



Beethoven

Piano Concertos nos. 1 & 3

KRISTIAN BEZUIDENHOUT fortepiano

PABLO HERAS-CASADO

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Piano Concertos #3

Piano Concerto no. 3 op. 37

C minor / *Do mineur* / c-Moll

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 1 | | I. Allegro con brio (<i>Cadenza: Bezuidenhout / Beethoven</i>) | 16'39 |
| 2 | | II. Largo | 8'31 |
| 3 | | III. Rondo. Allegro (<i>Lead-ins: Bezuidenhout / Beethoven</i>) | 9'29 |

Piano Concerto no. 1 op. 15

C major / *Do majeur* / C-Dur

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 4 | | I. Allegro con brio (<i>Cadenza: Bezuidenhout / Beethoven</i>) | 14'34 |
| 5 | | II. Largo | 9'16 |
| 6 | | III. Rondo. Allegro scherzando | 8'46 |

Kristian Bezuidenhout, *fortepiano*

Copy after Conrad Graf (1824), built by Rodney Regier (1989), Freeport, Maine (USA)
Overhauled by Edwin Beunk & Johan Wennink in 2002 - Collection Edwin Beunk

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

<i>Violins 1</i>	Anne Katharina Schreiber, Martina Graulich, Daniela Helm, Brigitte Täubl, Péter Barczy, Éva Borhi, Marie Desgoutte, Ewa Miribung
<i>Violins 2</i>	Beatrix Hülsemann, Christa Kittel, Kathrin Tröger, Jörn-Sebastian Kuhlmann, Ildiko Sajigo, Lotta Suvanto, Hannah Visser
<i>Violas</i>	Annette Schmidt, Ulrike Kaufmann, Christian Goosses, Werner Saller, Corina Golomoz
<i>Cellos</i>	Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Ute Petersilge, Andreas Voss
<i>Double basses</i>	Dane Roberts, James Munro, Miriam Shalinsky
<i>Flutes</i>	Daniela Lieb, Lorenzo Gabriele
<i>Oboes</i>	Ann-Kathrin Brüggemann, Daniel Lanthier
<i>Clarinets</i>	Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano
<i>Bassoons</i>	Eyal Streett, Carles Cristobal
<i>Horns</i>	Bart Aerbeydt, Pierre-Antoine Tremblay
<i>Trumpets</i>	Jaroslav Rouček, Almut Rux
<i>Timpani</i>	Charlie Fischer

L'idée d'enregistrer l'intégrale des concertos pour piano de Beethoven est née en mars 2015, lors d'une tournée en Allemagne et en Espagne avec l'Orchestre baroque de Fribourg et Pablo Heras-Casado. Nous jouions alors le *Concerto en ut mineur* lorsqu'un beau jour, on nous a proposé d'enregistrer ces cinq œuvres énigmatiques en une seule fois, sur une période de dix jours. À première vue, l'idée de consacrer autant de temps à la musique de Beethoven m'attirait beaucoup – après tout, j'avais fait la même chose avec la musique pour piano seul de Mozart, et cela m'avait convaincu qu'une véritable immersion dans le langage d'un compositeur (surtout dans le cadre d'un studio d'enregistrement) n'est vraiment possible qu'en l'absence de toute distraction. Avec le recul, cependant, cette expérience dans son ensemble me paraît maintenant complètement folle, démente, presque impossible et physiquement épuisante, au point parfois d'en désespérer. Et pourtant, d'une manière ou d'une autre, et avec autant de force, c'est une expérience d'une grande magie et un enrichissement spirituel profond. En écrivant ces mots, je me rends compte qu'ils décrivent aussi le dualisme merveilleux, parfois exaspérant, que l'on rencontre chez Beethoven, dans l'homme et dans sa musique. À la fin de ce projet, qui a culminé avec l'interprétation des cinq concertos en deux soirées, nous étions unanimes pour dire que rien n'aurait pu nous préparer à l'extraordinaire exigence et à l'absence de compromis de cette musique. Le fait qu'elle pousse l'interprète à ses limites, techniques et émotionnelles, et aux extrêmes de l'endurance physique, aurait certainement ravi Beethoven.

Tout comme Mozart, Beethoven entoure ses concertos pour piano d'un soin jaloux : il veille à ne pas les publier trop tôt et se réserve de les présenter lui-même au public. Cela me rappelle un peu ce qu'écrivait Haydn à son éditeur à propos de ses lieder : *“Mais je vous prie tout particulièrement, très honoré monsieur, de ne laisser auparavant personne copier ou chanter ou même défigurer intentionnellement ces lieder, car, quand ils seront achevés, je les chanterai moi-même dans les maisons difficiles à contenter : un maître doit affirmer son bon droit par sa présence et par la vraie manière d'exécuter son œuvre”*¹.

Beethoven traite ses concertos pour piano exactement de la même manière, ne sachant que trop bien qu'il est le seul à pouvoir leur donner véritablement vie. À quoi ressemblaient donc ses exécutions ? Leon Plantinga décrit ainsi l'esprit de spontanéité et d'incertitude qui a sans doute caractérisé ces premières exécutions : *“Si Beethoven devait jouer lui-même la partie soliste, comme lors des créations des quatre premiers concertos, il ne lui avait généralement pas donné sa forme définitive au moment du concert, mais prévoyait de s'en remettre pour partie à ses fameux talents d'improvisateur. Peu de temps avant les concerts, il esquissait les cadences – qui tendaient à être aussi improvisées que le reste de la partie soliste”*². Je suis convaincu que nous devons considérer les concertos pour piano de Mozart et de Beethoven à la lumière de ce type de traitement changeant, vécu dans l'instant, aborder le texte comme un canevas, un tremplin, si vous voulez. Pendant les séances de travail avec l'Orchestre baroque de Fribourg, mon approche a été très similaire à la façon dont nous avions abordé les concertos de Mozart : nous avons décidé de combiner le trésor d'érudition et de détails musicologiques que contiennent les éditions critiques modernes avec les indications de phrasé et de dynamiques, indéniablement valables et négligées à tort, des éditions originales. Les décisions de Beethoven concernant les figures de la partie de piano ont également fait l'objet d'un nouvel examen minutieux – il y a des endroits qui m'ont toujours semblé très illogiques et qui ont été révisés. D'étranges conceptions dogmatiques du phrasé et de la dynamique, extrêmement littérales, inspirées par l'*urtext*, ont été traitées de la même manière.

C'était aussi – et c'est encore – une question d'attitude fondamentale à propos du point où cette musique s'insère dans le continuum spatio-temporel. Il ne faut pas s'y tromper, Beethoven a ouvert la voie à une révolution musicale jusque-là insoupçonnée : c'était un novateur radical. Mais pour éprouver le choc que devait produire cette musique, il faut interpréter ces œuvres dans un profond respect des traditions d'exécution musicale du XVIII^e siècle finissant, règles qui faisaient partie de la formation de base de Beethoven (et qui demeurent cruciales pour donner vie à la musique de Mozart, par exemple). C'est un peu comme si l'on évoquait une sorte de Mozart boursoufflé, hyperbolique et extravagant. Il reste un certain nombre de problèmes à résoudre : la longueur et la spécificité des liaisons et la façon de les traiter (après tout, les idées de la fin du XVIII^e siècle sur les liaisons comme *diminuendo* – selon le contexte – offrent de grandes possibilités d'expression) ; la hiérarchie des temps et des mesures ; la meilleure façon de jouer les trilles et sur quelle note les placer ; comment interpréter un passage à caractère volontairement improvisé ; les questions de tempo ; enfin, la révision de certaines modifications mystérieuses du tempo datant de la fin du XIX^e siècle et qui ont déformé les intentions hardies de Beethoven (à ce que je crois).

Au début, j'avais envie d'utiliser plusieurs pianos différents pour jouer les concertos (nous avons essayé d'utiliser deux instruments), mais après une journée d'expérimentations avec des configurations d'enregistrement variées, nous avons conclu que cette idée n'apportait que de la distraction : le son d'un nouveau piano devenait une chose trop importante à laquelle il fallait s'accoutumer. Pour finir, nous avons utilisé une copie d'un piano Graf, à la sonorité brillante, richement colorée et chantante, réalisée par Rodney Regier en 1989 et qui appartient à Edwin Beunk.

Une dernière réflexion...

Lorsqu'en 1808, Beethoven exécuta pour la première fois son quatrième concerto, le *Concerto pour piano en sol majeur* op. 58, le programme du concert comprenait aussi une fantaisie improvisée pour piano seul et la *Fantaisie chorale* op. 80 pour piano, chœur et orchestre. Malcolm Bilson suppose que Beethoven avait élaboré ce programme dans le but d'abolir les barrières qui existent entre ces genres nettement distincts et de dérouter l'auditeur dans ses attentes : on imagine combien le public a dû être perplexe d'entendre pour la première fois un concerto pour piano qui s'ouvre sur la présentation du premier matériau thématique par le piano seul, dans un *pianissimo* murmuré³. Beethoven crée un genre entièrement nouveau, une sorte d'improvisation écrite pour piano et orchestre qui brouille les frontières entre ce qui est noté et ce qui est virtuel. On pourrait considérer l'opus 58 – à la fois cette ouverture mystérieuse et l'œuvre dans son ensemble – comme une sorte de pierre de touche servant à expliquer, d'une certaine manière, le charme indéniable que ces œuvres continuent d'exercer sur nous après tant d'années.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Traduction : Laurent Cantagrel

¹ “Besonders aber bitte ich Euer Hochedlen diese Lieder niemanden zuvor abschreiben oder singen oder gar aus Absicht verhunzen zu lassen, indem ich selbst nach deren verfertigung die selben in den critischen Häusern absingen werde : durch die gegenwart und den wahren vortrag muß der Meister sein Recht behaupten”, lettre à Artaria, Vienne, 20 juillet 1781, dans : *Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Denes Bartha ed., Bärenreiter, Cassel, 1965, p. 101.

² Plantinga, Leon, “When did Beethoven Compose his Third Piano Concerto ?”, *Journal of Musicology*, vol. 7, n° 3 (été 1989), p. 2.

³ Beethoven s'inspire ici clairement de l'emploi d'une technique analogue dans le *Concerto pour piano en mi bémol majeur* K. 271 de Mozart, où le soliste répond sur-le-champ au premier trait interrogatif de l'orchestre – mais il pousse le procédé sensiblement plus loin.

La tâche n'est vraiment pas facile pour un compositeur qui aspire à être "entendu" à Vienne dans les années 1790. A cette époque, la vie musicale y est dominée par le très estimé et déjà âgé Joseph Haydn, ainsi que par Mozart, la future légende, sans parler d'autres musiciens de moindre importance. Même si Beethoven a déjà une réputation bien établie de pianiste et de compositeur, il doit adopter une stratégie originale pour sa première apparition au "grand concert". Avec ses deux premiers concertos pour piano (à l'exception du tout premier en *mi* bémol majeur, WoO 4), il se produit d'abord dans des manifestations semi-privées : en 1794 avec le *Concerto en si bémol majeur*, op. 19, et un an plus tard à Prague, avec le *Concerto en ut majeur*, op. 15. Les premières exécutions publiques – qui ont lieu respectivement en 1798 et 1800 – mettent fin à un long processus de gestation, commencé en 1786 avec quatre versions différentes de l'opus 19 et deux versions différentes de l'opus 15, probablement écrites en 1795, année de sa création. Pour l'édition imprimée, Beethoven inverse l'ordre chronologique de ses concertos.

Il y a plusieurs raisons au fait que Beethoven "ne le donne pas pour un de [s]es meilleurs concertos", comme il l'écrit dans une lettre à Hoffmeister, son éditeur de Leipzig, le 15 décembre 1800. Indépendamment de cette fausse modestie affichée, son insatisfaction à l'égard de chaque nouvelle œuvre composée est particulièrement importante à cette époque, compte tenu de la "nouvelle voie" qu'il a décidé d'emprunter pour ses musiques. Beethoven a souvent tenté d'apaiser ses doutes profonds liés à la qualité de son travail par des déclarations dithyrambiques sur ses œuvres en gestation – ce qui ne contredit pas la citation ci-dessus.

Même s'il n'a entrepris l'écriture de son *Concerto en ut majeur* que dix ans après son prédécesseur en *si* bémol majeur, il l'a sans doute fait en pensant à celui-ci. Cela se sent dès le début de l'œuvre, avec, entre autres, les "blocs" de quatre mesures présentés d'abord dans leur tonalité d'origine, puis à la dominante, ou encore les seconds thèmes transposés à la tierce – en *ré* bémol et *mi* bémol majeur respectivement –, mais également dans les différences mêmes entre les deux concertos. Beethoven ne se contente pas de prévoir un effectif orchestral plus étoffé, mais l'écriture est elle-même délibérément symphonique – par exemple lorsque, après avoir débuté par un *pianissimo*, il n'atteint le *tutti* que bien plus tard, comme s'il n'était pas d'emblée pleinement en possession de la dimension de l'orchestre ; c'est peu à peu qu'il l'enrichit, permettant ainsi à la forme orchestrale de se déployer. A-t-il pris comme modèle le *Concerto en ut majeur* K. 503 de Mozart, tout aussi éblouissant ?

La comparaison avec Mozart pourrait s'imposer si l'on considère d'une manière générale la série incomparable des concertos pour piano de ce dernier, et en particulier la façon de définir très clairement dans sa composition l'identité du compositeur ainsi que celle du soliste. On pourrait facilement imaginer que dans l'opus 15, Beethoven a composé pour lui-même une "entrée royale", – avec la cellule blanche-deux noires-blanche et un saut d'octave, tirée du premier des trois thèmes immédiatement exposés par l'orchestre, le tout suivi d'une entrée plus discrète, comme par une "porte latérale". Beethoven prend ensuite son temps avant de reprendre le second des thèmes précédemment énoncés par l'orchestre.

Au sens le plus large, l'action musicale peu après l'entrée du soliste est liée aux thèmes : à plusieurs reprises, l'orchestre présente avec emphase les sauts d'octave dactyliques, et le soliste se livre à une figuration virtuose. Ce face à face est intégralement maintenu tout au long de ce premier mouvement ; le soliste n'atteint jamais les premier et troisième thèmes, et n'arrive au premier que de façon allusive, dans une approche chromatique de la réexposition. Beethoven a bien raison de la mettre en scène, étant donné que le protagoniste est passé à côté du thème principal, et que le retour à celui-ci doit donc être clairement réaffirmé.

Le *Largo* apparaît triplement lié au premier mouvement, dont la fondamentale *do* devient (comme première note mélodique) la tierce de la nouvelle tonalité de *la* bémol majeur, ce qui confirme une tendance, déjà présente auparavant, vers des tonalités bémolisées ; par ailleurs, le dactyle non seulement sous-tend le nouveau thème, mais il le façonne également dans la mesure où une première note longue est suivie de notes brèves. Quelle description musicale hautement technique au caractère *cantabile* très lyrique, auquel Beethoven ajoute la clarinette comme second soliste, comme si le piano, instrument "à percussion", avait besoin d'un truchement qui chante ! Les motifs évoquent quelque peu la fin du développement dans le premier mouvement. Le *Largo* se termine comme si une telle musique ne pouvait avoir de fin.

Puis c'est Beethoven lui-même, c'est-à-dire le soliste, qui "plonge" dans le finale, un *Rondo* bien reconnaissable à sa forme A-B-C-A-B-A, avec en même temps un certain nombre d'épisodes tout aussi aptes à servir de thèmes, et qui, de plus, adoptent des éléments de la forme sonate – on dirait le portrait d'un musicien qui ne cesse de trouver de nouvelles idées, allant jusqu'à produire des sons de janissaire, et qui, peu avant la fin, s'oblige à une certaine retenue dans un *adagio* – comme pour prouver que cela pourrait continuer ainsi pendant un certain temps encore.

Admettant l'existence d'un dénominateur définissant divers points caractéristiques communs, un éminent musicologue s'est attaché à classer les compositeurs selon le type de mouvement rythmique qu'ils emploient de préférence : pour Schubert, il plaiderait en faveur du *ländler*, et de la marche en ce qui concerne Beethoven. Bien qu'il s'agisse d'une simplification grossière, les premiers mouvements des *Concertos pour piano n° 1 et n° 3* fourniraient une bonne démonstration à cette thèse : celui du *Concerto en ut majeur* pour son premier thème et la course rapide pour le troisième thème, et celui du *Concerto en ut mineur* avec son thème principal qui domine de façon presque périlleuse le mouvement tout entier.

Un thème peut-il être *trop* concis ? Il est permis de soulever la question car celui-ci s'impose à l'auditeur dans les deux premières mesures seulement, comme ce sera le cas avec celui de la *Cinquième Symphonie* un peu plus tard : face à son omniprésence menaçante, la façon de le traiter et de lui résister est quasi identique dans les deux cas. C'est aussi pour cette raison que Beethoven procède à un traitement méticuleux dans des dimensions résolument symphoniques ; il concède au deuxième thème une complexité inhabituellement cohérente en trois entrées, sorte d'enclave amicale majeure en plein milieu d'un cadre mineur très tendu. D'autre part, il se confesse : sans passer par une "entrée latérale", le soliste se voit immédiatement confronté au thème, qui plus est à un *topos* – une triade fièrement étirée vers le haut suivie d'une seconde descendante juste après ; en mode majeur, on la retrouve comme *éclat triomphal* au début du finale de la *Cinquième Symphonie*.

Beethoven estime que sept altérations sont nécessaires pour créer une distance entre les tonalités d'*ut* mineur et de *mi* majeur et ainsi échapper dans le *Largo* à la sphère d'influence du premier mouvement, qui rejoint le *Largo* du *Concerto en ut majeur* en termes de ton et de sonorité assourdie – dans le premier, la flûte, les hautbois, les trompettes et les timbales doivent garder le silence, alors que dans le second, les hautbois, les trompettes et les timbales se taisent. Quelle combinaison miraculeuse de méditation et de vagabondage, initiée par le soliste, et qui se rattache au second thème du premier mouvement, tout en cherchant des voies inhabituelles ! Au bout de quelques mesures, le pianiste se retrouve en *sol* dièse majeur, avec une cadence en *si* bémol majeur pour continuer dans la tonalité de *sol* majeur ; l'orchestre répond à ces trois fois quatre mesures par une combinaison de cinq plus sept, après quoi il repart à nouveau vers de nouvelles formes. On peut parler d'une section B là où, commençant en *sol* majeur, il passe la main au basson et à la flûte. Mais quelle importance une analyse formelle a-t-elle face à l'impression qu'ici, Beethoven, cet incomparable improvisateur selon des témoignages unanimes, s'est lancé dans le paradoxe de fixer par écrit ce qui était librement improvisé ?

Peut-on vraiment parler d'un rondo pour le dernier mouvement, avec sa forme A-B-C-B-A, et ses nombreux emprunts à la forme sonate ? Le travail sur ce concerto, sans doute commencé en 1796, a certainement coïncidé avec celui sur les deux précédents et leurs premières exécutions. Mais ce qui frappe surtout ici, c'est la coexistence d'un élan se précipitant résolument vers le dénouement heureux, *lieto fine*, et de ce qu'on appelait alors *Besonnenheit* (modération ou tempérance), qui lie rétrospectivement les thèmes du refrain et du deuxième couplet par le demi-ton des deux premières notes, si importantes, avec celui du *Largo* et du deuxième thème du premier mouvement – et qui rappelle le point de départ de ce concerto dans les imposantes fanfares *fortissimo* des instruments à vent du premier couplet, en *ut* mineur et *fa* mineur.

PETER GÜLKE
Traduction : Hilla Maria Heintz

Recording the complete piano concertos of Beethoven was an idea born during a tour of Germany and Spain with the Freiburg Baroque Orchestra and Pablo Heras-Casado in March 2015. We were playing the C minor Concerto at the time, and at some point it was proposed that we record all five of these enigmatic pieces in one shot – a period of ten days. On the face of it, I was seriously attracted by the idea of spending so much time with Beethoven – after all, I had done a similar thing with the solo music of Mozart and have become convinced that true immersion in the language of a composer (particularly in the recording studio) is only really possible when one has no distractions. With the benefit of hindsight, however, the plan and the entire experience now seems utterly deranged, lunatic, high-impossible and physically exhausting at times to the point of despair. Yet, somehow, and with equal power, an experience of such magic, and deep spiritual enrichment. As I'm writing these words I realise that all of this describes the wondrous, at times exasperating dualism that exists in Beethoven the man and Beethoven the music. By the end of the project, which culminated in a performance of all five concertos over two nights, our feeling was unanimous: nothing could have prepared us for how wildly demanding and uncompromising this music is. The fact that it stretches one to the very limits of technical and emotional possibility, and pushes one to extremes of physical endurance, would no doubt have delighted Beethoven.

Beethoven, just like Mozart, guards the piano concertos with incredible vigilance: he is careful not to publish them too soon, and reserves the right to present these pieces in public himself.¹ It reminds me a little of the famous quote from Haydn: *'I particularly pray you, good sir, not to let anyone copy, sing or tamper with these songs, because after they're finished I will sing them myself in the best houses: a master must see to his rights by his presence and true performance.'*

Beethoven treats the piano concerto in exactly the same way, knowing full well that it is only he who can truly bring these pieces to life. So what did these performances sound like? Leon Plantinga captures the spirit of freshness and uncertainty that would have characterised these early performances most aptly: *'If Beethoven was to play the solo part himself, as in the premieres of the first four concertos, he did not usually get that part firmly written down by the time of the concert, but planned to entrust some of the performance to his famous powers of improvisation. And shortly before concerts he tended to sketch out cadenzas – which tended to be as about as improvised at the rest of the solo part.'*² I believe strongly that we need to look at the Mozart and Beethoven piano concertos through the lens of this type of live-for-the-moment, mercurial approach; to treat the text like a blueprint, a springboard if you will. My approach in the sessions with the Freiburg Baroque Orchestra was very similar to our work on the Mozart concertos in that we decided to combine the treasure-trove of scholarship and forensic detail that is to be found in modern critical editions, with undeniably valid and wrongly overlooked articulations and dynamics in the first editions. Beethoven's figuration decisions in the piano part were also subjected to renewed scrutiny – there are some places which have always seemed wildly illogical to me and were revised. Strange, deeply literal urtext-inspired orthodoxies of articulation and dynamics were treated in a similar manner.

It was and is also a question of a basic attitude to where this music fits in on the time-space continuum. Make no mistake, Beethoven set the stage for previously undreamt-of musical revolution; he was a radical innovator. But the shock value of this music is only felt if these pieces are performed with deep reverence for the kind of late eighteenth-century performance practice traditions that were part of Beethoven's basic upbringing (and remain crucial in bringing Mozart's music to life for example). It is almost as if one conjures up a sort of engorged, hyperbolised, extravagant Mozart. Some issues: length and specificity of slurs and how to treat them (after all, late eighteenth-century ideas of the slur as *diminuendo* – depending on the context – have a great deal of expression to offer); beat and metre hierarchy; how best and on what note to trill; how to perform deliberately improvisatory music best; questions of tempo; and the revision of some of the puzzling later nineteenth-century tempo modifications that have come to distort the brazen quality of Beethoven's intentions (I believe).

At first I was keen to use different pianos for the concertos (we tried using two different instruments) but after a day of experimentation with various recording set-ups, it was decided that the idea seemed to be a distraction: one that made the sound of the new piano become too much of a thing to which one needed to grow accustomed. In the end, we used a bright-toned but richly colourful and singing Graf copy (Rodney Regier, 1989) that belongs to Edwin Beunk.

A final thought...

When Beethoven premiered the fourth Piano Concerto in G major, op. 58 in 1808, the same concert included a extemporised fantasia for solo piano, and the Choral Fantasia, op. 80. Malcolm Bilson posits that Beethoven constructed this programme in a wish to dissolve the barriers that exist between these ostensibly distinct genres, to confuse the listener as to what to expect: imagine how perplexed the audience must have been to hear for the first time a piano concerto that begins with the soloist presenting alone the opening thematic material in a hushed *pianissimo*.³ Beethoven is crafting a wholly new genre, a kind of written-out improvisation for piano and orchestra that blurs the lines between what is notated and what it possible. We might think of op. 58 – both this mysterious opening and the piece as a whole – as a kind of touchstone: one that goes some way to accounting for the undeniable spell that these pieces continue to cast over us after so many years.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

¹ Tragically, of course, deafness would force Beethoven to confront the heart-breaking fact that the premiere of the Fourth Piano Concerto op. 58 in 1808 would be his last appearance in public as a concerto soloist. It is hard to imagine just how much this painful reality would have damaged but ultimately recalibrated Beethoven's sense of his self-worth as a performer/composer (compare this with Mozart, who was performing publicly almost to the end of his career).

² Plantinga, Leon, 'When did Beethoven Compose his Third Piano Concerto?', *Journal of Musicology*, vol. 7, no. 3 (Summer, 1989), p. 2.

³ Beethoven is obviously inspired by Mozart's use of a similar technique in the E flat Piano Concerto, K 271, where the soloist answers the orchestra's questioning first gesture immediately. Beethoven naturally takes this a few steps further.

For a composer who wanted to gain a hearing from the musical public of the 1790s, Vienna was a very challenging environment – dominated by the highly respected elder statesman Haydn and by Mozart, who acquired legendary status very soon after his death, not to mention significant figures of the second rank. Even though Beethoven was already an established name as both composer and pianist, he still required a special strategy for his first appearance in a ‘grand concert’. He initially performed his first two piano concertos (not counting the early one in E flat major WoO 4) at semi-private events: the Concerto in B flat major op.19 in Vienna in 1794, and the Concerto in C major op.15 in Prague a year later. Not until the first presentation of the works in a public concert – in 1798 and 1800 respectively – did their long process of gestation come to an end: Beethoven produced four versions of op.19, from 1786 onwards, while op.15 went through two versions, both probably dating from 1795, the year of its first performance. He reversed the order of composition for the purposes of publication.

There are several reasons why Beethoven said these concertos were ‘not among the best of my works’ in a letter to the Leipzig publisher Hoffmeister (15 December 1800). Setting aside the issue of false modesty, it is true that his dissatisfaction with what he had achieved in his earlier works was particularly marked at the time, reflecting the ‘new path’ that he himself had recently proclaimed for his music. Beethoven often tried to assuage profound self-doubt with effusive affirmations concerning his works in progress – a tendency by no means incompatible with a statement like ‘not among my best’!

Even if he did not begin working on the C major concerto until ten years after its predecessor in B flat major, he undoubtedly did so with the earlier work in mind. This might be demonstrated, among other things, by reference to the four-bar periods presented at the beginning of each work, initially in the tonic, then in the dominant, and to the second themes which in each case appear in the key a third up from the tonic – D flat and E flat major respectively – but also by pointing the conscious differences between the concertos. In op.15, Beethoven not only calls for a larger orchestra, he also works in a decidedly symphonic manner, for example by beginning *pianissimo* and reaching the tutti only later, as if not fully ‘in possession’ of the dimension of the orchestra from the outset, but only opening it up gradually, thus making it an element in the formal elaboration. Was he inspired by Mozart’s similarly resplendent C major Concerto K503?

The comparison with Mozart is suggested in general terms by the latter’s incomparable series of piano concertos, and more especially by the way the identity of composer and soloist is spelt out in musical terms. It is hard not to get the impression in op.15 that Beethoven composed a ‘royal entrance’ for himself in the minim/two crotchets/minim cell marked by an octave leap, taken from the first of the three themes presented by the orchestral exposition, which is followed by the soloist’s first entry as if through a side door. He will then take his time before taking up the second of the themes previously stated by the orchestra.

In a broader sense, what happens shortly after his entrance has a thematic function: the orchestra emphatically presents the dactylic octave leap several times, the soloist indulges in virtuoso figuration. This situation persists throughout the movement; the soloist never gets round to playing the first and third themes, the former of which is merely hinted at in the chromatic lead into the recapitulation. Beethoven is all the more justified in staging this reprise with renewed magnificence because the principal character has ignored the principal theme, so that the return to it must be confirmed.

The Largo appears triply linked to the first movement: the root of the latter’s tonic chord, C, the first note in the Largo’s melody, becomes the third of the new key of A flat major; this in its turn confirms the previously conspicuous tendency towards flat keys; and the dactylic rhythm not only underpins the new theme, but also shapes it insofar as a first longer note is followed by shorter ones here. What a skilful delineation of lyrically fulfilled cantabile, to which Beethoven adds the clarinet as a second soloist, as if the ‘percussive’ piano needed a melody instrument to interpret for it! Once again looking back to the motivic material of the end of the first movement development, Beethoven lets this Largo draw to a close as if such music should have no end.

Thereupon, Beethoven himself, in his soloistic persona, plunges into the finale, a Rondo that can certainly be identified as an *A-B-C-A-B-A* form, while at the same time featuring a number of episodes that could equally serve as sonata-form themes and are also developed on sonata principles. One might almost imagine this music to be the portrait of a strolling musician who keeps coming up with new ideas, even to the point of introducing strains of Janissary music, and who slams on the brakes shortly before the conclusion in an Adagio, as if to demonstrate that things could go on like this for quite a while yet.

A distinguished musicologist has observed that, if one could detect the common denominator typical of individual composers behind their respective movement patterns, he would argue for the *ländler* in Schubert’s case and for the march in Beethoven’s. Even though this statement is an arrant oversimplification, the opening movements of the Piano Concertos nos.1 and 3 would provide a good basis for arguing it, in the shape of the first theme of the C major concerto’s first movement and its quick-march third theme, and the principal theme of the C minor concerto, which almost dangerously dominates the whole movement.

Can a theme be *too* concise? The question immediately suggests itself because this concerto’s theme is drilled into us in the first two bars, like that of the slightly later Fifth Symphony; in both movements, thematic working and resistance in the face of threatening omnipresence amount to almost one and the same thing. For this reason, Beethoven is compelled to concentrate on meticulous detailed work on a symphonic scale; he allows the second theme, a genial major-key enclave in the midst of an extremely tense minor environment, an unusually unvaried complexity in its three appearances. On the other hand, he makes a clean breast of things here: denied a ‘side entrance’, the soloist launches straight into the theme, which moreover is a topos – a triad proudly stretching upwards and following by a stepwise descent; the same motif, in the major key, is encountered as an *éclat triomphal* at the opening of the Fifth Symphony’s finale.

Beethoven considers the distance of seven accidentals between C minor and E major necessary in order to escape the spell of the first movement in the Largo. This is akin to the Largo of the C major concerto in mood and darkened sonority – there, flute, oboes, trumpets and timpani must fall silent; here it is oboes, trumpets and timpani. What a miraculous combination of meditation and peregrination! The soloist begins it, harking back to the second theme of the first movement, and seeks out unwonted paths: after a few bars, he finds himself in G sharp major, cadences to B major, and then continues in G major; the orchestra answers his three times four bars with five plus seven, whereupon he sets off again in search of new influences. At the point where, beginning in G major, he hands over the lead to the bassoon and the flute, one may speak of a ‘B section’. Yet what do formal technicalities weigh against one’s impression that Beethoven the peerless improviser (by unanimous agreement of his contemporaries) has embarked here upon the paradox of fixing in written form what is freely extemporised?

The *A-B-C-B-A* form of the Rondo, subverted by sonata elements, cannot be called ‘tried and tested’, even though Beethoven’s work on the concerto, probably begun as early as 1796, overlapped with the composition of the two earlier ones and their first performances. The juxtaposition of a brisk impulsiveness rushing headlong towards the *lieto fine* on the one hand and of what was then called *Besonnenheit* (sophrosyne, temperance) on the other appears too clearly for that. This latter quality in the composer takes care retrospectively to bind the themes of the refrain and the second episode with the theme of the Largo and the second theme of the first movement by means of the semitone step of their two all-important first notes, while the towering *fortissimo* wind fanfares of the first episode – C minor, F minor – remind us of the concerto’s starting point.

PETER GÜLKE
Translation: Charles Johnston

Die Idee zu einer Gesamteinspielung von Beethovens Klavierkonzerten entstand im März 2015 während einer Tournee durch Deutschland und Spanien mit dem Freiburger Barockorchester und Pablo Heras-Casado. Wir spielten zu der Zeit das c-Moll-Konzert und irgendwann schlug jemand vor, dass wir alle fünf dieser mysteriösen Stücke in einem Rutsch aufnehmen sollten – in einem Zeitraum von zehn Tagen. Auf den ersten Blick fand ich den Gedanken, so viel Zeit mit Beethoven zu verbringen, sehr attraktiv – schließlich hatte ich etwas Ähnliches mit der Solomusik von Mozart gemacht und daraus die Überzeugung gewonnen, dass dieses absolute Eintauchen in die Musiksprache eines Komponisten (besonders im Aufnahmestudio) nur wirklich möglich ist, wenn es keinerlei Ablenkung gibt. Im Rückblick allerdings erscheint mir dieser Plan, ja das ganze Unterfangen heute völlig verrückt, irrsinnig, nahezu unmöglich und vor allem physisch derart erschöpfend, dass wir wirklich an unsere Grenzen kamen und manchmal fast verzweifelte. Doch irgendwie war dies zugleich auch – und zwar mit gleicher Intensität – eine Erfahrung von großem Zauber und immenser intellektueller Bereicherung. Während ich dies schreibe, wird mir klar, dass all dies den wundersamen, zuweilen enervierenden Dualismus beschreibt, der sich auch in Beethoven dem Menschen und Beethoven dem Musiker findet. Am Ende des Projekts, das in einer auf zwei Abende verteilten Aufführung aller fünf Konzerte kulminierte, waren wir einhellig der Meinung: Nichts hätte uns darauf vorbereiten können, wie unendlich anspruchsvoll und kompromisslos diese Musik ist. Und dass sie einen bis an die Grenzen der technischen und emotionalen Möglichkeiten fordert und einem zugleich extreme physische Ausdauer abverlangt, hätte Beethoven zweifellos Vergnügen bereitet.

Wieder genau wie Mozart hütete Beethoven seine Klavierkonzerte wie einen Schatz: Er achtete darauf, sie nicht zu früh zu veröffentlichen und sicherte sich das Exklusivrecht, sie selbst öffentlich aufzuführen.¹ Das erinnert mich ein bisschen an das berühmte Zitat von Haydn: *„besonders aber bitte ich Euer Hoch Edlen diese Lieder niemanden zuvor abspielen oder singen oder gar aus absicht verhunzen zu lassen, indem ich selbst nach deren Verfertigung dieselbe in den kritischen Häusern absingen werde: durch die gegenwart und den wahren Ausdruck muß der Meister sein Recht behaupten.“*

Beethoven behandelte das Klavierkonzert auf genau die gleiche Weise – er wusste natürlich, dass nur er diese Stücke wirklich zum Leben erwecken konnte. Wie also klangen diese Aufführungen?

Leon Plantinga bringt die Frische und zugleich die suchende Unsicherheit, die diese frühen Aufführungen charakterisiert haben müssen, treffend zum Ausdruck: *„Wo Beethoven die Solopartie selber spielte – wie er es in den Premieren der ersten vier Konzerte tat – hatte er seine Partie zum Zeitpunkt der Aufführung gewöhnlich noch nicht in allen Einzelheiten niedergeschrieben; vielmehr plante er, sich bei einem Teil der Darbietung auf seine berühmte Improvisationskunst zu verlassen. Und kurz vor den Konzerten pflegte er Kadenz zu skizzieren – die dann so improvisiert wirkten wie der Rest der Solopartie.“*

Ich bin der festen Überzeugung, dass wir die Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven aus dem Blickwinkel dieser Art von spontanem Zugang betrachten, den Text also als Entwurf oder, wenn man so will, als Sprungbrett behandeln müssen. Meine Herangehensweise in den Proben mit dem Freiburger Barockorchester war sehr ähnlich wie bei unserer Arbeit an den Klavierkonzerten von Mozart – wir beschlossen, die Schatzkiste an wissenschaftlichen Erkenntnissen und forensischen Details, die in den modernen kritischen Ausgaben zu finden sind, mit den zweifellos immer noch gültigen und zu Unrecht vernachlässigten Angaben zu Artikulation und Dynamik in den Erstausgaben zu kombinieren. Beethovens Entscheidungen für bestimmte Figurationen in der Klavierstimme wurden ebenfalls genauer Prüfung unterzogen – es gibt da einige Stellen, die mir immer schon extrem unlogisch erschienen, und die haben wir revidiert. Seltsame, absolut wörtlich übernommene weil Urtext-inspirierte Orthodoxien in Artikulation und Dynamik wurden auf ähnliche Weise behandelt.

Es war und ist auch weiterhin eine Frage der grundsätzlichen Haltung, wo diese Musik auf dem Zeit-Raum-Kontinuum einzuordnen ist. Natürlich ist unbestritten, dass Beethoven die Voraussetzungen schuf für bis dahin kaum vorstellbare revolutionäre Entwicklungen in der Musik; er war ein radikaler Neuerer. Aber die wirklich schockierende Wirkung dieser Musik ist nur zu spüren, wenn man diese Stücke mit tiefer Ehrfurcht vor der Art von tradierter Aufführungspraxis des späten 18. Jahrhunderts spielt, die zur Grundausstattung von Beethovens Ausbildung gehörte (und auch unabdingbar ist, wenn man zum Beispiel Mozarts Musik zum Leben erwecken möchte). Es ist fast, als würde man eine Art überladenen, übertriebenen, extravaganzen Mozart heraufbeschwören. Um einige Aspekte zu nennen: Länge und Qualität der Bindebögen und wie sie zu behandeln sind (schließlich ist das im späten 18. Jahrhundert gängige Konzept des Bogens als *Diminuendo* ein wichtiges Ausdrucksmittel); die Hierarchie von Schlag und Takt; wie und auf welcher Note man am besten Triller ausführt; wie man absichtlich improvisatorische Musik am besten spielt; Fragen des Tempos; und eine Revision einiger der im späten 19. Jahrhundert aufgekommenen verwirrenden Tempomodifizierungen, die (meiner Meinung nach) die geradezu unverfälschte Qualität von Beethovens Intentionen verzerrt haben.

Ich hatte zunächst die Idee, unterschiedliche Klaviere für die Konzerte zu verwenden (wir versuchten es mit zwei verschiedenen Instrumenten), aber nachdem wir einen Tag lang mit verschiedenen Aufstellungen experimentiert hatten, entschieden wir, dass das eigentlich nur ablenkte – der Klang des neuen Klaviers wurde zu einem zu großen Faktor, an den man sich gewöhnen musste. Schlussendlich verwendeten wir eine helltönige doch ausgesprochen klangfarbenerreiche und sangliche Kopie eines Graf-Flügels (Rodney Regier, 1989) der Edwin Beunk gehört.

Ein letzter Gedanke ...

In dem Konzert, in dem Beethoven im Jahr 1808 das Vierte Klavierkonzert in G-Dur op. 58 uraufführte, erklangen außerdem eine improvisierte Fantasie für Soloklavier und die Chorfantasie op. 80. Malcolm Bilson postuliert, dass Beethoven dieses Programm in dem Bestreben zusammenstellte, die Barrieren zwischen diesen vordergründig unterschiedlichen Gattungen einzureißen und damit die Erwartungen der Zuhörer zu täuschen: Man stelle sich vor, wie überrascht das Publikum gewesen sein muss, zum ersten Mal ein Klavierkonzert zu hören, in dem der Solist das eröffnende thematische Material allein in gedämpftem *pianissimo* präsentiert.² Beethoven entwickelt hier eine völlig neue Gattung, eine Art ausgeschriebener Improvisation für Klavier und Orchester, die die Grenzen zwischen dem, was niedergeschrieben ist, und dem, was möglich ist, verschwimmen lässt. Wir könnten op. 58 – sowohl diese mysteriöse Eröffnung als auch das gesamte Werk – als eine Art Wahrzeichen betrachten: eines, das uns den unleugbaren Zauber vergegenwärtigt, den diese Kompositionen auch nach so vielen Jahren noch auf uns ausüben.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Übersetzung: Stephanie Wolln

¹ Tragischerweise zwang seine Taubheit Beethoven bekanntlich, sich der deprimierenden Erkenntnis zu stellen, dass die Premiere des Vierten Klavierkonzerts op. 58 im Jahr 1808 sein letzter öffentlicher Auftritt als Konzertsolist sein würde. Es ist kaum vorstellbar, wie sehr diese schmerzliche Wahrheit Beethovens Selbstwertgefühl als Interpret/Komponist beschädigt, letztlich aber neu eingestellt haben muss (man vergleiche dies mit Mozart, der praktisch bis zum Ende seiner Karriere öffentlich auftrat).

² Beethoven ließ sich hier offensichtlich von Mozart inspirieren, der eine ähnliche Technik in seinem Klavierkonzert in Es-Dur K 271 anwendete, wo der Solist auf die fragende erste Geste des Orchesters unmittelbar antwortet. Beethoven geht natürlich einige Schritte weiter.

Für einen, der sich in der musikalischen Öffentlichkeit der 1790er Jahre Gehör verschaffen wollte, war Wien ein sehr heißes Pflaster – dominiert vom hochangesehenen alten Haydn und vom alsbald legendären Mozart, nicht zu reden von bedeutenden Vertretern der zweiten Reihe. Selbst, da Beethoven als Komponierender und als Pianist schon eine feste Größe war, bedurfte es für den ersten Auftritt im „großen Konzert“ einer besonderen Strategie. Mit den beiden ersten Klavierkonzerten (vom frühen in Es-Dur WoO 4 abgesehen) hat er sich zunächst in halbprivaten Veranstaltungen hören lassen, 1794 mit dem B-Dur-Konzert op.19, mit dem C-Dur-Konzert op.15 ein Jahr später in Prag. Erst öffentliche Präsentationen - 1798 bzw. 1800 - setzten ein Ende hinter lange Entstehungsprozesse, op.19 mit vier Fassungen im Jahr 1786 beginnend, op.15 mit zwei Fassungen wohl 1795, dem Jahr der ersten Aufführung. Für die Drucklegung vertauschte Beethoven die Reihenfolge.

Dass er beide in einem Brief an den Leipziger Verlag „nicht zu den Besten von meinen Arbeiten“ gehörend nennt, hat mehrere Gründe. Von dem auf Widerrede hoffenden Understatement abgesehen - das Ungenügen am jeweils Erreichten war damals im Zeichen des von ihm selbst proklamierten „neuen Weges“ besonders groß. Tiefgreifende Selbstzweifel hat Beethoven oft mit überschwänglichen Bekenntnissen zum jeweils Entstehenden zu beschwichtigen versucht – kein Widerspruch zu „nicht unter meine besten“!

Selbst, wenn er nicht erst zehn Jahre nach dem B-Dur-Konzert an dem in C-Dur zu arbeiten begonnen haben sollte, geschah es im Blick auf jenes. Das ließe sich u. a. am Werkbeginn anhand der hier wie dort erst in der Grundtonart, dann in der Dominante präsentierten Viertaktblöcke zeigen, anhand der jeweils terzversetzten – Des – bzw. Es-Dur – zweiten Themen, ebenso jedoch anhand der Unterschiede: Nicht nur verlangt er nun ein größeres Orchester, er arbeitet entschieden sinfonisch, so u. a., wenn er, pp beginnend, später erst zum Tutti gelangt, die Dimension des Orchesters nicht von vornherein „hat“, sondern erst öffnet, an der formalen Entfaltung beteiligt. Hat er sich an Mozarts ähnlich prunkendem C-Dur-Konzert KV 503 orientiert?

Den Vergleich mit Mozart legte die unvergleichliche Reihe von dessen Klavierkonzerten generell nahe, speziell die musikalisch verdeutlichte Identität von Komponist und Solist. Wenig fehlt zum Eindruck, Beethoven habe sich in op.15 einen „Königsauftritt“ komponiert – in der als Oktavsprung markierten Folge Halbe/zwei Viertel/Halbe, dem ersten von drei sogleich vom Orchester präsentierten Themen, danach einem Eintritt wie durch die Seitentür: Er lässt sich Zeit, bis er beim zweiten der vordem gesetzten Themen ankommt.

Im weiteren Sinne thematisch ist, was kurz nach seinem Einstieg geschieht: Das Orchester präsentiert den daktylischen Oktavsprung mehrmals nachdrücklich, der Solist ergeht sich in virtuoser Figuration. Bei dem Gegenüber bleibt es während des ganzen Satzes; nie erreicht der Solist das erste und dritte Thema, das erste andeutend im chromatisierten Zulauf auf die Reprise. Die inszeniert Beethoven umso mehr zu Recht, weil die Hauptperson an der Hauptsache vorbei gespielt hat, die Rückkehr zu ihr also bestätigt werden muss.

Das Largo erscheint dreifach auf den ersten Satz bezogen: Dessen Grundton c wird als erster Melodieton zur Terz der neuen Tonart As-Dur, welche die zuvor auffällige Neigung zu B-Tonarten bestätigt; und der Daktylus gründiert nicht nur das neue Thema, prägt es auch insofern, als dort jeweils einer ersten längeren Note kleinere folgen. Welch technizistische Beschreibung von lyrisch erfüllter Kantabilität, der Beethoven, als bedürfe das „schlagende“ Klavier eines singenden Dolmetschs, die Klarinette als zweiten Solisten beigibt! Noch bei der Motivik auf's Ende der Durchführung im ersten Satz blickend, lässt Beethoven den Satz zu Ende gehen, als dürfe solche Musik kein Ende haben.

Danach stürzt er selbst, i. e. der Solist, ins Finale hinein, ein wohl als A-B-C-A-B-A-Form kenntliches Rondo, zugleich mit etlichen gleichfalls thementauglichen, zudem sonatenartig verarbeitenden Episoden – fast das Porträt eines Musikers, der bis hin zu Janitscharen-Klängen immer neue Einfälle hervorkramt und sich kurz vor Schluss in einem Adagio selbst Einhalt gebietet - wie um zu zeigen, dass es so noch eine Weile weitergehen könnte.

Sofern man hinter den einschlägigen Bewegungsformen das für einzelne Komponisten je typische gemeinschaftliche Vielfache auffinden könnte, so ein bedeutender Musikforscher, würde er bei Schubert für den Ländler, bei Beethoven für den Marsch plädieren. Wenngleich eine arge Vereinfachung – die ersten Sätze der Klavierkonzerte 1 und 3 böten hierzu gute Handhabe: der des C-Dur-Konzerts im ersten Thema und im Geschwindmarsch des dritten, der des c-Moll-Konzertes mit dem das Satzganze nahezu gefährlich dominierenden Hauptthema.

Kann ein Thema zu prägnant sein? Die Frage liegt nahe, weil es uns in den ersten zwei Takten eingebläut wird wie das der Fünften Sinfonie wenig später, angesichts drohender Allgegenwart sind Verarbeitung und Gegenwehr hier wie dort fast ein und dasselbe. Beethoven sieht sich auch deshalb zu minutiöser Kleinarbeit in sinfonischen Dimensionen gezwungen; dem Seitenthema, als freundlicher Dur-Enklave inmitten einer hochgespannten Moll-Szenerie, gesteht er in drei Auftritten unüblich gleichbleibende Komplexität zu. Andererseits bekennt er sich: Ohne „Seiteneingang“ ist der Solist sofort beim Thema, zudem einem Topos - stolz gereckter Dreiklang aufwärts mit anschließendem Sekundabgang; in Dur begegnet er als *éclat triomphal* am Finale-Beginn der 5. Sinfonie.

Sieben Vorzeichen Abstand zwischen c-Moll und E-Dur hält Beethoven für nötig, um im Largo dem Bannkreis des ersten Satzes zu entkommen, im Tonfall und im abgedunkelten Klang ans Largo des C-Dur-Konzerts anschließend – dort müssen Flöte, Oboen, Trompeten und Pauken schweigen, hier Oboen, Trompeten und Pauken. Welch mirakulöses Beieinander von Meditation und Wanderschaft! - vom Solisten begonnen, ans Seitenthema vom ersten Satz anknüpfend und ungewohnte Wege suchend: Nach wenigen Takten befindet er sich in Gis-Dur, kadenziiert auf H-Dur, um danach in G-Dur fortzufahren; das Orchester beantwortet seine dreimal 4 Takte mit 5 plus 7, woraufhin er abermals zu neuen Prägungen aufricht. Wo er, in G-Dur ansetzend, dem Fagott und der Flöte die Führung übergibt, kann man von „B-Teil“ sprechen. Wie wichtig indes sind Formalien angesichts des Eindrucks, hier habe sich der nach einmütigem Zeugnis unvergleichliche Improvisator auf das Paradoxon der schriftlichen Fixierung von frei Phantasiertem eingelassen?

„Bewährt“ mag man die von Sonatenelementen unterwanderte A-B-C-B-A-Form des Rondos nicht nennen, wenngleich die wohl 1796 begonnene Arbeit an dem Konzert sich mit der an den früheren und deren ersten Aufführungen überschritten hat: Zu deutlich erscheint das Beieinander von frisch ins *lieto fine* hineinstürzendem Impuls und einer, wie man damals sagte: „Besonnenheit“, welche die Themen des Refrains und des zweiten Couplets im Halbtonschritt der beiden erstwichtigen Noten an das im Largo und das Seitenthema im ersten Satz zurückbindet - und „*fff*“ in den Bläsaussäulen des ersten Couplets - c-Moll, f-Moll - daran erinnert, wovon das Konzert ausgegangen war.

PETER GÜLKE

KRISTIAN BEZUIDENHOUT & FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Rappel discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
 Concerto for piano no. 2 op. 11
 Symphony no. 1 op. 40
 Overture zum Märchen von der schönen Melusine op. 32
 Pablo Heras-Casado, conducting

HMM 902369

Double Concerto for violin and piano
 Piano Concerto in A minor
 Gottfried von der Goltz, violin & conducting

HMC 902082



Already available



LUDWIG VAN BEETHOVEN
 Concertos pour piano #1
 Nos. 2 & 5 "Emperor"
 Pablo Heras-Casado, conducting

HMM 902411

Concertos pour piano #2
 No. 4
 Coriolan & Die Geschöpfe des Prometheus
 Pablo Heras-Casado, conducting

HMM 902413



2019-2022 RELEASES



Leonore (1805 version)
Zürcher Sing-Akademie
& Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

Missa Solemnis
RIAS Kammerchor
Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos

Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'

Vol. 2: no. 4 & Overtures

Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado

Piano Concertos

nos. 4 (new edition) & '6'
(transcr. of Violin Concerto)

Gianluca Cascioli, modern piano
Ensemble Resonanz, Riccardo Minasi

Triple Concerto

Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Symphonies nos. 1 & 2

With **C. P. E. BACH, Symphonies**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 3 'Eroica'

With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphonies nos. 4 & 8

With **MÉHUL, Symphony no. 1**
CHERUBINI, 'Lodoiska' Overture
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 5

With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 6 'Pastoral'

With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou Grande Simphonie**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 7

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)
Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'

Choral Fantasy for piano*, choir & orch.
Kristian Bezuidenhout, fortepiano*
Freiburger Barockorchester / Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conducting

'Ein neuer Weg'

Piano Sonatas Opp. 31 nos. 1, 2 'The Tempest' & 3
Variations in F op. 34 / 'Eroica' Variations op. 35
Andreas Staier, fortepiano

Piano Sonatas

Vol. 1: Opp. 101, 109 & 111

Vol. 2: Opp. 27/2, 31/2 & 57
Nikolai Lugansky, piano

Bagatelles Opp. 33, 119 & 126

Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets

Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)

Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)

Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)
Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5

Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Two Cello Sonatas op. 102

Roel Dieltiens, cello
Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS 2019-2021 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos

Diabelli Variations

Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohlávek, conducting

Chamber Duos & Trios

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies

transcribed for piano by **FRANZ LISZT**

Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier, Alain Planès,
Paul Badura-Skoda, Jean-Louis Haguenaier,
Georges Pludermacher



All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : décembre 2017, Ensemblehaus Freiburg, Freiburg im Breisgau (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Kristian Bezuidenhout & Pablo Heras-Casado © Igor Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi