considérait comme le meilleur exemple de son espèce. Pour le quatuor à cordes, c'était avant tout vers Haydn qu'il se tournait. Et, quand il se mit au concerto, le principal modèle était évidemment Mozart. Avant Mozart, le concerto était surtout vu comme un morceau de bravoure pour le soliste, qui en était généralement le compositeur. Sur le plan musical, il n'était pas pris particulièrement au sérieux. Mozart changea cette vision, et ses concertos de la maturité comptent

parmi ses plus grandes œuvres instrumentales.

Beethoven savait aussi que ses modèles allaient être ses rivaux. Ses quatuors à cordes allaient être comparés à ceux de Haydn, et ses concertos à ceux de Mozart. Quand ses œuvres étaient évaluées à l'aune des meilleures de leur espèce, il restait prudent : ses premiers quatuors à cordes étaient magistraux, mais non particulièrement audacieux ; il n'était pas encore prêt à rivaliser avec Haydn. Sa musique pour piano seul s'est montrée plus hardie plus tôt, parce qu'il savait que Clementi n'était pas un rival et qu'il jugeait que la musique pour clavier de Haydn et de Mozart évoquait le clavecin plus que le piano.

Tout cela ne signifie pas que Beethoven redoutait quiconque. Mais, pour des raisons d'ordre pratique et professionnel, avant de voir clairement quelle était sa voie, il ne voulait pas présenter de musiques ambitieuses qui défient la concurrence, passée ou présente. Ses deux premiers concertos pour piano en sont une bonne illustration. Ils sont très caractéristiques de la fin du XVIII^e siècle, malgré quelques touches nouvelles, qui, à l'époque, ont provoqué des haussements de sourcils. Son Troisième Concerto, reconnu par la suite comme la transition vers la voix beethovénienne de la maturité qu'on entend dans les deux derniers

concertos, est encore manifestement redevable à Mozart.

À cette époque, Beethoven respectait généralement les traditions interprétatives d'un genre donné. Les sonates pour piano étaient censées être entendues dans les salons privés, alors il n'en joua jamais aucune en public. Lorsqu'il écrivit des concertos, il les conçut tels qu'on les voyait à l'époque : comme des œuvres pour se mettre lui-même en valeur. Tel est le contexte dans lequel il composa ses trois premiers concertos pour piano ; tous sont des véhicules pour sa carrière de virtuose, et sont « au goût du jour » plutôt que « révolutionnaires ». Avec le Quatrième Concerto, de 1806, il était prêt à s'affirmer : de l'innovation radicale consistant à commencer avec le soliste (que Mozart avait cependant déjà introduite) au caractère introspectif du premier solo, le Quatrième Concerto était une conception nouvelle du genre qui fit date, à l'instar de la Troisième Symphonie et des Quatuors Razumovsky.

Comme d'habitude, Beethoven donna lui-même la création de son Quatrième Concerto en 1807. Mais ses jours de virtuose étaient alors comptés. Son ouïe déclinait depuis des années, et il était contraint de faire la douloureuse transition entre une vie de pianiste-compositeur et celle de

compositeur tout court. Après cette création, il ne joua plus jamais aucune œuvre majeure en public.

Si l'esprit de Mozart planait au-dessus des trois premiers, dans le Quatrième Concerto pour piano en *sol* majeur, op. 58, de 1805-1806, cet esprit est toujours présent, mais la sonorité et l'effet en sont incontestablement ceux du Beethoven de la maturité. C'est une œuvre novatrice et audacieuse, avec une intégration singulière d'introspection et de bravoure. Bien avant Beethoven, l'une des questions primordiales du concerto était celle de la relation entre soliste et orchestre : coopèrent-ils ou rivalisent-ils ? Dans son Quatrième Concerto, Beethoven hisse ce drame à un niveau d'intensité exceptionnel.

L'œuvre débute avec le piano seul : on découvre le soliste dans une phrase d'une simplicité intérieure et réverbérante, tel un héros romantique ruminant ses pensées sur scène. Après le soliloque du piano, l'orchestre commence une exposition orchestrale d'apparence normale ; mais il y a deux choses étranges dans cette entrée : la version orchestrale du thème du piano – thème principal présumé du mouvement –, diffère de la version pianistique et est dans la mauvaise tonalité : *si* majeur, loin de la tonalité principale, *sol* majeur. (Il trouve bientôt le chemin du retour à la bonne tonalité.)

Autrement dit, dès le début il y a conflit entre l'orchestre et le soliste : ils ne sont pas d'accord sur le thème principal. Le déroulement est ensuite un bon exemple de ce que Beethoven déclarait à propos de toute sa musique : « Je suis habitué à écrire [...] en ayant toujours le tout sous les yeux. » Si ce premier mouvement instaure une opposition entre orchestre et soliste, celle-ci a ensuite des échos tout au long de l'œuvre. Pendant tout le reste du concerto, elle se manifeste dans des modes et des climats variés.

L'ambiance de sombre noblesse que le soliste instaure au début ne correspond pas à son caractère dans la suite du premier mouvement, où il se montre enjoué et volage, se moquant parfois même de l'orchestre. Le monologue initial préfigure son humeur dans le deuxième mouvement, où il est ouvertement en conflit avec l'orchestre. Dans le même temps, le début du soliste établit un motif à la fois mélodique et rythmique qui sera ensuite rarement absent. Le ton global du premier mouvement est solennel et lyrique. Pendant le développement, il n'y a pas d'hostilités particulières, mais à la réexposition le soliste fait éclater *fortissimo* sa version originale du thème principal, qui n'a pas été entendue depuis le début. C'est comme s'il criait : Non ! C'est ainsi qu'il doit être !

L'opposition entre soliste et orchestre

atteint un sommet dramatique, presque théâtral, dans le deuxième mouvement : commençant avec le piano seul, il procède par phrases alternées, l'orchestre étant insistant et le soliste introspectif, presque absent. Au début, les cordes répondent au soliste avec une paisible figure militaire pointée. Le soliste réplique à son tour tranquillement, *molto cantabile*. Il est revenu au climat méditatif du début de l'œuvre, et ne s'intéresse pas à l'allure militaire que les cordes essaient de lui imposer dans des phrases de plus en plus belliqueuses. Le soliste soupire, bat en retraite, se répand en traits. Le mouvement se termine sinon par une réconciliation du moins par une espèce de trêve.

Les cordes donnent le coup d'envoi du *Vivace* final avec un fringant thème de rondo, mais de nouveau dans la mauvaise tonalité, *ut* majeur. Il se trouve que c'est aussi un thème que le soliste ne peut pas jouer : le piano n'est pas capable d'exécuter aisément les notes répétées rapides qui sont naturelles pour un instrument à archet. Faisant écho au thème, il doit se contenter de le transformer en une version pianistique. La rivalité première perdure donc – mais désormais sur le ton de la comédie et non plus du drame. Vers la fin d'un finale enjoué et vivace, après tous les débats et disputes, vient la résolution, dans un chaleureux passage chantant en *mi* bémol majeur

aux altos divisés, avec des guirlandes du piano au-dessus. À la fin, tous se joignent gaiement aux accords finals.

Le Concerto « L'Empereur », op. 73, de 1809, est dédié au très généreux et distingué mécène de Beethoven, l'archiduc Rudolph d'Autriche, qui était son élève en piano et en composition. Le caractère majestueux qui valut à l'œuvre son surnom est parfois attribué à l'influence de son dédicataire et de sa haute situation – Rudolph était en effet le frère de l'empereur. Il se vit aussi dédier le Trio dit « L'Archiduc », d'un ton élégant et aristocratique. Mais le caractère des quelques œuvres que Beethoven lui dédia, dont le Quatrième Concerto pour piano, varie considérablement. Certains ont vu un lien entre le climat du Cinquième et le fait qu'il ait été écrit en pleine frénésie guerrière – les dernières avancées de Napoléon et son entrée dans Vienne. Mais le ton exalté de l'œuvre ne correspond guère aux sentiments du compositeur face à la guerre et à l'occupation, dont il écrit : « Quelle vie destructrice et folle autour de moi, rien que tambours, canons, misères humaines de toutes sortes ! »

Une explication plus plausible du ton du Cinquième Concerto tient simplement à ce que Beethoven n'avait encore rien écrit de tel, et qu'il

voulait la plus grande variété parmi ses œuvres d'un genre donné : la Sixième Symphonie, par exemple, est pratiquement l'anti-Cinquième. À cette époque, il écrivait aussi pour des instruments plus robustes que dans les premiers concertos.

Comme la plupart des œuvres de Beethoven, « L'Empereur » expose son caractère et ses idées essentielles dès les premières secondes. Le concerto est en *mi* bémol majeur, tonalité souvent héroïque pour lui, comme c'est le cas ici. On entend un accord *fortissimo* de l'orchestre, qui déchaîne des torrents de notes de bravoure du piano. L'innovation radicale ici est moins l'idée de commencer avec le soliste que l'écriture dans le style d'une cadence, qui marquera dans une large mesure la partie soliste (et qui est la raison pour laquelle les habituelles cadences en fin de mouvement sont omises). À un deuxième accord imposant de l'orchestre répondent de nouveaux carillons héroïques du piano, qui sombre cette fois dans quelques phrases tranquilles *espressivo* préfigurant le deuxième mouvement.

C'est alors seulement que l'orchestre expose le thème principal, dans un ample et grandiose style militaire. Il est désormais clair que l'œuvre est de ton héroïque, et que le héros n'est autre que le soliste. Le thème initial domine tout

le mouvement. L'apparition d'un deuxième thème délicatement cadencé dans la tonalité exotique de *mi* bémol mineur laisse présager une œuvre marquée par des modulations inattendues, dont l'effet va du surprenant au mystérieux. À la fin de l'exposition orchestrale, le soliste revient discrètement avec un trait chromatique ascendant qui conduit à une proclamation à deux mains de sa propre version du thème de l'orchestre. Celle-ci se dissout dans d'étincelantes guirlandes de notes, poursuivant l'espèce de cadence sans fin du soliste dans ce qui forme au total un énorme mouvement.

Après un début plus constamment de style militaire que tout autre concerto de Beethoven, le deuxième mouvement se déploie dans une atmosphère spirituelle sereine, commençant par un thème éloquent aux cordes avec sordine dont Carl Czerny, qui fut l'élève de Beethoven, dit qu'il était fondé sur des chants de pèlerins. Il fait écho aux tranquilles phrases *espressivo* du début du premier mouvement. En retour, le caractère spirituel et doux du deuxième mouvement est ponctué d'échos des moments de bravoure du soliste dans le premier.

S'enchaînant directement avec la fin du mouvement lent, le rondo final débute par un vigoureux thème syncopé du piano. Le ton en est à la fois enjoué et héroïque. Comme dans

le premier mouvement, c'est le thème initial qui domine. Vers la fin, un roulement de timbales accompagne ce qui semble être l'approche de la cadence finale. Mais une fois de plus il n'y a pas de cadence, car le soliste se met en avant de manière quasi improvisée tout du long. Le dernier concerto achevé de Beethoven se termine par un bouillonnement d'exclamations à contretemps, qui ne retombent sur le temps qu'au dernier moment. Un critique de l'époque nota qu'à la création le concerto laissa le public dans « un transport d'enthousiasme ». Et c'est ce que cette œuvre expansive et magistrale continue de faire depuis lors.





LITTLE TRIBECA FOUNDATION

Enregistré le 12 mars 2023 au Rudolfinum Dvořák Hall, Prague, République Tchèque

Direction artistique : Paul Carasco (Master Performers)

Prise de son : Jan Lžičář

Montage : Paul Carasco (Master Performers)

Mixage : Rudolfinum Dvořák Hall

Mastering : Ambroise Helmlinger (Little Tribeca)

Enregistré en 24 bits/96kHz

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

Traduction française par Dennis Collins

Photos et couverture : Evgeny Evtyukhov

[LC] 83780

AP364 Little Tribeca © 2024 Master Performers © 2024 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com

reedtetzloff.com
praguephilharmonic.com
pawelkapula.com



apartemusic.com