

The NAXOS logo is located in the top left corner. It consists of the word "NAXOS" in a white, serif font, centered between two horizontal lines. Above the top line and below the bottom line are decorative horizontal lines with small vertical bars, resembling a classical architectural frieze.

NAXOS

A photograph of pianist Boris Giltburg is the background of the cover. He is shown in profile, looking down at a piano keyboard. The lighting is dramatic, with strong highlights on his face and hair, and deep shadows elsewhere. The piano keys are visible in the lower right corner.

BEETHOVEN

Piano Sonatas Nos. 19–22

Boris Giltburg

BEETHOVEN 32 • VOL. 6

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 6

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 (23!) 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.

Piano Sonata No. 19 in G minor, Op. 49, No. 1

(?1797–98)

Piano Sonata No. 20 in G major, Op. 49, No. 2 (1796)

Part of the original idea for the project was to explore the sonata cycle in chronological order. I wanted to follow Beethoven on his path and treat every sonata as I believe Beethoven would have treated it: as the pinnacle of what he was able to achieve at that point in his creative life. But I must admit a mistake of ignorance; when I was planning the cycle, I did not know that the two sonatas *Op. 49* were not, in fact, written at the time their numbers (19 and 20) would suggest – that is, between *Sonata No. 18* (1802) and *Sonata No. 21* (1804). Instead, they are much earlier works. Based on sketches in one of Beethoven's notebooks, *Sonata No. 20, Op. 49, No. 2* was probably composed immediately before *Sonata No. 4, Op. 7*, while *Sonata No. 19, Op. 49, No. 1* is likely to date from 1797 or early 1798, around the time of composition of the *Sonatas, Op. 10*, and before the *Pathétique*.

The manuscripts then lay unpublished for years until in 1802, Beethoven's brother Kaspar Karl, serving as part-time secretary to Beethoven, included them in an offer to a publisher. They are mentioned almost as an afterthought: 'two little easy sonatas of two movements each', following a list of more major works available for publication: a symphony (*No. 2*), a 'grand piano concerto' (*No. 3*) and two 'adagios for violin with complete instrumental accompaniment' (the violin *Romances Nos. 1 and 2*). Considering the very long delay since their composition, it is probable that Beethoven never intended these 'two little easy sonatas' to be published at all. To quote Ferdinand Ries, Beethoven's friend and pupil, 'all trivial pieces and many things which he never wanted to publish, because he did not regard them as worthy of his name, secretly came into the world through his brothers ...

even small compositions which he had written down in notebooks were thus stolen and engraved.'

Whatever the case, both sonatas are certainly *not* unworthy of Beethoven's name, the first in G minor perhaps being the stronger work of the pair. The narrative of its first movement is sincere and heartfelt, filled with an artless, touching beauty. The puckish second movement (in G major!) is a delightful companion, wonderfully catchy and very fun to play. It reminds me quite a bit of the finale of the G major *Sonata, Op. 14, No. 2* – the same irreverent ease, the same drive and mischievous humour, and the same unexpectedly calm ending over a bass drone.

The first movement of *Op. 49, No. 2* is the only one where a certain uneventfulness could be reproached, but Beethoven imbues even such a respectable, dependable *Allegro* with elegance and a refined sparkle. The second movement is a minuet, thoroughly lovely and charming. Its inherent appeal was recognised by Beethoven, and he re-used the theme in the third movement of his hugely popular *Septet, Op. 20*, perhaps another oblique indication that the early *Sonata* was not meant to be published.

Piano Sonata No. 21 in C major, Op. 53 'Waldstein' (1804)

From two of Beethoven's lesser sonatas to one of his greatest – *Sonata No. 21, Op. 53*, known as '*Waldstein*', after its dedicatee, Count von Waldstein, a close friend and early patron of Beethoven. It is very tempting to talk of watershed moments – perhaps only visible to us in hindsight – but the *Waldstein*, its every note radiant with inspiration, is surely a landmark in Beethoven's development, as well as in the development of the sonata genre in Beethoven's hands.

The *Sonata* seems to me to fall into two distinct parts: the energetic, taut as a wound spring *Allegro con brio* on one hand, and the expansive, poetic, highly imaginative finale with its slow introduction on the other. The very beginning of the first movement is pulsation made melodic, brimming with barely contained energy

– the long row of repeated notes seemingly straining against the imposed metre, only content once they arrive at the short melodic figure in bar three. It is immediately repeated higher up, forming a micro-dialogue before the main theme is relaunched, a full tone lower than in the beginning, adding colour to what is usually a neutrally coloured key (no sharps, no flats).

That short, melodic figure proves important later on, as Beethoven builds half the development section around it – first as an imitative narrative, then in a veiled, *pianissimo* section, and finally as material for a wonderful build-up, from a mysterious (though always driven) half-whisper and up to a blaze of brilliance leading back into the recapitulation. The other half of the development, incidentally, is built around a minor transition motif from the exposition, that Beethoven takes out of its anonymous existence and puts centre stage, repeating twelve (!) times with nearly manic insistence in a wildly modulatory section. This is one of Beethoven's hallmarks: taking tiny musical building blocks and developing them beyond the limits of their perceived potential.

The second movement, a very slow atmospheric introduction to the finale, is at its heart a similar exploration of the opening motif – a longer note followed by an ascending interval, the three bound by a dotted rhythm. Beethoven never hides his interest in the motifs he develops, and here, too, it is made obvious in the last third of the movement, as the motif is stubbornly repeated, building up to a climax, and then descending, gradually calming down before the seamless transition into the finale.

Interestingly, this was not Beethoven's original idea for the second movement. In its place stood the piece we know today as *Andante favori, WoO 57*. It is a long rondo with a complex nested form, exploring a graceful motif with increasingly elaborate variations. Ferdinand Ries wrote: 'In the sonata (in C major, *Op. 53*) ... there was originally a grand *Andante*. A friend of Beethoven's expressed his opinion that the sonata was too long, whereupon he was frightfully

reprimanded by Beethoven. Only calmer consideration soon convinced my teacher of the truth of the remark. He then published the grand *Andante* in F major, in 3/8 time, on its own, and later composed the interesting *Introduction* to the rondo, that is now found in it.' The *Andante favori* is utterly beautiful on its own, but the *Sonata* is certainly better served by the stark, almost austere *Introduction*, setting up this most inspired of *Rondo* finales.

The finale's opening presents us with what was (intentionally, I believe) missing from the first movement – a long melody of true poetic beauty, earning the *Sonata* its second, much more artistic nickname, 'L'Aurora' ('The Dawn'), as its gentle caress seemed to evoke the first colouring of the sky at daybreak. And day breaks indeed, with the sun appearing in all its glory at [7] 01:08], above a blazing trill and a burst of energy in the left hand.

A string of episodes follow, most of them boisterous, one remarkably hushed and atmospheric. The final episode, an unstoppable wave of thundering semiquaver triplets, leads into a frenzy of a coda. There, everything is extreme: the tempo (the indication, *prestissimo* – the fastest one there can be – a marked contrast to the uncommonly held back *Allegretto moderato* of the movement proper), the dynamics, the accents, and, not least, the technical difficulty, culminating in an entire section of octave glissandos, which on modern pianos – their keys much heavier and deeper than those of Beethoven's keyboards – often require inventive solutions. But even in Beethoven's time this passage must have been a case of his showing off. Octave glissandos did occur in other pieces, including his own *First Concerto* (at the transition from the development to the reprise of the first movement), but those were usually unmeasured sweeps of the keyboard: put your hand loudly on an octave, and down (or up) you go. Here, however, the glissando is to be played *pianissimo*, in strict measure, with both hands, and to make things worse, with a controlled stop in the middle of the line.

So it was a double victory for Beethoven: a chance to showcase his extreme mastery of the keyboard, while enchanting the listeners with a hitherto unheard sound effect.

Following the glissandos the frantic energy suddenly peters out, and the theme appears several times above a *pianissimo* trill and a gently flowing left hand. My teacher, Arie Vardi, used to say of this part of the work that 'material melts and becomes spirit', and it rings very true to me; this forms an unexpected connection with Beethoven's last sonata, *Op. 111*, as both this use of a trill – not ornamental, but part of the music's core – and the concept of material-into-spirit will play a major role in that *Sonata*'s second movement. Here, however, it is just a passing, though highly effective episode, whereupon the dazzling energy returns and the *Sonata* ends in full triumph.

Piano Sonata No. 22 in F major, Op. 54 (1804)

Nestled between two titans – the *Waldstein* and the *Appassionata* – is an unusual, enigmatic two-movement work. Beethoven's contemporaries and later generations of critics didn't think much of it, and it remains seldom performed today. The *Sonata* was Beethoven's first serious look at the possibilities of a two-movement form (if we disregard the two 'for the drawer' *Sonatas*, *Op. 49*), which he went on to explore in the increasingly poetic *Opp. 78, 90* and finally *111*. Here, the first movement itself seems to contain, if not two separate movements, then certainly a clash of two very different worlds. On one hand a stately minuet, its dotted rhythm opening motif repeated in several registers over the keyboard, rich and warm in the bass, pure and crystalline in the soprano. On the other hand, an explosive cascade of double octave triplets, insistent almost to a point of parody or ridicule. The two elements alternate, shifting the balance of power throughout the movement. At first, the thunderous octave passage is almost double the length of the opening *Menuetto*, seemingly overpowering it, but as the movement progresses, it is the minuet element that is developed

and varied, acquiring elaborate ornamentation, while the octave passage becomes shorter and finally disappears completely until the very final bars. The incongruous mismatch of the two elements strongly suggests an extra-musical narrative – but without any indication from Beethoven as to what it may be, it would have to remain open to our imaginations.

The second and final movement is a *perpetuum mobile* in calmly flowing semiquavers. In this core idea, it is surprisingly similar to the finale of the *Appassionata*; also in the unexpected repeat of the second half of both movements. The mood of course couldn't be farther apart – *allegretto* and *dolce* in *Op. 54*, contrasted with the highly tense, most on-the-brink-of-disaster movement Beethoven has ever written in the later *Op. 57*. Like the opening *Menuetto*,

this movement, too, seems to follow its own somewhat unpredictable logic. The (very prosaic!) image I have in the beginning is of two dogs happily chasing each other's tails, but the *dolce* marking and the innocent delight of the opening bars do belie a fair share of drama in the development, with several chains of surprising modulations (at [9] 01:48] particularly, the left hand, if played on its own, could have well been composed by Bartók or Ligeti). In a last similarity to the *Appassionata* both movements end with a fast coda, though here too, the similarity is outweighed by the contrast: *Op. 57*'s is a desperate 'rush deathwards' (in D.F. Tovey's words), while *Op. 54* ends with an exuberant celebration in F major, joyful and triumphant.

Boris Giltburg

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 • Vol. 6

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 (23!) 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.

Klaviersonate Nr. 19 in g-Moll, op. 49, Nr. 1 (?1797–98)

Klaviersonate Nr. 20 in G-Dur, op. 49, Nr. 2 (1796)

Ein Teil der ursprünglichen Idee für das Projekt war es, den Sonatenzyklus in chronologischer Reihenfolge zu erkunden. Ich wollte Beethoven auf seinem Weg folgen und jede Sonate so behandeln, wie ich glaube, dass Beethoven sie behandelt hätte: als Höhepunkt dessen, was er zu diesem Zeitpunkt in seinem kreativen Leben erreichen konnte. Aber ich muss einen Flüchtigkeitsfehler zugeben: Als ich den Zyklus plante, wusste ich noch nicht, dass die beiden Sonaten *Op. 49* nicht zu dem Zeitpunkt geschrieben wurden, den ihre Nummerierung (*19* und *20*) vermuten lässt – also zwischen *Sonate Nr. 18* (1802) und *Sonate Nr. 21* (1804). Vielmehr handelt es sich um deutlich frühere Werke. Basierend auf Skizzen aus einem von Beethovens Notizbüchern wurde die *Sonate Nr. 20 Op. 49, Nr. 2* wahrscheinlich unmittelbar vor *Sonate Nr. 4 Op. 7* komponiert, während *Sonate Nr. 19 Op. 49, Nr. 1* wahrscheinlich aus dem Jahr 1797 oder von Anfang 1798 stammt, also aus der Zeit der Komposition der *Sonaten Op. 10*, noch vor der *Pathétique*.

Die Manuskripte blieben dann jahrelang unveröffentlicht, bis Beethovens Bruder Kaspar Karl, der ihm als Teilzeitsekretär aushalf, sie 1802 in ein Angebot für einen Verlag mit aufnahm. Sie werden fast nebenbei

erwähnt: „zwei kleine leichte Sonaten wo jede nur zwei Stücke hat“. Es folgt eine Liste weiterer bedeutender Werke, die zur Veröffentlichung zur Verfügung standen: eine „Simphonie“ (Nr. 2), ein „großes Konzert für Klavier“ (Nr. 3) und zwei „Adagio für Violin und ganze Instrumentalbegleitung“ (die *Violinromenzen Nr. 1 und 2*). In Anbetracht der sehr langen Zeitspanne seit ihrer Komposition ist es wahrscheinlich, dass Beethoven nie beabsichtigt hatte, diese „zwei kleinen, leichten Sonaten“ überhaupt zu veröffentlichen. Um Ferdinand Ries, Beethovens Freund und Schüler, zu zitieren: „Alle Kleinigkeiten und manche Sachen, die er nie herausgeben wollte, weil er sie nicht seines Namens für würdig hielt, kamen durch seine Brüder heimlich in die Welt. ... So wurden sogar kleine Compositionen, die er in Stammbücher geschrieben hatte, in dieser Art entwendet und gestochen.“

Wie dem auch sei, beide Sonaten sind Beethovens Namen sicher *nicht* unwürdig, wobei die erste in g-Moll das vielleicht stärkere Werk des Paares ist. Die Erzählung in ihrem ersten Satz ist aufrichtig und von Herzen kommend, erfüllt von einer schlichten, berührenden Schönheit. Der koboldhafte zweite Satz (in G-Dur!) ist ein herrlicher Begleiter, wunderbar eingängig und sehr unterhaltsam zu spielen. Er erinnert mich ein wenig an das Finale der G-Dur-*Sonate Op. 14, Nr. 2* – dieselbe respektlose Leichtigkeit, derselbe Drive und schelmische Humor, und derselbe unerwartet ruhige Schluss über einem Bass-Bordun.

Der erste Satz von *Sonate Op. 49, Nr. 2* ist der einzige, dem man eine gewisse Ereignislosigkeit vorwerfen könnte, doch Beethoven verleiht selbst einem so salonfähigen und betriebssicheren *Allegro* Eleganz und einen raffinierten Glanz. Der zweite Satz ist ein *Menuett*, durch und durch lieblich und charmant. Beethoven erkannte seine inhärente Anziehungskraft, und er verwendete das Thema im dritten Satz seines überaus populären *Septetts Op. 20* wieder, vielleicht ein weiterer indirekter Hinweis darauf, dass die frühe Sonate eigentlich nicht zur Veröffentlichung bestimmt war.

Klaviersonate Nr. 21 in C-Dur, Op. 53

„**Waldstein-Sonate**“ (1804)

Kommen wir von zwei der kleineren Sonaten Beethovens zu einer seiner größten – *Sonate Nr. 21 Op. 53*, bekannt als „Waldstein-Sonate“, nach ihrem Widmungsträger, Graf von Waldstein, einem engen Freund und frühen Gönner Beethovens. Es ist sehr verlockend, von Wendepunkten zu sprechen – vielleicht erst im Nachhinein sichtbar für uns – aber die *Waldstein-Sonate*, in welcher jede Note vor Inspiration strahlt, ist ganz sicher ein Meilenstein in Beethovens Entwicklung, wie auch in der Entwicklung der gesamten Sonatengattung aus Beethovens Händen.

Die Sonate scheint mir in zwei verschiedenartige Teile zu zerfallen: das wie eine gewundene Feder energisch-straft *Allegro con brio* auf der einen Seite und das ausgedehnte, poetische, höchst fantasievolle Finale mit seiner langsamen Einleitung auf der anderen Seite. Schon der Beginn des ersten Satzes ist in Melodie transformiertes Pulsieren, strotzend vor kaum zurückgehaltener Energie – diese lange Reihe wiederholter Noten, die sich scheinbar gegen das aufgezwungene Metrum auflehnen, und erst zufrieden sind, als sie bei der kurzen melodischen Figur in Takt Drei ankommen. Sie wird sofort im höheren Register wiederholt und formt somit einen Mikro-Dialog, bevor das Hauptthema wieder aufgenommen wird – einen vollen Ton tiefer als am Anfang, was der eigentlich neutral gefärbten Tonart (keine Vorzeichen) Farbe verleiht.

Diese kurze, melodische Figur wird sich später noch als wichtig erweisen, da Beethoven den halben Durchführungsteil um sie herum aufbaut – zunächst als imitierende Erzählung, dann in einem verschleierte *pianissimo*-Abschnitt und schließlich als Material für einen wunderbaren Aufbau, von einem geheimnisvollen (wenn auch stets vorwärtsgetriebenen) Halbgeflüster bis hin zu einem Aufblitzen von Brillanz, das in die Reprise zurückführt. Die andere Hälfte der Durchführung ist im Übrigen rund um ein kleines Übergangsmotiv aus der Exposition aufgebaut,

das Beethoven aus seinem anonymen Dasein herausnimmt und in den Mittelpunkt stellt, indem er es zwölfmal (!) mit fast manischer Eindringlichkeit in einem wild modulierenden Abschnitt wiederholt. Dies ist eines der Markenzeichen Beethovens: Er entnimmt winzige musikalische Bausteine und entwickelt sie über die Grenzen ihres wahrgenommenen Potenzials hinaus.

Der zweite Satz, eine sehr langsame, atmosphärische Einleitung zum Finale, ist im Kern eine ganz ähnliche Erkundung des Eröffnungsmotivs – eine längere Note, gefolgt von einem aufsteigenden Intervall, wobei die drei durch einen punktierten Rhythmus verbunden sind. Beethoven verbirgt nie sein Interesse an den Motiven, die er entwickelt, und das wird auch hier wieder deutlich, im letzten Drittel des Satzes, als das Motiv hartnäckig wiederholt wird, sich zu einem Höhepunkt aufbaut, dann wieder absteigt und sich allmählich beruhigt, bevor es nahtlos in das Finale übergeht.

Interessanterweise war dies gar nicht Beethovens ursprüngliche Idee für den zweiten Satz. Ursprünglich stand hier das Stück, das wir heute als *Andante favori* kennen, WoO 57. Es handelt sich um ein langes Rondo mit einer komplexen verschachtelten Form, das ein anmutiges Motiv anhand immer aufwändigerer Variationen erkundet. Ferdinand Ries schrieb: „In der Sonate (in C dur, Opus 53) ... war anfänglich ein großes Andante. Ein Freund Beethoven's äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von Beethoven furchtbar hergenommen wurde. Allein ruhigere Überlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F dur, 3/8 Tact, allein heraus und komponierte die interessante Introduction zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu.“ Das *Andante favori* ist für sich genommen sehr schön, aber der Sonate ist sicherlich besser gedient durch die krasse, fast strenge Einleitung, die dieses inspirierteste aller Rondo-Finale einleitet.

Der Beginn des Finales präsentiert uns das, was (wie ich glaube absichtlich) im ersten Satz fehlte – eine

lange Melodie von wahrhaft poetischer Schönheit, die der Sonate ihren zweiten, viel kunstvolleren Beinamen *L'Aurora* („Die Morgenröte“) eingebracht hat, da ihre sanfte Liebkosung die erste Färbung des Himmels bei Tagesanbruch zu evozieren schien. Und der Tag bricht tatsächlich an, und die Sonne erscheint in ihrer ganzen Pracht bei [7] 01:08] über einem feurigen Triller und einem Energieausbruch in der linken Hand.

Eine ganze Reihe von Episoden folgt, die meisten davon ungestüm, eine bemerkenswert leise und atmosphärisch. Die letzte Episode, eine unaufhaltsame Welle donnernder Sechzehntel-Triolen, mündet in die Raserei einer Coda. Dort ist alles extrem: das Tempo (die Tempovorgabe, *prestissimo* – das schnellste, was es gibt – ist ein deutlicher Kontrast zu dem ungewöhnlich zurückhaltenden *Allegretto moderato* als eigentlicher Satzbezeichnung), die Dynamik, die Akzente und nicht zuletzt die spieltechnische Schwierigkeit, die in einem ganzen Abschnitt mit Oktavglissandi gipfelt, die auf modernen Klavieren – deren Tasten viel schwerer und tiefer als die der Tastaturen zu Beethovens Zeit sind – oft einfallsreiche Lösungen erfordern. Aber selbst zu Beethovens Ära muss diese Passage ein Fall von akuter Protzerei gewesen sein. Oktavglissandi traten zwar auch in anderen Stücken auf, darunter in Beethovens eigenen *Erstem Konzert* (am Übergang von der Durchführung zur Reprise des ersten Satzes), doch handelte es sich dabei meist um nicht weiter vorgegebenes Gleiten auf der Klaviatur: Hand laut auf eine Oktave legen und nach unten (oder oben) gleiten. Hier jedoch soll das Glissando *pianissimo* gespielt werden, in strengem Maß, mit beiden Händen, und zu allem Überfluss mit einem kontrollierten Stopp in der Mitte. Es war also ein doppelter Sieg für Beethoven: eine Chance, um seine extreme Meisterschaft auf der Klaviatur zu demonstrieren und gleichzeitig die Zuhörer mit einem bisher ungehörten Klangeffekt zu verzaubern.

Nach den Glissandi versiegt die rasende Energie plötzlich, und das Thema erscheint mehrmals über einem *Pianissimo*-Triller und einer sanft hinfließenden

linken Hand. Mein Lehrer, Arie Vardi, pflegte von diesem Teil des Werkes zu sagen: „das Material schmilzt und wird zu Geist“, und das klingt für mich sehr zutreffend; dies stellt eine unerwartete Verbindung zu Beethovens letzter Sonate, Op. 111, her, da sowohl diese Verwendung eines Trillers – nicht ornamental, sondern Teil des musikalischen Kerns – als auch das Konzept „Material zu Geist“ im zweiten Satz dieser Sonate eine große Rolle spielen wird. Hier handelt es sich jedoch nur um eine vorübergehende, wenn auch höchst wirkungsvolle Episode, woraufhin die schillernde Energie wiederkehrt und die Sonate in vollem Triumph endet.

Klaviersonate Nr. 22 in F-Dur, op. 54 (1804)

Eingebettet zwischen zwei Titanen – der *Waldstein-Sonate* und der *Appassionata* – gibt es ein ungewöhnliches, rätselhaftes, zweisätziges Werk. Beethovens Zeitgenossen und auch spätere Kritikergenerationen hielten nicht viel davon, und es wird bis heute nur selten aufgeführt. Die Sonate war Beethovens erste ernsthafte Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer zweisätzigen Form (wenn wir die beiden Sonaten „für die Schublade“ *Op. 49* einmal außer Acht lassen), die er in den zunehmend poetischen *Opp. 78, 90* und schließlich *111* weiter auslotete. Hier scheint der erste Satz in sich selbst, wenn nicht zwei getrennte Sätze, so doch das Aufeinanderprallen von zwei sehr unterschiedlichen Welten zu enthalten: Einerseits ein stattliches Menuett, dessen Eröffnungsmotiv sich in einem punktierten Rhythmus in mehreren Registern auf der Klaviatur wiederholt, reich und warm im Bass, rein und kristallin im Sopran; andererseits eine explosive Kaskade von Doppeloktavtrillern, beharrlich bis an den Rand der Parodie oder des Spottes. Die beiden Elemente wechseln sich ab und verschieben das Kräfteverhältnis im gesamten Satz. Zunächst ist die donnernde Oktavpassage fast doppelt so lang wie das einleitende *Menuetto* und scheint es zu überwältigen, aber im weiteren Verlauf des Satzes wird das Menuett-Element

weiterentwickelt und variiert und erhält eine kunstvolle Verzierung, während die Oktavpassage kürzer wird und schließlich im Verlauf bis zu den letzten Takten völlig verschwindet. Die inkongruente Unausgeglichenheit der beiden Elemente lässt in hohem Maße auf eine außermusikalische Erzählung schließen – doch ohne irgendeinen Hinweis Beethovens darauf, um was es sich dabei dreht, könnten wir nur auf unsere Vorstellungskraft setzen.

Der zweite und letzte Satz ist ein Perpetuum mobile in ruhig fließenden Sechzehntelnoten. In diesem Kerngedanken ist er dem Finale der *Appassionata* überraschend ähnlich; auch in der unerwarteten Wiederholung der zweiten Hälfte beider Sätze. Die Stimmung könnte natürlich nicht weiter auseinander liegen – *allegretto* und *dolce* in *Op. 54*, kontrastiert mit dem hochgespannten, am stärksten „am Rand der Katastrophe“ stehenden Satz, den Beethoven je geschrieben hat, im späteren *Op. 57*. Wie das einleitende *Menuetto* scheint auch dieser Satz einer eigenen, etwas unvorhersehbaren Logik zu folgen. Das (sehr prosaische!) Bild, das ich am Anfang habe, ist das von zwei Hunden, die sich fröhlich gegenseitig hinter dem Schwanz herjagen, aber die Vorgabe *dolce* und die unschuldige Freude der Anfangstakte lassen die gehörige Portion Dramatik in der Durchführung auch noch nicht vermuten, die mit mehreren Ketten überraschender Modulationen einhergeht (besonders bei [9] 01:48] hätte die linke Hand, wenn sie allein gespielt würde, durchaus von Bartók oder Ligeti komponiert sein können). In einer letzten Ähnlichkeit mit der *Appassionata* enden beide Sätze mit einer schnellen Coda, wobei auch hier die Ähnlichkeit durch den Kontrast überwiegt: Das von *Op. 57* ist ein verzweifelter „Todesrausch“ (um die Worten von D.F. Tovey zu gebrauchen), während *Op. 54* mit einer ausgelassenen, freudigen und triumphalen Feier in F-Dur endet.

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.



The first five volumes (9.70307–9.70311) of Boris Giltburg’s traversal of Beethoven’s 32 piano sonatas have been received with much acclaim. ‘[Giltburg brings] us closer to the spontaneous feel of a live performance... on this form Naxos’s cycle looks set to be something special.’ (Malcolm Hayes, *BBC Music Magazine*, on *Sonatas Nos. 4–7* / 9.70308). ‘The slow movements, which Giltburg plays without affectation but with all the more sensitive differentiation and intelligence, are very beautiful and gripping (Remy Franck, *Pizzicato* on 9.70308). ‘The B flat Sonata... typifies what one might hope for in a traversal of familiar repertory by an outstanding young artist: fresh perspective on terrain one thought one knew. (Patrick Rucker, *Gramophone*, on *Sonatas Nos. 8–11* / 9.70309).

Ludwig van BEETHOVEN

(1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 6

Piano Sonata No. 19 in G minor, Op. 49, No. 1 (?1797–98)	7:25	Piano Sonata No. 21 in C major, Op. 53 ‘Waldstein’ (1804)	25:18
1 I. Andante	4:17	5 I. Allegro con brio	10:49
2 II. Rondo: Allegro	3:06	6 II. Introduzione: Adagio molto	4:08
Piano Sonata No. 20 in G major, Op. 49, No. 2 (1796)	7:28	7 III. Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo	10:13
3 I. Allegro ma non troppo	4:27	Piano Sonata No. 22 in F major, Op. 54 (1804)	12:04
4 II. Tempo di Menuetto	2:58	8 I. In tempo d’un menuetto	6:04
		9 II. Allegretto – Più allegro	5:58

Boris Giltburg, Piano

Recorded: 20 **1–2**, 25 **3–4** and 28 **5–7** July and 8 September **8–9** 2020 at Fazioli Concert Hall, Sacile, Italy

Producer, engineer and editor: Stewart French

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

Cover image: Boris Giltburg © Stewart French

© & © 2020 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com