



NAXOS



BEETHOVEN

Piano Sonatas Nos. 16–18

Boris Giltburg

BEETHOVEN 32 • VOL. 5

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 5

About the project

Over the course of 2020 I have set out to learn and film all 32 sonatas by Beethoven. This project started as a personal exploration, driven by curiosity, a strong love of the (nine) Beethoven sonatas I had already played, and just as strong a wish to discover the (231) sonatas I hadn't yet played. And 2020, I thought, was as good a pretext as it gets.

But once I joined forces with Stewart French, the filmmaker behind *Fly On The Wall*, to film all 32, the project acquired extra layers: it became an ongoing observation of the birth and growth of interpretations, and also a discourse on the nature of recordings.

Those two are intertwined. The very fact of filming meant that the project was outward-facing; people would see this, this wasn't something I was doing for myself. And combined with the strong artistic quality of Stewart's films, I felt I had to do everything I could to present each sonata in a way that would do the music justice, despite the very short learning and preparation time.

This is where the nature of the *Fly On The Wall* format comes in. It is unique in combining elements from a live performance with those of a studio recording. The live element comes from every movement being a single, uncut take. The studio element comes from the ability to film many of those takes, to listen to each one immediately afterwards in studio-quality sound, and adjust your playing based on what you've just heard. Thus the filming itself becomes the last, accelerated, stage of preparation, as things crystallise, literally before your eyes and ears.

The recordings presented in this album are those very films, stripped of their visual element, but hopefully preserving the spirit and atmosphere of the unusual circumstances under which they were produced.

Sonata No. 16 in G major, Op. 31, No. 1 (1802)

There are, in Beethoven's cycle, numerous sonatas that grab you immediately, whether as a performer or as a listener. Prior to this project, *Sonata No. 16* was not one of those for me. I was offered the chance to play it as a teenager; I read through it briefly, decided with typical teenage cockiness that it wasn't 'that awesome', and asked to play *Sonata No. 28* instead.

Today, I can both understand my initial reaction and see how superficial it was, and, ultimately, how wrong. *Sonata No. 16* is a delight, but a delight perhaps more cerebral than emotional. It is akin to a pocket universe, where rules apply that might not apply elsewhere, and discovering and accepting these rules is a prerequisite to enjoyment. Like great science fiction writing often arises from a simple 'what if' question, the outer movements of the *Sonata* explore two musical worlds where something fundamental has been altered.

The first movement asks 'what if it were okay for the hands not to play together?' As any first year piano student can attest, normally this would be very bad – clumsiness at best, affectation at worst. But once the question has been asked, Beethoven explores it with all the seriousness and thoroughness he would accord any of his usual musical motifs. The results are often humorous, and Beethoven complements his fundamental idea with other comic ingredients – highly contrasting dynamics, theatrical fermatas and pauses. But the final result is more than a joke: there's plenty of genuine drama in the development, and a fascinating interplay between major and minor keys in the second subject, foreshadowing Schubert's immediacy of mood changes. For sheer theatrical pleasure, though, listen to the transition to the reprise [1] 04:12 – the crossing of the hands, as they simply can't come together, the plaintive E flat clashing with the deadpan repeating D,

the waits and stops and hesitations – it's masterly; and so is the coda [1] 06:08].

The second movement can seem even more enigmatic than the first. It is decidedly un-Beethovenian at first listening – beautiful, but in a detached, equanimous way. Prolonged, but without an implied narrative or strong atmosphere (its C major can at times even seem bland). It has been suggested that the whole movement might be a parody of an overwrought and over-ornamented operatic aria (I would say a duet, if anything, as the left hand consistently repeats everything the right hand does). But it seems to me that the writing is far too pianistic to parody opera, and perhaps too pristine to be a parody at all. I see there a ballet for the fingers, with beautiful hand choreography implied in the music – stately steps in the left hand, slow wide leaps contrasted with fast-fingered runs in the right hand, all frozen on the page, awaiting a graceful reawakening. The question of an extra-musical meaning will probably remain open for this movement, but there is definite pleasure in simply letting go and floating slowly through this classically beautiful soundscape.

The finale is my favourite movement. Its underlying question seems to be 'what if there were no strong downbeats?' This leads to a highly fluid musical text, almost devoid of hard stops or sharp edges, with seamlessly interlocking phrases, each picking up the narrative thread just as the previous line is about to end. Strongly accented notes, although rare, occur mostly on weak beats, helping obscure the bar lines. But this is an altogether more subtle question than the one asked by the first movement, and for me, the finale works wonderfully without any analysis too. Its easy charm is lovingly explored by Beethoven – the movement is full of imaginative sonorities (the shimmering accompaniment to the melody at [3] 03:02] is a highlight), interesting harmonies (for example the descending chromaticism at [04:47]), and a natural, easy to follow (and easy to like) narrative. The coda [05:10] is like an entire theatre scene in itself, finally erupting into a hyper-energetic *presto* – decisive, bold

and even containing a strong downbeat or two. But in the very last bars the fundamental question of the movement reasserts itself, and all ends on weak beats. A highly unusual, intriguing and fascinating sonata, far more 'awesome' that an initial glance might suggest.

Sonata No. 17 in D minor, Op. 31, No. 2

'The Tempest' (1802)

'Just read *The Tempest*!' Beethoven allegedly told his sometime secretary Anton Schindler, in reply to a request to provide the key to *Sonata No. 17*. This connection with one of Shakespeare's last plays was the source of the *Sonata's* nickname. But the problem with this story is twofold: first, in Schindler's account, Beethoven's reply applied to both *Sonata No. 17* and *Sonata No. 23*. The latter, by the time of the story's publication, already had a nickname – 'Appassionata' – and so the 'Tempest' nickname only stuck to the sonata that was still unnamed. Secondly, today we know that Schindler was a forger and a fabricator – many of his entries in the written conversation books with Beethoven were inserted by him long after Beethoven's death (as shown by research in the 1970s and '80s), and thus it is impossible to say whether any reply which he had attributed to Beethoven was true or falsified.

In the end, perhaps it doesn't matter. The nickname wouldn't have held, had listeners and performers not felt it reflected some true part of the music's core. Whether or not we link it to the play, the opening of the *Sonata* is breathtakingly strong. With one simple broken chord, Beethoven creates so much atmosphere and promises so much magic that the music transports us elsewhere right away. This is also Beethoven's own magic: to take something as commonplace as a chord used to signal the beginning of a *recitativo* in opera all throughout the 18th century, and to transform it into a work of art simply by slowing it down and bringing its dynamic down to *pianissimo*.

As always with Beethoven, once a motif has been introduced – and the broken chord is very much a motif – he will explore its full potential. The stormy

main theme derives directly from it, as does the entire development section and the opening of the second movement. But the broken chords themselves recur multiple times inside the movement: in the repeat of the exposition, later on at the demarcation line between the exposition and the development, and most remarkably between the development and the reprise. There, their *recitativo*-opening origin is finally acknowledged – and in what a way! Beethoven writes two doleful *recitativo* lines, both *pianissimo*, bathed in a single continuous pedal, allowing harmonies to cloud over – it's an otherworldly sound, haunted and haunting [4] 05:50].

Two other elements are in play: a hyperventilating motif made of short two-quaver groups, and a tremolo of triplets. From these blocks, Beethoven constructs a movement unified in mood and colour – everything is dark and tense. Dynamics vary wildly, from the *pianissimo* of the broken chords to the stormy rage of the *fortissimo* tremolos in the development. The short coda – or rather afterword – is gloomy and subdued, a pause in the story rather than a full stop.

The second movement allows us to breathe, its major key a respite from the preceding darkness. But the shadow doesn't fully pass: later on in the movement Beethoven introduces a motif reminiscent of distant drums, bringing back coiled energy and tension [5] 01:05]. Harmonically, the movement is extremely stable, repeatedly coming back to the home key. This, together with the slow elegance of the music, creates a curious effect: it is as if we were in a stasis, safe for the moment, but inevitably feeling that if the story is to continue, we would need to leave this B flat major shelter.

Once this happens, the finale starts gently – a spinning wheel of a perpetuum mobile, with a caressing dynamic and light tempo. Until, without warning, the world explodes about us [6] 00:27], launching the music (and us) into narrative and emotional turmoil. From that point on, it is all relentless, unremitting tension, in one wave after another, almost through to the end. The softer sections return a few times, and it is that music, like a framing device, that brings the movement to a close. Viewing it

from a 21st-century perspective, I can't help but imagine it as a cinematographic effect – the soft sections are the tale being told from afar, while in the stormy ones we are put into the thick of action. It's a harrowing movement, picking up the storyline from the end of the first movement to complete an arch of great emotional and dramatic impact.

Sonata No. 18 in E flat major, Op. 31, No. 3 'La Chasse' (1802)

The two previous trilogies in Beethoven's sonata cycle – the three sonatas, *Op. 2* and the three sonatas, *Op. 10* – both had the third sonata in the group as their focal point and climax. Whether this is the case in our *Op. 31* is less certain. On the one hand, *Sonata No. 18* is the only one in the opus to be written in four movements, like most of Beethoven's *Grandes Sonates* (*Opp. 7, 22, 26 and 28*). On the other, the *Sonata* is so easy-going, so light-spirited, so full of sunshine, that it feels much more like a release after *Tempest's* dark tension than a further intensification.

I must admit there is very little I can write about the *Sonata* – if ever there was a case where the music speaks fully for itself, this is it. Whatever unusualness it does have can be summed up in two points: a) it begins with a dissonant chord; and b) it has no slow movement, containing instead a *Scherzo* and a *Minuet*. Contrasting with these (not very major) points is the wonderful openness of character of all four movements, the clarity of narrative and the unclouded mood reigning throughout. Good-natured humour is abundant, as is virtuosity – sparkling and polished in the first movement, pointed and even biting in the *Scherzo*, and blindingly blazing in the *tarantella* finale (the blaze is explicitly requested by Beethoven – the tempo marking for the finale is *Presto con fuoco* – 'Presto with Fire'). The *Minuet* is a jewel among the other movements, replete with beauty and poetry.

All in all, this *Sonata* is a balm for the heart after the *Tempest's* darkness and pain, and a respite for the mind after the complexities of *Sonata No. 16*. It is immensely loveable and an absolute joy to perform.

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 5

Über das Projekt

Im Laufe des Jahres 2020 will ich alle 32 Sonaten Beethovens lernen und verfilmen. Dieses Projekt begann als eine persönliche Erkundungsreise, getrieben von Neugierde, einer starken Liebe zu den (neun) Beethoven-Sonaten, die ich bereits gespielt hatte, und einem ebenso starken Wunsch, die (231) Sonaten zu entdecken, die ich bisher noch nicht gespielt hatte. Und das Jahr 2020, so dachte ich mir, wäre die beste Voraussetzung dafür.

Doch als ich mich mit Stewart French, dem Filmemacher, der hinter der Produktionsfirma „Fly On The Wall“ steckt, zusammengetan hatte, um alle 32 zu filmen, erhielt das Projekt zusätzliche Schichten: Es wurde zu einer andauernden Observation über die Entstehung und das Wachstum von Interpretationen, aber auch zu einem Diskurs über die Natur von Einspielungen im Allgemeinen.

Diese beiden Aspekte sind miteinander verflochten. Allein die Tatsache, dass hier filmisch mitgeschnitten wurde, bedeutete ja, dass das Projekt nach außen gerichtet war; eine Öffentlichkeit würde dies sehen, das war also nichts, was ich für mich selbst tat. Und in Verbindung mit der großen künstlerischen Qualität von Stewarts Filmen hatte ich das Gefühl, dass ich alles was mir zur Verfügung stand tun musste, um jede Sonate aus eine Weise zu präsentieren, dass sie der Musik wirklich gerecht wird, trotz einer sehr kurzen Lern- und Vorbereitungszeit.

Hier kommt die Natur des „Fly On The Wall“-Formats ins Spiel. Es ist einzigartig in seiner Kombination von Elementen aus Live-Aufführung und Studioaufnahme. Das Live-Element entsteht dadurch, dass jeder Satz ein einzelner, ungeschnittener Take ist. Das Studioelement ergibt sich aus der Fähigkeit, viele Takes zu filmen, jeden einzelnen unmittelbar danach in Studioqualität anzuhören und sein Spiel auf

der Grundlage dessen, was man gerade zuvor gehört hat, weiter zu justieren. So wird das Filmen selbst zur letzten Vorbereitungsphase sozusagen in Zeitraffer, während sich die Dinge buchstäblich vor Augen und Ohren auskristallisieren.

Die in diesem Album vorgestellten Einspielungen sind ebendiese Filme, die zwar ihres visuellen Elements beraubt wurden, aber hoffentlich den Geist und die Atmosphäre der ungewöhnlichen Umstände, unter denen sie produziert wurden, bewahren.

Sonate Nr. 16 in G-Dur op. 31 Nr. 1 (1802)

Es gibt in Beethovens Zyklus zahlreiche Sonaten, die einen sofort mitreißen, sei es als Interpret oder als Zuhörer. Vor diesem Projekt gehörte *Sonate Nr. 16* für mich nicht dazu. Als Teenager bekam ich die Möglichkeit, sie zu spielen; ich überflieg sie kurz und entschied mit typisch jugendlicher Überheblichkeit dafür, dass sie ja nicht „so besonders“ sei, und bat stattdessen darum, *Sonate Nr. 28* spielen zu dürfen.

Heute verstehe ich sowohl meine anfängliche Reaktion als auch wie oberflächlich sie war und – letztendlich – wie falsch. *Sonate Nr. 16* ist eine Freude, aber eine Freude eher intellektueller als emotionaler Natur. Sie gleicht einem Taschenuniversum, in dem Regeln existieren, die anderswo nicht gelten, und das Aufspüren und Akzeptieren dieser Regeln ist eine Grundvoraussetzung für den Genuss. Ebenso wie sich die große Science-Fiction-Literatur häufig aus einer einfachen „Was wäre wenn“-Frage ergibt, erkunden die äußeren Sätze der *Sonate* musikalische Welten, in denen etwas ganz Grundlegendes verändert wurde.

Der erste Satz fragt: „Wie würde es sein, wenn es okay wäre, wenn beide Hände nicht zusammenspielen?“ Wie jeder Klavierstudent im ersten Jahr bestätigen kann, wäre das normalerweise sehr schlecht – bestenfalls Ungeschicklichkeit, schlimmstenfalls

Affektiertheit. Doch wo die Frage nun einmal gestellt ist, untersucht sie Beethoven mit all der Ernsthaftigkeit und Gründlichkeit, die er jedem seiner üblichen musikalischen Motive zugestehet. Die Ergebnisse sind häufig humorvoll, und Beethoven ergänzt seinen Grundgedanken durch weitere komödiantische Zutaten: stark kontrastierende Dynamik, theatralische Fermaten und Pausen. Doch das Endresultat ist mehr als ein Witz: Es gibt reichlich echte Dramatik in der Durchführung. Und ein faszinierendes Wechselspiel zwischen Dur und Moll im zweiten Thema nimmt Schuberts Unmittelbarkeit der Stimmungswechsel vorweg. Doch, aus reinem Theatervergnügen: Hören Sie sich einmal den Übergang zur Reprise [1] 4:12] an – das Überkreuzen der Hände, die einfach nicht zusammenkommen können, das klagende Es, das mit dem ausdruckslos wiederholten D aneinandergerät, das Warten und Anhalten und Zögern – es ist meisterhaft; und so ist auch die Coda [1] 6:08].

Der zweite Satz wirkt noch rätselhafter als der erste. Beim ersten Hören erscheint er äußerst „unbeethovenisch“: zwar wunderschön, aber auf eine distanzierte, gleichgültige Weise. Ausgedehnt, doch ohne immanente Erzählung oder starke Atmosphäre (sein C-Dur kann streckenweise sogar fad rüberkommen). Es gibt die Vermutung, der ganze Satz könne womöglich eine Parodie auf eine überhitze und übertrieben ornamentierte Operarie sein (ich würde allerdings eher von einem Duett ausgehen, da die linke Hand konsequent alles wiederholt, was die rechte Hand tut). Aber es scheint mir doch, dass die Komposition viel zu pianistisch ist, um eine Oper zu parodieren, und wohl zu makellos, um überhaupt eine Parodie zu sein. Ich sehe eher ein Ballett der Finger, mit einer wunderschönen Handchoreografie, die in der Musik angelegt ist – erhabene Schritte in der linken Hand, langsame, weite Sprünge, kontrastierend mit schnellen Läufen der Finger in der rechten Hand. Ich glaube, die Frage nach einer außermusikalischen Bedeutung muss bei diesem Satz ungelöst bleiben, aber es macht durchaus Freude, einfach loszulassen und

langsam durch diese klassisch schöne Klanglandschaft zu schweben.

Das Finale ist mein Lieblingssatz. Die Frage scheint hier zu lauten: „Was wäre, wenn es keine starken Zählzeiten gäbe?“ Dies führt zu einem sehr flüssigen musikalischen Text, fast ohne harte Stopps oder scharfe Kanten, mit nahtlos ineinandergreifenden Phrasen, die jeweils den Erzählstrang dann aufgreifen, wenn die vorhergehende Zeile zu enden droht. Stark akzentuierte Noten kommen, wenn überhaupt, meist auf schwachen Zählzeiten vor, was dazu beiträgt, die Taktstriche zu verdunkeln. Doch die hier gestellte Frage ist eine insgesamt subtilere als die des ersten Satzes, und für mich funktioniert das Finale sogar ohne jede Analyse. Sein einfacher Charme wird von Beethoven liebevoll ausgelotet; der Satz ist voller fantasievoller Klänge (besonders die schimmernde Begleitung der Melodie bei [3] 3:02]), interessanter Harmonien (z.B. die absteigende Chromatik bei [3] 4:47]) und erfüllt von einer natürlichen, leicht verständlichen (und leicht zu mögenden) Erzählung. Die Coda [3] 5:10] ist wie eine ganze Theaterszene in sich, die schließlich in ein hyper-energisches *Presto* ausbricht, entschlossen, kühn und sogar mit einem oder zwei starken Grundschlägen. Doch in den allerletzten Takten ruft sich die Grundfrage des Satzes erneut in Erinnerung, und sie alle enden auf schwachen Zählzeiten. Eine höchst ungewöhnliche, faszinierende und fesselnde Sonate und also sehr viel mehr „besonders“ als zunächst gedacht.

Sonate Nr. 17 in d-Moll op. 31, Nr. 2 „Der Sturm“ (1802)

„Lies einfach „Der Sturm““, soll Beethoven seinem Sekretär Anton Schindler entgegen haben, als dieser darum bat, *Sonate Nr. 17* zu „entschlüsseln“. Diese Verbindung mit einem von Shakespeares letzten Stücken war Ursprung des Beinamens dieser Sonate. Aber es gibt ein doppeltes Problem mit dieser Geschichte: Erstens galt Beethovens Antwort in Schindlers Bericht sowohl für *Sonate Nr. 17* als auch für *Sonate Nr. 23*. Letztere hatte zum Zeitpunkt der

Veröffentlichung der Geschichte schon einen Namen – „Appassionata“ – und so blieb der Spitzname „Sturm“ nur an jener Sonate haften, die noch namenlos war. Zweitens wissen wir heute, dass Schindler ein Fälscher und Aufschneider war – viele seiner Einträge in den schriftlichen Konversationsbüchern mit Beethoven wurden von ihm lange nach Beethovens Tod eingefügt (wie Forschungen in den 1970er- und 80er-Jahren zeigten), deswegen ist es unmöglich zu sagen, ob überhaupt irgendeine Antwort, die er Beethoven zugeschrieben hat, wahr oder gefälscht ist.

Letzten Endes spielt das aber vielleicht auch keine Rolle. Der Beiname hätte nicht lange gehalten, hätte Zuhörer und Interpreten nicht das Gefühl gehabt, dass er einen wahren Teil des musikalischen Kerns widerspiegelt. Ob wir ihn mit dem Schauspiel in Verbindung bringen oder nicht, der Beginn der *Sonate* ist atemberaubend stark. Mit einem einfachen gebrochenen Akkord erschafft Beethoven so viel Atmosphäre und verheißt so viel Magie, dass uns die Musik sofort an einen anderen Ort versetzt. Dies ist auch Beethovens eigener Zauber: etwas so Alltägliches wie einen Akkord, der das ganze 18. Jahrhundert hindurch in der Oper den Beginn eines Rezitativs signalisierte, in ein Kunstwerk zu verwandeln, indem man ihn einfach verlangsamt und seine Dynamik auf *pianissimo* reduziert.

Wie immer, sobald ein Motiv eingeführt wurde – und der gebrochene Akkord ist sehr wohl ein Motiv – wird Beethoven nun dessen volles Potenzial ausloten. Das stürmische Hauptthema leitet sich direkt daraus ab, ebenso wie der gesamte Durchführungsteil und die Eröffnung des zweiten Satzes. Doch die gebrochenen Akkorde kehren im weiteren Satzverlauf auch selbst mehrfach wieder: in der Wiederholung der Exposition, später an der Demarkationslinie zwischen Exposition und Durchführung und vor allem zwischen Durchführung und Reprise. Dort wird ihre Herkunft aus der Rezitativ-Eröffnung endlich anerkannt – und auf welche Weise! Beethoven schreibt zwei melancholische Rezitativ-Linien, beide *pianissimo* in einem einzigen,

durchgehenden Pedal-Bad, das erlaubt, dass sich Harmonien überlagern – es ist ein geradezu jenseitiger Klang, ebenso zauberisch wie bezaubernd. [4] 05:50).

Zwei weitere Elemente sind im Spiel: ein hyperventilierendes Motiv, das aus kurzen Zwei-Achtelgruppen besteht, und ein Triolen-Tremolo. Aus diesen Blöcken konstruiert Beethoven einen in Stimmung und Farbe einheitlichen Satz – alles ist dunkel und angespannt. Die Dynamik variiert wild, vom *Pianissimo* der gebrochenen Akkorde bis zur stürmischen Wut der *Fortissimo*-Tremoli in der Durchführung. Die kurze Coda – oder besser gesagt das Nachwort – ist düster und gedämpft, eher eine Pause in der Geschichte als ein Punkt.

Der zweite Satz erlaubt es uns durchzuatmen, seine Haupttonart ist eine Atempause von der vorangegangenen Dunkelheit. Doch der Schatten ist nicht ganz verschwunden: Später im Satz führt Beethoven ein Motiv ein, das an ferne Trommeln erinnert, und bringt somit gebündelte Energie und Spannung zurück [5] 01:05). Harmonisch ist der Satz äußerst stabil und kehrt immer wieder in die Grundtonart zurück. Dies, in Verbindung mit der langsamen Eleganz der Musik, erzeugt einen merkwürdigen Effekt: Es ist, als befänden wir uns in einem Stillstand, für den Moment in Sicherheit, aber wir haben doch das Gefühl, dass wir, wenn die Geschichte weitergehen soll, diesen B-Dur-Schutzraum verlassen müssen.

Sobald dies geschieht, beginnt sanft das Finale – ein sich drehendes Rad eines Perpetuum Mobile, mit sanfter Dynamik und mildem Tempo. Bis, ohne Vorwarnung, die Welt um uns herum explodiert [6] 00:27) und die Musik (und uns) in narrativen und emotionalen Aufruhr versetzt. Von diesem Punkt an ist alles unerbittliche, unaufhörliche Spannung, in einer Welle nach der anderen, fast bis zum Ende. Die leiseren Abschnitte kehren noch einige Male zurück, und es ist diese Musik, die wie ein rahmendes Element den Satz zu Ende bringt. Wenn ich es aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts betrachte, kann ich nicht umhin, es mir als einen kinematografischen Effekt vorzustellen

– in den milden Abschnitten erleben wir Erzählung, als ob sie aus der Ferne zu uns dringt, während wir in den stürmischen Abschnitten mitten ins Geschehen geworfen werden. Es ist ein erschütternder Satz, der den Handlungsstrang vom Ende des Kopfsatzes aufgreift und einen Bogen von großer emotionaler und dramatischer Wirkung spannt.

Sonate Nr. 18 in Es-Dur op. 31, Nr. 3 „Die Jagd“

(1802)

In den beiden vorangegangenen Trilogien in Beethovens Sonatenzyklus – die drei *Sonaten op. 2* und die drei *Sonaten op. 10* – bildeten jeweils die dritte Sonate der Gruppe den Schwer- und Höhepunkt. Ob dies bei unserem *Op. 31* auch der Fall ist, ist weniger sicher. Einerseits ist *Sonate Nr. 18* die einzige des Opus, die wie die meisten „*Grandes Sonates*“ Beethovens viersätzig angelegt ist (op. 7, 22, 26 und 28). Andererseits ist die Sonate so unbeschwert, so lichtdurchflutet, so voller Sonnenschein, dass sie eher wie eine Befreiung nach der dunklen Anspannung des „*Sturms*“ wirkt als wie eine zusätzliche Intensivierung.

Ich muss sagen, dass es nur wenig gibt, was ich über die Sonate schreiben kann – wenn es jemals einen Fall gab, in dem die Musik ganz für sich selbst

spricht, dann ist es dieser. Die Ungewöhnlichkeiten, die sie haben mag, lassen sich in zwei Punkten zusammenfassen: a) sie beginnt mit einem dissonanten Akkord; und b) sie hat keinen langsamen Satz, sondern beinhaltet stattdessen ein *Scherzo* und ein *Menuett*. Im Kontrast zu diesen (nicht so wichtigen) Punkten steht der herrlich offene Charakter aller vier Sätze, die Klarheit der Erzählung und die durchgehend vorherrschende ungetrübte Stimmung. Gutmütiger Humor ist reichlich vorhanden, ebenso wie Virtuosität – funkelnd und geschliffen im ersten Satz, pointiert und sogar bissig im *Scherzo* und blendend hell lodern im *Tarantella*-Finale (das Feuer wird von Beethoven ausdrücklich gewünscht – die Tempobezeichnung für das Finale ist *Presto con fuoco* – „Presto mit Feuer“). Das *Menuett* ist ein Juwel unter den anderen Sätzen, erfüllt von Schönheit und Poesie.

Alles in allem ist diese Sonate Balsam für das Herz nach der Dunkelheit und dem Schmerz des „*Sturms*“ und eine Verschnaufpause für den Geist nach der Komplexität der *Sonate Nr. 16*. Sie ist ausgesprochen liebenswert, und sie aufzuführen, ist die reine Freude.

Boris Giltburg

Translated by: Dr Rainer Aschemeier

Boris Giltburg

The young Moscow-born, Israeli pianist Boris Giltburg is lauded across the globe as a deeply sensitive, insightful and compelling interpreter, with critics praising his impassioned, narrative-driven approach to performance. At home in repertoire ranging from Beethoven to Shostakovich, in recent years he has been increasingly recognised as a leading interpreter of Rachmaninov. To celebrate the Beethoven anniversary in 2020 Giltburg has embarked upon a unique project to learn all the sonatas across the year, filming and blogging about the process as he goes, and appearing on BBC TV. He is recording the complete Beethoven piano concertos for Naxos with the Royal Liverpool Philharmonic and Vasily Petrenko, and he played all the concertos in three days with the Brussels Philharmonic at the Flagey Piano Festival. Other highlights of 2019–20 include performances of the Rachmaninov *Preludes* at Bozar, Wigmore and for his debut in the Master Pianists series at the Amsterdam Concertgebouw; he also plays recitals at the festivals of Rheingau, Dresden, Dvořák Prague and Liszt Raiding.

He is resident artist with the Valencia Symphony across the season, and also returns to the Oslo Philharmonic, Netherlands Philharmonic, Hong Kong Philharmonic and Utah Symphony. In previous seasons he has appeared with many leading orchestras worldwide, such as the Philharmonia Orchestra, NHK Symphony Orchestra, WDR Köln, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Orchestre National du Capitole de Toulouse, the Israel, London, Rotterdam, Helsinki and St Petersburg Philharmonic Orchestras, and the Baltimore, Nashville and Seattle Symphonies. He made his BBC Proms debut in 2010, his Australian debut in 2017 (with the Adelaide and Tasmanian Symphony Orchestras) and has frequently toured to South America and China. He has played recitals in leading venues such as Hamburg's Elbphilharmonie, Carnegie Hall, London's Southbank Centre, Auditorium de Radio France, Toppan Hall, Tokyo and Shanghai Oriental Art Center. Giltburg has a close relationship with the Pavel Haas Quartet, winning a *Gramophone* Award in 2018 for their Dvořák *Piano Quintet* on Supraphon, and joining them in 2019–20 at Wigmore Hall, and in Bristol and Cambridge. They will also embark on a US and North America tour, performing in Kansas City, Salt Lake City, San Francisco, Vancouver, Quebec and Montreal. In 2018 he won Best Soloist Recording (20/21st century) at the inaugural Opus Klassik Awards for his Naxos recording of Rachmaninov's *Piano Concerto No. 2* with the Royal Scottish National Orchestra and Carlos Miguel Prieto, coupled with the *Études-Tableaux*. He won a Diapason d'Or for his first concerto recording, the Shostakovich concertos with Vasily Petrenko and the Royal Liverpool Philharmonic, coupled with his own arrangement of Shostakovich's *String Quartet No. 8*; and his Schumann and Beethoven solo discs on Naxos have been similarly well received. His 2012 Orchid release of the Prokofiev *Sonatas* was shortlisted for the Critics' Award at the Classical Brits. Latterly his Rachmaninov *Preludes* and Liszt *Transcendental Études* once again attracted rave reviews. Born in 1984 in Moscow, Giltburg moved to Tel Aviv at an early age, studying with his mother and then with Arie Vardi. He went on to win numerous awards, most recently the Second (and Audience) Prize at the Arthur Rubinstein International Piano Master Competition in 2011, and in 2013 won First Prize at the Queen Elisabeth Competition, catapulting his career to a new level. In 2015 he began a long-term recording plan with Naxos Records. Giltburg is an avid amateur photographer and blogger, writing about classical music for a non-specialist audience.

www.borisgiltburg.com



Photo:
Sasha Gusov

**NAXOS****DDD**

9.70311

Playing Time
69:04www.naxos.com© & © 2020 Naxos Rights (Europe) Ltd
Booklet notes in English • Deutscher Text**NAXOS****BEETHOVEN: Beethoven 32 • Vol. 5****9.70311**

Boris Giltburg has set out to study and film all of Beethoven's 32 piano sonatas by the end of 2020. The project started as a personal exploration, driven by curiosity and his strong love of the Beethoven sonatas. These performances display Giltburg's customary spirit and technical finesse, and also convey the electric atmosphere of the live recording. *Volumes 1-4* can be heard on Naxos 9.70307-10.

Ludwig van
BEETHOVEN
(1770-1827)

Beethoven 32 • Vol. 5

Piano Sonata No. 16 in G major, Op. 31, No. 1 (1802) **23:59**

- | | | |
|----------|-------------------------------|--------------|
| 1 | I. Allegro vivace | 6:49 |
| 2 | II. Adagio grazioso | 10:28 |
| 3 | III. Rondo: Allegretto | 6:42 |

Piano Sonata No. 17 in D minor, Op. 31, No. 2
'Tempest' (1802) **22:20**

- | | | |
|----------|---------------------------|-------------|
| 4 | I. Largo - Allegro | 8:42 |
| 5 | II. Adagio | 6:29 |
| 6 | III. Allegretto | 7:09 |

Piano Sonata No. 18 in E flat major, Op. 31, No. 3
'La Chasse' (1802) **22:44**

- | | | |
|-----------|---|-------------|
| 7 | I. Allegro | 8:31 |
| 8 | II. Scherzo: Allegretto vivace | 5:15 |
| 9 | III. Menuetto: Moderato e grazioso | 4:36 |
| 10 | IV. Presto con fuoco | 4:22 |

Boris Giltburg, Piano

Recorded: 21 **1-3**, 23 **7-10** and 24 **4-6** July 2020 at Fazioli Concert Hall, Sacile, Italy

Producer, engineer and editor: Stewart French • Booklet notes: Boris Giltburg

Publisher: G. Henle Verlag/Bärenreiter-Verlag • Produced by Fly On The Wall, London

Cover image: Boris Giltburg © Stewart French

NAXOS**BEETHOVEN: Beethoven 32 • Vol. 5****9.70311**