



NAXOS



BEETHOVEN

Piano Sonatas Nos. 12–15

Boris Giltburg

BEETHOVEN 32 • VOL. 4

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 4

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.

Piano Sonata No. 12 in A flat major, Op. 26 'Sonate mit dem Trauermarsch' (1801)

If *Sonata No. 11* was a closing, summarising chapter of Beethoven's early sonatas, then *Sonata No. 12* is a door leading to exciting, hitherto unexplored musical worlds. The structural innovation is easy to point out: out of the *Sonata's* four movements, none are in actual sonata form. Instead, Beethoven brings together a moderately slow opening movement (a theme with variations), a blazing *scherzo*, a funeral march and a quicksilver finale to form a fascinating story arc.

The musical development from Beethoven's earlier sonatas is harder to pinpoint. Rather than any specific element, for me it's a sense of a gradually eroding barrier between the content of the music and the emotions embodied within. From now on, Beethoven will push further and further in an attempt to capture ever more nuanced shades of emotion. He succeeds greatly, and his music embodies emotions ever more complex and multi-layered, ever harder to describe, but also ever easier for us to relate to; they feel closer, more realistic and alive.

Beethoven's increasing emotional maturity and sensitivity comes alongside a boundless imagination and a control of the instrument which was astounding already around the time of his first sonatas, and has only increased since. The instrument becomes ever more malleable in Beethoven's hands, the colours and sonorities he conjures ever more lifelike and evocative, natural and almost self-evident, inescapable in their truthfulness.

But I jump too far ahead – all this will apply much more to Beethoven's later sonatas! *Sonata No. 12* seems to me but the first step on this path, something we become aware of only in retrospect. I do believe we can sense the budding changes, especially in the first and third movements. The challenge of describing

the opening theme exemplifies for me the complexity of feeling we'll frequently encounter from now on. Outwardly, it's elegant and noble, but rather than being detached or objective, the core is lyrical and personal, emotionally mature, suffused with a warm glow. It's this combination of objective and subjective, perfectly balanced, which makes the opening page possibly the most challenging part of the entire sonata. Of the five variations that follow, two stand out: the third one, in the very uncommon key of A flat minor (seven flats!), which is like a premonition of the funeral march, heavy and hollow with pain; and the final one, with its gentle flow of triplets, embracing both listener and performer.

The funeral march, 'On the Death of a Hero', is yet another instance of a perfect balance between the objective and the subjective. The heavy, measured tread immediately conjures the scene of the march before our eyes, with the skill of a master storyteller. Yet personal emotion is constantly present, inseparable from the descriptive music; sometimes held back, sometimes barely controlled and overwhelming, specifically in the *fortissimo* chords of the climax, which are like cries of genuine anguish. The middle section that follows is, for me, problematic. The content is clear: depictions of drums and trumpets. But its very explicitness, unnuanced and direct, seems a jarring contrast to the complexity of feeling in the main body of the march. Perhaps this was Beethoven's intention exactly – to clash the inner and outer worlds. And whatever the case, he fully compensates for it in the coda, in which the pain is transformed into acceptance and solace. Beethoven loved this movement, and it was performed at his own funeral in his orchestrated version.

The two other movements fit more conventionally in their roles within the sonata arc, but are not at all less exciting in their content. The *scherzo* is like an explosion of bright colour after the mellow first movement. Bold, full-blooded and virtuosic, it blazes with vigour and youth. And the finale, a *rondo* in form, is a light-fingered *perpetuum mobile*, akin to a merrily

bubbling brook which follows the funeral march to wash away all sorrow. It's fleeting, like the play of light and shadow in a forest on a warm day, and disappears without a trace before you know it, evaporating into the depths of the keyboard.

Piano Sonata No. 13 in E flat major, Op. 27, No. 1 (1801)
Piano Sonata No. 14 in C sharp minor, Op. 27, No. 2 'Moonlight' (1801)

Whatever depths of evocative storytelling we encountered in *Sonata No. 12*, they come to a glorious culmination in the sister-sonatas *Op. 27, Nos. 1 and 2*. They create two worlds, as opposing as they are complementary, similarly rich in atmosphere, and possessing a similar power to transport us elsewhere immediately upon hearing their opening bars.

Beethoven's critics had previously reproached him for writing sonata forms too close to fantasies, too irregular, too free. With *Op. 27*, it is as if Beethoven decided to show what he could achieve when explicitly attempting to meld a sonata and a fantasy. Both works in that opus are subtitled '*Sonata quasi una fantasia*' – sonata in the spirit (or manner) of a fantasy. A fantasy was a free-form musical composition, commonly consisting of several loosely linked sections with abrupt shifts of tempo, mood and key. Interestingly, it is the less famous, unicknamed *Sonata No. 13* which adheres more closely to this ideal. Its four movements, performed without a break, show the ease of transition we might expect from an improvisation, or free associative thinking – or a dream.

Dreaminess suffuses the opening of *Op. 27, No. 1*, with its wonderful simplicity, innocence and utter lack of desire to move anywhere, harmonically speaking (this, in contrast to the most basic tenet of a sonata form – its inherent need to change key, change subject, modulate, explore). Change, when it comes, is as sudden as a wake-up call: a brilliantly happy C major section, exuberant and effervescent. As quickly as it came, it is gone, and the soft opening theme returns for one final round.

The music segues into the second movement, a *scherzo* in function. If one reads it without playing, the material seems almost primitive: series of broken triads, played with both hands in unison. But in performance, it's as magically atmospheric as the opening movement: subdued and shadowy, with the hands gliding over the keyboard at speed, each triad a touch of colour and emotion, all masterfully painted with delicate, suggestive brushstrokes.

The middle section wouldn't be out of place in Schumann's *Davidsbündlertänze*, juxtaposing two syncopated gallops, the first fiery in spirit and a bit steely in sound, the second light-footed and questioning. Upon the *scherzo's* return, a simple device shifts the music into super-virtuosic mode: Beethoven offsets the right hand by half a beat, effectively doubling the number of notes in what is already a fast tempo. The music grows towards the end, whipping itself into a technical and emotional frenzy and culminating in a dazzling cascade down a C major triad. A complete, gripping narrative in under two minutes!

With the same dream-like immediacy of transition, we find ourselves in the relatively distant key of A flat major (linked to C major by the single common note, C). The slow movement is a moment of Apollonian beauty, expressed in pure and full-bodied sound over resonant repeating octaves in the bass. It explores the upper reaches of the keyboard too, in a weightless and pointedly beautiful crystalline middle section. A return to the opening theme, accompanied this time by a flowing middle voice, leads into a short cadenza; the music halts for a brief moment ...

... and then the finale hits, and it is a bit of a shock at first – so utterly down-to-earth it is, with both feet on the ground and all ten fingers solidly on the keyboard. Beethoven finally gives us a movement in full sonata form, as clear in its musical language as if it were illuminated by bright sunlight, realistic, full of good-natured humour, and propelling itself forward on the endless self-generated energy of its happily industrious semiquavers. In short, it's the antithesis of everything

Beethoven created in the sonata so far.

When I began studying this sonata, I at first resented Beethoven for rupturing the dream in such a way – but the finale's energy is far too infectious to remain resentful for long! And Beethoven does have one final trick up his sleeve: after a cliff-hanger near the end of the movement, the slow movement returns – a structural device unprecedented in Beethoven's large-scale works – granting us a valedictory dose of poetic beauty, before the music plunges into a *presto* coda, ending the sonata with finger-breaking fireworks.

The richness and variety of the worlds Beethoven creates and effortlessly joins together in this sonata is astounding, more so if we consider it is less than 15 minutes long. For me it is the true hidden gem of the sonata cycle.

The fault for its being a *hidden* gem lies at least partially with its sister, the incommensurably more popular '*Moonlight*' Sonata, *Op. 27, No. 2*. The nickname was coined by Ludwig Rellstab, a German poet and influential music critic, some five years after Beethoven's death, but its colossal popularity certainly dated back to Beethoven's lifetime. Even without a nickname, the starkly painted landscape of its first movement, the forlorn melody, the quiet grief embodied in the accompanying triplets, the fateful descent of the bass line – all those gripped the imagination of the listeners. A middle movement of exquisite, fragile beauty, and a dark whirlwind of a finale with its rage and despair strengthened the impact that much more. And the fact that the first movement is relatively technically undemanding could only increase the work's popularity.

Seen as part of *Op. 27*, the '*Moonlight*' is like a dark shadow born in the afterglow of *No. 13's* light. To *No. 13's* myriad of moods it juxtaposes a single-minded unity of colour and expression, concentrated and powerful. It contrasts *No. 13's* loosely joined sections with a linear progression of defined, clearly structured movements. And to the wealth of positive, kind and benevolent emotions radiating from *No. 13*, it answers with a uniquely perceptive exploration of the darker

corners of personal feeling.

Years after the publication of the *'Moonlight'*, people were still talking about it, leading Beethoven to grumble to his student Carl Czerny that surely he had written better things! I am not so sure; different things, undoubtedly. But better? If the highest evocative artistry expressed in such a way as to garner universal appeal for over two centuries is our yardstick, then I would say probably not. We are enchanted and entranced by the *'Moonlight'*, we relate to it with a deep part of our soul, and I believe it will continue to touch and affect us for a long time to come.

Piano Sonata No. 15 in D major, Op. 28 'Pastoral' (1801)

A freshness emanates from the opening of the *'Pastoral Sonata'*; its pulsing bass is akin to a beating heart, bearing the promise of a continuous, unstoppable flow. Whether or not the nickname *'Pastoral'* was given by Beethoven himself, it is wonderfully fitting – the music strongly evokes nature, especially in the first and last movements. There is an unhurried gentleness throughout, climaxes are broad and harmonious, and the many 'simple' chords (triads and their inversions) lend the music an aura of stability and calmness which we rarely associate with Beethoven.

But more than a simplistic depiction, to me the first movement is an exploration of the mystery of life, from its first beginnings, evoking a sense of wonder and requiring utmost love and care, to the rich abundance of life's full bloom, captured by Beethoven in multi-faceted, sensitive, breathing strokes. And through it all, the pulsing bass weaves in and out, speaking of Life's never-ending continuity.

The second movement's narrative, much more severe in mood, is personal and inward-looking, its measured accompaniment perhaps closer to the sound of an implacable clock. A brighter middle section brings some playfulness with a dotted triplet motif, but the merrymaking only lasts its allotted 16 bars, unable to stave off a return to the bleaker world of the main theme. In the coda, Beethoven allows the music to become truly tragic, a reflection of inner pain and perhaps a deeply felt commentary on the fragility of a single life.

With the advent of the *scherzo*, the shadow has passed. A quadruple descending call is answered by an energetic rhythmic motif, as Beethoven resolutely effaces any residual darkness with the most vigorous, driven movement of the sonata.

The finale, with its bagpipe-like drone in the bass, brings back the tone of the first movement – calm and mostly gentle, transparent in texture, radiant in its sound. Its climaxes flex a bit more muscle than those of the opening movement; hinting, perhaps, at the coda, where Beethoven finally lifts all restraints and brings in the exuberant, exultant, Bacchic side of nature to end the sonata in a D major blaze.

Of the four sonatas in this album, the *'Pastoral'* is the most traditional in its structure and in the composition of its movements. But the evocative power of the music, its heightened sensitivity show Beethoven's unstoppable growth as an artist. For me, it's a magnificent masterpiece, occupying a special place in the cycle.

Boris Giltburg

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 4

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.

Klaviersonate Nr. 12 op. 26 (1801)

Wenn wir die Sonate Nr. 11 als ein abschließendes, zusammenfassendes Kapitel der frühen Sonaten Beethovens betrachten, dann ist Sonate Nr. 12 ein Tor, das zu aufregenden, bisher unerforschten musikalischen Welten führt. Die strukturellen Neuerungen sind leicht aufzuzeigen: Von den vier Sätzen der Sonate ist keiner in der eigentlichen Sonatenform gehalten. Stattdessen formt Beethoven aus einem mäßig langsamen Kopfsatz (Thema mit Variationen), einem flammenden Scherzo, einem Trauermarsch und einem quecksilbrigen Finale einen faszinierenden Handlungsbogen.

Die musikalische Weiterentwicklung, die aus Beethovens früheren Sonaten herrührt, ist schwieriger auszumachen. Für mich ist es eher das Gefühl einer allmählich zerfallenden Barriere zwischen dem Inhalt der Musik und den dadurch verkörperten Emotionen als irgendein spezifisches Element. Von nun an wird Beethoven immer weiter voranschreiten und versuchen, mehr und mehr nuancierte emotionale Schattierungen einzufangen. Das gelingt ihm ausgezeichnet, und seine Musik verkörpert Gefühle, die immer komplexer und vielschichtiger, immer schwieriger zu beschreiben, aber auch zunehmend leichter nachvollziehbar für uns sind, denn sie fühlen sich näher, realistischer und lebendiger an.

Beethovens zunehmende emotionale Reife und Sensibilität gehen mit einer grenzenlosen Vorstellungskraft und einer Beherrschung des Instruments einher, die schon zur Zeit seiner ersten Sonaten frapperend war und seitdem nur noch zugenommen hat. Das Instrument wird in Beethovens Händen immer formbarer, die Farben und Klangfarben, die er heraufbeschwört, immer lebensechter und treffender, ganz natürlich, beinahe selbstverständlich und in ihrer Wahrhaftigkeit geradezu unentrinbar.

Aber ich greife zu weit voraus – all dies wird viel mehr für Beethovens spätere Sonaten gelten! Die Sonate Nr. 12 erscheint mir nur der erste Schritt auf diesem Weg zu sein; vielleicht wird dies erst in der Rückschau offenbar. Ich glaube, wir können vor allem im ersten und dritten Satz die aufkommenden Veränderungen spüren. Die Herausforderung, das Anfangsthema zu beschreiben, ist für mich ein gutes Beispiel für die Komplexität der Gefühle, denen wir von nun an häufig begegnen werden. Äußerlich ist es elegant und edel, aber statt distanziert oder objektiv zu sein, ist sein Kern lyrisch und persönlich, emotional reif und wie von einem warmen Leuchten durchdrungen. Es ist diese perfekt ausbalancierte Kombination von Objektivität und Subjektivität, die die Eröffnungsseite zum vielleicht am stärksten herausfordernden Teil der ganzen Sonate macht. Von den fünf folgenden Variationen sind zwei besonders: die dritte, in der tiefen As-Moll-Tonart (sieben „♭“), die wie eine Vorahnung des Trauermarsches ist, schwer und hohl vor Schmerz; und die letzte, mit ihrem sanften Fluss von Triolen, die sowohl den Zuhörer als auch den Interpreten umarmt.

Der Trauermarsch „Auf den Tod eines Helden“ ist ein weiteres Beispiel für ein perfektes Gleichgewicht zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven. Der schwere, gemessene Auftritt beschwört mit der Gewandtheit eines meisterhaften Geschichtenerzählers unmittelbar die Szene des Marsches vor unseren Augen herauf. Doch persönliche Emotionen sind ständig präsent, untrennbar mit der deskriptiven Musik verbunden; manchmal zurückhaltend, manchmal

kaum kontrolliert und überwältigend, insbesondere in den Fortissimo-Akkorden des Klimax, die einem wie Schreie wirklicher Qual vorkommen. Der folgende Mittelteil ist für mich problematisch. Der Inhalt ist klar: Darstellungen von Trommeln und Trompeten. Aber gerade seine Explizitheit, nicht nuanciert und direkt, scheint in scharfem Kontrast zur Komplexität der Emotionen im Hauptteil des Marsches zu stehen. Vielleicht war genau dies Beethovens Absicht – das Aufeinanderprallen von Innen- und Außenwelt. Wie dem auch sei, er kompensiert dies vollständig in der Coda, in der der Schmerz in Akzeptanz und Trost verwandelt wird. Beethoven liebte diesen Satz, und er wurde bei seiner eigenen Beerdigung in seiner orchestrierten Version gespielt.

Die beiden anderen Sätze passen eher konventionell in den Sonatenbogen, sind aber inhaltlich keineswegs weniger spannend. Das Scherzo ist nach dem sanften ersten Satz wie eine Explosion leuchtender Farben. Es ist kühn, vollblütig und virtuos, es brennt vor Kraft und Jugend. Und das Finale, formal betrachtet ein Rondo, ist ein leichtfingeriges Perpetuum mobile, wie ein fröhlich sprudelnder Bach, der auf den Trauermarsch folgt, um alle Trauer abzuwaschen. Es ist flüchtig, wie das Spiel von Licht und Schatten in einem Wald an einem warmen Tag, und verschwindet spurlos, ehe man sich versieht, in den Tiefen der Tastatur.

Klaviersonaten Nr. 13 und 14 „Mondscheinsonate“ op. 27 (1801)

Auf welche Tiefen evokativer Erzählung wir auch in der Sonate Nr. 12 gestoßen sind, sie finden ihren glorreichen Höhepunkt erst in den Schwesternsonaten Op. 27 Nr. 1-2. Sie erschaffen zwei Welten, die sich trotz aller Gegensätze doch ergänzen, ähnlich reich an Atmosphäre sind und eine ähnliche Macht besitzen, um uns direkt nach dem Hören ihrer Anfangstakte unmittelbar an einen anderen Ort zu versetzen.

Beethovens Kritiker hatten ihm zuvor vorgeworfen, Sonatenformen zu fantasievoll, zu wenig regelhaft und frei zu schreiben. Und mit Op. 27 ist es, als wolle

Beethoven zeigen, was er erreichen kann, wenn er eine Verschmelzung von Sonate und Fantasie komponiert, was in diesem Fall sein ausdrückliches Ziel ist. Beide Werke dieses Opus tragen den Untertitel ‚Sonate quasi una fantasia‘ – Sonate im Geiste (oder in der Art und Weise) einer Fantasie. Eine Fantasie war eine freie musikalische Komposition, die in der Regel aus mehreren, eher lose verbundenen Abschnitten mit abrupten Tempo-, Stimmungs- und Tonartwechseln bestand. Interessanterweise ist es die weniger berühmte Sonate Nr. 13 ohne Beinamen, die diesem Ideal näher kommt. Ihre vier Sätze, die ohne Pause vorgetragen werden, zeigen eine Leichtigkeit der Transition, die wir von einer Improvisation, freiem assoziativen Denken – oder einem Traum – erwarten können.

Verträumtheit steckt in jeder Pore der Eröffnung mit ihrer wunderbaren Einfachheit, Unschuld und der völligen Wunschlosigkeit, sich irgendwohin bewegen zu wollen (dies widerspricht dem grundlegenden Prinzip der Sonatenform – nämlich dem ihr innewohnenden Bedürfnis, die Tonart zu wechseln, das Thema zu wechseln, zu modulieren, zu erforschen). Der Wechsel, wenn er denn endlich kommt, ist wie ein plötzlicher Weckruf: ein strahlend fröhlicher C-Dur-Abschnitt, überschwänglich und überschäumend. So schnell wie er kam, ist er auch schon wieder weg, und das sanfte Anfangsthema kehrt für eine weitere Runde zurück.

Die Musik geht in den zweiten Satz über, in seiner Funktion ein Scherzo. Liest man es ohne zu spielen, wirkt das Material beinahe primitiv: eine Reihe von gebrochenen Dreiklängen, die mit beiden Händen unisono gespielt werden. Aber in der Ausführung ist es dann auf ebenso magische Weise atmosphärisch wie der Kopsatz: gedämpft und schattenhaft, die Hände gleiten mit hoher Geschwindigkeit über die Tastatur, jeder Dreiklang erscheint als ein Hauch von Farbe und Emotion, alles meisterhaft gemalt mit zarten, suggestiven Pinselstrichen.

Der Mittelteil wäre wohl auch in Schumanns „Davidsbündlertänzen“ nicht fehl am Platz gewesen: in

ihm stehen zwei synkopierte Galopps nebeneinander, der erste feurig im Geist und etwas stählern im Klang, der zweite leichtfüßig und fragend. Nach der Rückkehr des Scherzos wird die Musik durch einfache Mittel hypervirtuos gemacht: Beethoven versetzt die rechte Hand um einen halben Taktschlag, wodurch sich die Anzahl der Noten in dem ohnehin schon schnellen Tempo effektiv verdoppelt. Die Musik wächst gegen Ende noch, stachelt sich selbst zu einem technischen und emotionalen Rausch an und giftelt schließlich in einer schillernden C-Dur-Dreiklang-Kaskade. Eine vollkommene, fesselnde Erzählung in weniger als zwei Minuten!

Mit derselben traumartigen Unmittelbarkeit des Übergangs befinden wir uns plötzlich in der relativ weit entfernten Tonart As-Dur (mit C-Dur nur durch den einzigen gemeinsamen Ton C verbunden). Der langsame Satz ist ein Moment apollinischer Schönheit, die sich rein und vollmundig über klangvolle, wiederholte Oktaven im Bass ausdrückt. Er erkundet auch die oberen Bereiche der Klaviatur, in einem schwerelosen und besonders schönen kristallinen Mittelteil. Eine Rückkehr zum Anfangsthema, diesmal begleitet von einer fließenden Mittelstimme, leitet in eine kurze Kadenz über; die Musik hält für einen kurzen Augenblick inne –

...und dann kommt das Finale, und es ist zunächst ein kleiner Schock – weil es so ganz bodenständig ist, mit beiden Füßen auf der Erde und allen zehn Fingern stabil auf der Tastatur. Beethoven gibt uns schließlich einen Satz in vollkommener Sonatenform, so klar in seiner musikalischen Sprache, als wäre er von hellem Sonnenlicht ausgeleuchtet, realistisch, voll von gutmütigem Humor, und er treibt sich selbst voran mit der endlos selbstgenerierten Energie seiner fröhlich-fleißigen Sechzehntelnoten. Kurz gesagt ist er das Gegenstück zu allem, was Beethoven in dieser Sonate bisher vorgebracht hat.

Als ich begann, diese Sonate einzustudieren, nahm ich es Beethoven zunächst übel, dass er den Traum auf diese Weise in Stücke zerrissen hat –

doch die Energie des Finales ist viel zu ansteckend, um lange nachtragend zu bleiben! Und Beethoven hat ja auch noch ein letztes As im Ärmel: Nach einem „Cliffhanger“ gegen Ende des Satzes kehrt der langsame Satz zurück – ein strukturelles Element, das in Beethovens großen Werken bis zu diesem Zeitpunkt ohne Beispiel ist – und gewährt uns eine abschließende Dosis poetischer Schönheit, bevor die Musik in eine Presto-Coda eintaucht und die Sonate mit einem Fingerbrecher-Feuerwerk beendet.

Der Reichtum und die Vielfalt der Welten, die Beethoven erschafft und die er in dieser Sonate mühelos zusammenfügt, ist erstaunlich, umso mehr, wenn man bedenkt, dass sie weniger als 15 Minuten lang ist. Für mich ist sie der wahre Geheimtipp des Sonatenzyklus.

Einen Hinweis darauf, warum sie ein *Geheimtipp* ist, muss man wohl zumindest teilweise in ihrem Schwesterwerk suchen, der unvergleichlich populäreren „Mondschein“-Sonate op. 27 Nr. 2. Der Spitzname wurde etwa fünf Jahre nach Beethovens Tod von Ludwig Rellstab, einem deutschen Dichter und einflussreichen Musikkritiker, geprägt, doch die kolossale Beliebtheit des Stücks reicht sicherlich bis in Beethovens Lebenszeit zurück. Auch ohne Beinamen: Die eindrücklich gemalte Landschaft des ersten Satzes, die verlorene Melodie, die stille Trauer, die durch die begleitenden Triolen verkörpert wird, der schicksalhafte Abstieg der Basslinie – all das bannte die Vorstellungskraft der Zuhörer. Ein Mittelsatz von erlesener, zerbrechlicher Schönheit und ein dunkler Wirbelwind von einem Finale mit seiner Wut und Verzweiflung verstärkten die Wirkung umso mehr. Und die Tatsache, dass der erste Satz spieltechnisch relativ anspruchslos ist, konnte die Popularität des Werkes nur noch steigern.

Im Zusammenhang von Op. 27 betrachtet, wirkt dieser „Mondschein“ eher wie ein dunkler Schatten, der im Nachglühen des Lichts von Nr. 13 geboren wurde. Den unzähligen Stimmungen der Sonate Nr. 13 stellt die „Mondscheinsonate“ eine zielstrebige Einheit

von Farbe und Ausdruck gegenüber, konzentriert und kraftvoll. Und die locker zusammengefügtten Abschnitte von Nr. 13 kontrastiert sie mit einer linearen Abfolge von definierten, klar strukturierten Sätzen. Und auf die Fülle positiver, gütiger und wohlwollender Emotionen, die von Nr. 13 ausgehen, antwortet sie mit einer einzigartigen Auffassungsgabe für die dunkleren Seiten des persönlichen Fühlens.

Jahre nach der Veröffentlichung der „Mondscheinsonate“ wurde noch immer darüber gesprochen, was wohl Beethoven dazu veranlasst haben mochte, seinem Schüler Carl Czerny gegenüber zu murren, er habe sicherlich Besseres geschrieben. Ich bin mir da nicht so sicher; zweifellos Anderes, zweifellos. Aber besser? Wenn unser Maßstab ist, dass sich die höchste evokative Kunstfertigkeit darin ausdrückt, dass sie seit mehr als zwei Jahrhunderten universelle Anziehungskraft für sich in Anspruch nehmen kann, dann würde ich sagen: wahrscheinlich nicht. Dieser „Mondschein“ verzaubert und bezaubert uns, wir beziehen uns aus einem tiefen Grund unserer Seele darauf, und ich glaube, er wird uns noch lange Zeit berühren und auf uns einwirken.

Klaviersonate Nr. 15 op. 28 „Pastorale“ (1801)

Eine Frische geht von der Eröffnung der „Pastorale“ aus; ihr pulsierender Bass gleicht einem schlagenden Herzen, das das Versprechen eines kontinuierlichen, unaufhaltsamen Flusses mit sich bringt. Ob der Beiname „Pastorale“ nun von Beethoven selbst gebilligt wurde oder nicht, er ist wunderbar passend – die Musik weckt starke Assoziationen an die Natur, besonders im ersten und letzten Satz. Überall herrscht eine gemächliche Gelassenheit vor, die Höhepunkte sind großzügig und harmonisch gestaltet, und die vielen „einfachen“ Akkorde (Dreiklänge und ihre Umkehrungen) verleihen der Musik eine Aura der Stabilität und Ruhe, die wir nur selten mit Beethoven in Verbindung bringen.

Doch mehr noch als eine simple Klangmalerei ist der erste Satz für mich eine Erkundung des Mysteriums

des Lebens, von seinen ersten Anfängen, die ein Gefühl des Staunens hervorrufen und äußerste Liebe und Sorgfalt erfordern, bis hin zur reichen Fülle der vollen Blüte des Lebens, die Beethoven in facettenreichen, sensiblen, atmenden Pinselstrichen einfängt. Und durch alles ist der pulsierende Bass eingewoben und spricht ein- und wieder ausgehend von der niemals endenden Kontinuität des Lebens.

Die Erzählung des zweiten Satzes, viel strenger in der Stimmung, ist persönlich und nach innen gerichtet, seine maßvolle Begleitung erinnert vielleicht eher an den Klang einer unerbittlichen Uhr. Ein hellerer Mittelteil bringt zwar eine gewisse Verspieltheit mit einem punktierten Triolenmotiv, doch die Lustigkeit hält nur über die zugeleiteten 16 Takte an und kann eine Rückkehr in die düstere Welt des Hauptthemas nicht verhindern. In der Coda lässt Beethoven dann die Musik wirklich tragisch werden, sie wird zum Spiegelbild eines inneren Schmerzes und vielleicht zum tief empfundenen Kommentar über die Zerbrechlichkeit eines einzelnen Lebens.

Mit dem Scherzo haben sich die Schatten verzogen. Ein vierfach absteigender Ruf wird durch ein energisches rhythmisches Motiv beantwortet, womit

Beethoven jede etwa noch verbliebene Dunkelheit mit dem energischsten, am meisten getriebenen Satz der Sonate entschlossen austreibt.

Das Finale, mit seinem an einen Dudelsack erinnernden Bordun im Bass, bringt die Stimmung des ersten Satzes zurück – ruhig und meist sanft, transparent in der Textur, strahlend im Klang. Seine Höhepunkte sind etwas muskulöser als die des Kopfsatzes; vielleicht ein Hinweis auf die Coda, in der Beethoven schließlich alle Zwänge aufhebt und die überschwängliche, jubelnde, bacchische Seite der Natur einbringt, um die Sonate in einem Aufflammen von D-Dur zu beenden.

Von den vier Sonaten dieses Albums ist die „Pastorale“ die traditionellste in ihrer Struktur und in der Komposition ihrer Sätze. Aber die evokative Kraft der Musik, ihre gesteigerte Sensibilität zeigen einen Beethoven, der sich immer weiterentwickelt, immer weiterwächst. Für mich ist die Sonate ein großartiges Meisterwerk, das einen besonderen Platz im Zyklus einnimmt.

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

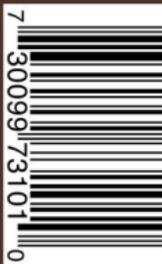


Photo:
Sasha Gusov

NAXOS

DDD

9.70310

Playing Time
77:44

www.naxos.com

© & © 2020 Naxos Rights (Europe) Ltd
Booklet notes in English • Deutscher Text

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 to 3* can be heard on Naxos 9.70307, 9.70308 and 9.70309.

Ludwig van BEETHOVEN

(1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 4

Piano Sonata No. 12 in A flat major, Op. 26 'Sonate mit dem Trauermarsch' (1801)	20:29	Piano Sonata No. 14 in C sharp minor, Op. 27, No. 2 'Moonlight' (1801)	15:51
1 I. Andante con variazioni	8:24	9 I. Adagio sostenuto	5:28
2 II. Scherzo: Allegro molto	2:41	10 II. Allegretto	2:35
3 III. Marcia funebre sulla morte d'un Eroe	6:40	11 III. Presto agitato	7:47
4 IV. Allegro	2:33	Piano Sonata No. 15 in D major, Op. 28 'Pastoral' (1801)	26:10
Piano Sonata No. 13 in E flat major, Op. 27, No. 1 (1801)	14:43	12 I. Allegro	10:13
5 I. Andante	5:00	13 II. Andante	7:50
6 II. Allegro molto e vivace	1:54	14 III. Scherzo: Allegro vivace	2:27
7 III. Adagio con espressione	2:38	15 IV. Rondo: Allegro ma non troppo	5:31
8 IV. Allegro vivace	5:11		

Boris Giltburg, Piano

Recorded: 15 1–4, 16 9–11, 17 12–15 and 20 5–8 July 2020 at Fazioli Concert Hall, Sacile, Italy
 Producer, engineer and editor: Stewart French • Booklet notes: Boris Giltburg • Publisher: G. Henle Verlag
 Produced by Fly On The Wall, London
 Cover image: Boris Giltburg © Stewart French