



BEETHOVEN

Piano Sonatas Nos. 30–32

Boris Giltburg

BEETHOVEN 32 • VOL. 9

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 • Vol. 9

About the project

Over the course of 2020 I have set out to learn and film all 32 sonatas by Beethoven. This project started as a personal exploration, driven by curiosity, a strong love of the (nine) Beethoven sonatas I had already played, and just as strong a wish to discover the (23!) sonatas I hadn't yet played. And 2020, I thought, was as good a pretext as it gets.

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

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

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

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

Piano Sonata No. 30 in E major, Op. 109 (1820)

Piano Sonata No. 31 in A flat major, Op. 110 (1821–22)

Piano Sonata No. 32 in C minor, Op. 111 (1821–22)

We finally reach the conclusion of the journey. The last three sonatas were neither the last piano pieces Beethoven would write – he followed them with the *Diabelli Variations, Op. 120* and the *6 Bagatelles, Op. 126* – nor were they his final works in the sonata form – those would be the late string quartets. But after *Op. 111* Beethoven's path did not lead him back to the piano sonata genre. In strong contrast to the *Hammerklavier*, where the bulging, straining creative muscles are evident in every note, the last three sound like an uninhibited stream of inspiration, captured mid-flow by Beethoven and shaped and moulded by him until they appear to us as near-miraculous acts of effortless creation. Whereas the *Hammerklavier* feels probing, exploring, challenging, the last three are completely at ease with themselves, reflecting not the struggles of a creative genius trying to unfetter himself from all convention, but the poetic utterances of a composer who has gone so far ahead of us that one cannot but feel awe facing these inimitable musical worlds, and gratitude at having been granted access to them.

Much unites the three sonatas, besides the overall sense of transcendence suffusing the music. Structurally, they all lead towards their respective finales, wherein lies their centre of gravity. All three incorporate large vocally-imagined movements or episodes – a 'song with the most heartfelt emotion' in *Op. 109*, a 'lamenting arioso' in *Op. 110*, and the simply named '*Arietta*' as the magnificent theme of *Op. 111*'s finale. All three are also obsessed with polyphonic writing – a growing interest of Beethoven in his late years. It's most overt in *Op. 110*, which contains two fully fledged fugues in its finale, but polyphonic sections

abound in both *Opp. 109* and *111* as well.

In terms of sound, Beethoven, who was almost completely deaf by that time, filled these sonatas with some of the most striking and memorable soundscapes he has ever created for the keyboard. His writing shows exquisite attention to colour and register throughout; to name just a few highlights – the angelic lightness of touch in the first movement of *Op. 109* [1] 3:10], mirrored in the weightless floating in the middle of *Op. 111*'s finale [8] 8:35]; the muted grief of the recitativo in *Op. 110* [6] 0:33], opening up to a line of 28 (!) repeated As, an unforgettable rhetorical gesture stemming from Beethoven's contemplation of a single note; finally the overpowering wall of sound in the last variation of *Op. 109*'s finale [3] 9:48], when the entire instrument seems to vibrate through the trills in both hands. But apart from these standouts, even the voicing and registration of the simple opening chords of *Op. 110*, or of the last movements of *Opp. 109* and *111*, have great impact, eliciting an immediate emotional response – the embracing warmth in *Op. 110*, the oil painting-like richness in *Op. 109* and the pure, serene stillness in *Op. 111*.

Contrasts abound throughout. This, of course, has always been a feature of Beethoven's music, but here, I feel, he reached new heights of not just juxtaposing utter extremes, but combining them into highly complex wholes. The macro-level contrasts are the major-minor keys of the movements and their respective characters: the light of the outer movements of *Op. 109* contrasting with the intense darkness of its middle movement, or the boundless drive of *Op. 111*'s first movement contrasting with the tranquillity of its second. But it goes much further than this: the opening movement of *Op. 109*, for instance, is itself built from two highly contrasting elements: the unhurried opening flow, indescribably lovely in its simplicity, jars as soon as in bar nine with a prolonged *Adagio espressivo* section – it's a clash of the narrative with the emotional, of the transparent with the dense, of the continuous with the hesitating

and interrupted, of the serene with the turbulent. And this is just the beginning of the movement; Beethoven, inevitably, will develop both elements further, ultimately bringing them together.

On a smaller scale, this contrast appears in reverse in the opening of *Op. 111*, where the gravity and drama of the initial powerful sequence, based on dotted rhythms and diminished seventh chords, suddenly gives way to a questing journey towards the abstract [7] 0:30]. At the end of the introduction, tension comes back through a quiet timpani-like roll in the bass [1:37] before we launch into the movement proper with its wild drive. The rest of the movement is almost monothematic, as Beethoven obsessively repeats and reworks the opening motif of the *allegro* [1:48], but hesitations permeate the music, including a near standstill in the short second theme [2:51], harking back to the introduction – a beautiful frozen moment, before the music plunges back into the raging waters.

The pinnacle of this melding of contrasts comes in the finale of *Op. 110*, a unique form, which opens with an entire operatic scene: a hushed introduction, leading to a touching *recitativo* (which includes the aforementioned 28 pleading A notes), followed in turn by a tragic, lamenting *arioso*. Its final notes resigned, accepting of its fate, lead into a full three-voice fugue in A flat major. Its theme – a sequence of rising fourths – is serene and even slightly distant: a universal answer to the intimate pain of the *arioso*. This mixture of operatic and academic, of heart and mind, of the highly personal with the nearly impersonal, would be unusual in itself, but Beethoven develops this idea even further.

The fugue does become more impassioned as it progresses, and at the climax, the music gets suspended on a dominant seventh chord [6] 5:45], after which it sinks into the weariest of G minors, draining life and colour in a heartbeat – a powerful dramatic effect. Then comes a completely unexpected repeat of the *arioso* in this new key, though now its line is halting, filled with pauses, as if overcome by grief, more

personal than ever. Its final chord is G major, which Beethoven first writes very softly, as if hardly believing that any light could come out of such darkness [7:51]. He then repeats the G major chord ten times with growing affirmation (a startling effect – almost a moment of hypnotic trance during the performance), out of which, as if through a lifting haze, the outline of another fugue appears. This new fugue is based on the same theme as the first one, but in inversion [8:18]. Its narrative function is completely different; it depicts a gradual influx of light and life into the music as it grows faster and faster. This effect is intensified by Beethoven's use both of single and double diminution (the motif becoming twice, and then four times faster), and augmentation (the motif becoming twice slower) – which, overlaid with each other, lends a sense of great speed to what previously was a stately flow of quavers. All this leads the music back into the home key of A flat major, joined with a triumphant return of the original fugue's theme [9:32]. No longer impersonal, it is a joyous celebration, finishing the movement with unstoppable drive and affirmation.

The finales of *Op. 109* and *Op. 111* are simpler in form, though just as rich in musical and aural content – both are sets of variations, following two different narrative arcs. In *Op. 109*, the variations are akin to a set of small self-contained worlds – a soaring aria over a waltz-like accompaniment in the first variation, a gentle interplay of crossing hands in the second, a fiery two-voice invention in the third, etc. The final, sixth variation [3 9:06], contains a tremendous build-up, culminating with an extended, piano-trembling climax [10:00], which subsides and dissipates at length, closing the movement with a full restatement of the opening theme. It's a simple but powerful idea, as we perceive the same music differently, having passed through the journey of the preceding variations.

The variations that form the finale of *Op. 111*, on the other hand, form a single, continuous narrative. This movement is for me one of the greatest of Beethoven's

creations – all-encompassing, utterly beautiful and endlessly deep. The theme, belied by its name (*Arietta* – 'a short aria'), is a prolonged slow melody, defined by its opening motif of three notes. Though universal and timeless in its message, it nonetheless touches a very personal world in its second half, set in the relative minor key.

The first three variations that follow are, for me, a gradual awakening to life, culminating in the boundless drive of the third [8 5:59], encapsulating the exuberance of youth, drunk on happiness and on the impossibility of defeat. (I respectfully but resolutely refuse to hear this variation as 'jazz', 'ragtime' or 'boogie-woogie' music, as it is often described – for me it is not a merrily unhinged 'stomping dance', but music that is completely and tightly held together, and moreover logically follows the stepwise doubling of speed in each preceding variation.)

Thereafter the movement makes a decisive turn: all earthly matters are left behind, and Beethoven embarks on a journey in very distant lands, be it outer space, or the farthest reaches of the soul. An expansive double variation [7:54] – its first half in the depths of the keyboard, its second floating at stratospheric heights – is followed by a transition (the main motif wonderfully hidden within the texture at [10:36]) – and then a standstill: a long trill appears, and the main motif is restated several times, above and below it [11:26]. The trill gradually becomes the music itself, and the two hands separate, getting as far apart as was physically possible on Beethoven's keyboard – a sound effect thoroughly modern in its sparseness [12:39]. A modulatory section follows, the only instance of Beethoven leaving the home key of C major in this movement; as if to make up for lost time, those ten bars cover a wide array of keys: a shifting, unstable harmonic world – but then how heart-warming the homecoming that follows!

That homecoming [13:39] is both a recapitulation, with the theme restated in full, and a further

development, building up to a powerful climax. The heart overflows – and at the point of utmost fullness, a trill returns [15:38], becoming the core of the final, ethereal variation. It is probably the only possible continuation at this point, the trill simultaneously being the highest intensification of movement, and its complete absence.

At the movement's end, after the final farewells seem to have been said, a duet of figurations appears [16:56], soaring higher and higher to reach the highest note of this movement – a high C – and immediately descending towards the final, sparse appearances of the main motif, and the gentle, nearly pastoral closing chords.

This high C, which appeared several times in the first movement – typical of Beethoven, who regularly writes at the extreme edges of the keyboard – has not been played even once in the second movement prior to that moment. It is impossible to know whether we

can attribute importance, or indeed premeditation, to such 'statistics', but coming at the very end it seems to me to stand for something transcendent, which we, having made the arduous, transforming journey, are finally capable of touching for the briefest of moments – though never of holding permanently.

And this, for me, symbolises the movement itself, standing at the closure of the entire sonata cycle: its profound truths both alluringly simple and tantalisingly elusive. I believe it can never be held or known, not really, not fully. There is tremendous satisfaction to be derived from travelling the paths, and an even greater one if at a certain performance a small glimpse of these truths can be gained, but always more remains to be found: similar to the complete cycle of 32 sonatas, it is an endless quest, a life's worth of soul-enriching searching.

Boris Giltburg

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 • Vol. 9

Über das Projekt

Im Laufe des Jahres 2020 will ich alle 32 Sonaten Beethovens lernen und verfilmen. Dieses Projekt begann als eine persönliche Erkundungsreise, getrieben von Neugierde, einer starken Liebe zu den (neun) Beethoven-Sonaten, die ich bereits gespielt hatte, und einem ebenso starken Wunsch, die (23!) Sonaten zu entdecken, die ich bisher noch nicht gespielt hatte. Und das Jahr 2020, so dachte ich mir, wäre die beste Voraussetzung dafür.

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

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

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

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

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

Sonate Nr. 30 in E-Dur, op. 109 (1820)

Sonate Nr. 31 in As-Dur, op. 110 (1821–22)

Sonate Nr. 32 in c-moll, op. 111 (1821–22)

Nun erreichen wir das Ende der Reise. Die letzten drei Sonaten waren weder die letzten Klavierstücke, die Beethoven schrieb – es folgten die Diabelli-Variationen op. 120 und die 6 Bagatellen op. 126 –, noch waren sie seine letzten Werke in der Sonatenform – das waren die späten Streichquartette. Doch nach op. 111 führte Beethovens Weg nicht mehr zur Gattung der Klaviersonate zurück. In starkem Kontrast zur Hammerklaviersonate, wo die prallen, angespannten schöpferischen Muskeln in jeder Note sichtbar sind, klingen die letzten drei wie ein ungehemmter Strom der Inspiration, der von Beethoven mitten im Fluss aufgefangen und von ihm geformt und gestaltet wurde, bis sie uns als fast wundersame Akte müheloser Schöpfung erscheinen. Während die Hammerklaviersonate sich sondierend, forschend, herausfordernd anfühlt, sind die drei letzten Sonaten ganz mit sich selbst im Reinen, spiegeln nicht die Kämpfe eines kreativen Genies wider, das sich von allen Konventionen zu befreien versucht, sondern die poetischen Äußerungen eines Komponisten, der uns so weit voraus ist, dass man nicht anders kann, als Ehrfurcht vor diesen unnachahmlichen

musikalischen Welten zu empfinden und Dankbarkeit dafür, dass man Zugang zu ihnen erhalten hat.

Vieles eint die drei Sonaten, abgesehen von dem allgemeinen Gefühl der Transzendenz, das die Musik durchdringt. Strukturell führen sie alle auf ihr jeweiliges Finale zu, in dem ihr gravitatives Zentrum liegt. Alle drei enthalten umfassende vokal-imaginierte Sätze oder Episoden – ein „Gesang mit innigster Empfindung“ in Op. 109, ein „klagender Gesang – *arioso dolente*“ in Op. 110 und die einfach benannte „Arietta“ als das großartige Thema des Finales von Op. 111. Alle drei sind auch von polyphonem Schreiben besessen – ein wachsendes Interesse Beethovens in seinen späten Jahren. Am deutlichsten wird dies in Op. 110, das im Finale zwei vollwertige Fugen enthält, aber auch in Op. 109 und 111 gibt es viele polyphone Abschnitte.

Was den Klang betrifft, so füllte Beethoven, der zu dieser Zeit bereits fast vollständig taub war, diese Sonaten mit einigen der eindrucksvollsten und einprägsamsten Klanglandschaften, die er je für das Klavier geschaffen hat. Seine Komposition zeigt durchweg eine exquisite Aufmerksamkeit für Farbe und Register; um nur einige Höhepunkte zu nennen – die engelsgleiche Leichtigkeit des Anschlags im ersten Satz von Op. 109 [1] 3:10], die sich im schwerelosen Schweben in der Mitte des Finales von Op. 111 [8] 8:35] widerspiegelt; die gedämpfte Trauer des Rezitativs in Op. 110 [6] 0:33], das sich zu einer Linie von 28 (!) wiederholten „A“-Noten öffnet, eine unvergessliche rhetorische Geste, die aus Beethovens Betrachtung einer einzelnen Note stammt; schließlich die überwältigende „Klangmauer“ in der letzten Variation des Finales von Op. 109 [3] 9:48], als das gesamte Instrument durch die Triller in beiden Händen zu vibrieren scheint. Aber abgesehen von diesen Highlights haben auch die Farbe und Registrierung der einfachen Anfangsakkorde von Op. 110 oder der letzten Sätze von Op. 109 und 111 eine große Wirkung und lösen eine unmittelbare emotionale Reaktion aus – die umarmende Wärme in Op. 110, die an ein Ölgemälde erinnernde Fülle in Op. 109 und die pure, gelassene Stille in Op. 111.

Kontraste gibt es im Überfluss. Das war zwar schon immer ein Merkmal von Beethovens Musik, aber hier hat er meines Erachtens neue Höhen erreicht, indem er nicht nur absolute Extreme nebeneinanderstellte, sondern sie zu hochkomplexen Einheiten kombinierte. Die Kontraste auf der Makroebene sind die Dur-Moll-Tonarten der Sätze und ihre jeweiligen Charaktere: das Licht der Außensätze von Op. 109, das mit der intensiven Dunkelheit des Mittelsatzes kontrastiert, oder der grenzenlose Schwung des ersten Satzes von Op. 111, der mit der Ruhe des zweiten Satzes kontrastiert. Aber es geht noch viel weiter: Der Kopfsatz von Op. 109 beispielsweise ist selbst aus zwei höchst gegensätzlichen Elementen aufgebaut: Der gemächliche Anfangsfluss, unbeschreiblich schön in seiner Schlichtheit, zerbricht schon in Takt 9 mit einem langgezogenen *Adagio espressivo*-Abschnitt – es ist ein Zusammenprall des Erzählerischen mit dem Emotionalen, des Durchsichtigen mit dem Dichten, des Kontinuierlichen mit dem Zögernden und Unterbrochenen, des Heiteren mit dem Turbulenten. Und das ist nur der Anfang des Satzes; Beethoven wird beide Elemente unweigerlich weiterentwickeln und schließlich zusammenführen.

In kleinerem Maßstab erscheint dieser Kontrast in umgekehrter Weise in der Eröffnung von Op. 111, wo die Schwere und Dramatik der anfänglichen, kraftvollen Sequenz, die auf punktierten Rhythmen und verminderten Septakkorden basiert, plötzlich einer suchenden Reise ins Abstrakte weicht [7] 0:30]. Am Ende der Einleitung kehrt die Spannung durch ein leises, paukenartiges Rollen im Bass zurück [1:37], bevor wir in den eigentlichen Satz mit seinem wilden Schwung starten. Der Rest des Satzes ist fast monothematisch, da Beethoven das Anfangsmotiv des *Allegro* [1:48] obsessiv wiederholt und umarbeitet, doch Zögerlichkeiten durchdringen die Musik, darunter ein Beinahe-Stillstand im kurzen zweiten Thema [2:51], der auf die Einleitung zurückverweist – ein schöner, eingefrorener Augenblick, bevor die Musik wieder in unruhige Fahrwasser zurückkehrt.

Der Höhepunkt dieser Verschmelzung von Kontrasten kommt im Finale von Op. 110 vor, einer einzigartigen Form, die mit einer ganzen Operszene beginnt: eine gehuschte Einleitung, die in ein anrührendes Recitativo überleitet (das die oben erwähnten 28 fliehenden „A“-Noten enthält), gefolgt von einem tragischen, klagenden Arioso. Seine letzten Töne führen resignierend, sein Schicksal annehmend, in eine volle dreistimmige Fuge in As-Dur. Ihr Thema – eine Abfolge aufsteigender Quartan – ist heiter und sogar leicht distanziert: eine universelle Antwort auf den intimen Schmerz des Ariosos. Diese Mischung aus operhaft und akademisch, aus Herz und Verstand, aus höchst Persönlichem und fast Unpersönlichem wäre an sich schon ungewöhnlich, aber Beethoven entwickelt diese Idee noch weiter.

Die Fuge wird im Verlauf immer leidenschaftlicher, und auf dem Höhepunkt schwebt die Musik auf einem Dominantseptakkord [6] 5:45], bevor sie in das müdeste g-Moll absinkt und ihr in einem Herzschlag Leben und Farbe entfliehen – ein mächtiger dramatischer Effekt. Dann kommt eine völlig unerwartete Wiederholung des Ariosos in dieser neuen Tonart, doch seine Linie ist nun stockend, voller Unterbrechungen, als ob sie von Trauer überwältigt wäre, persönlicher als je zuvor. Der Schlussakkord ist G-Dur, den Beethoven zunächst sehr leise schreibt, als ob er kaum glauben könnte, dass aus solcher Dunkelheit überhaupt wieder Licht hervorkommen könnte [7:51]. Dann wiederholt er den G-Dur-Akkord zehnmal mit wachsender Bestimmtheit (ein verblüffender Effekt – fast ein Moment hypnotischer Trance während der Aufführung), aus dem wie durch einen sich hebenden Dunst der Umriss einer weiteren Fuge erscheint. Diese neue Fuge basiert auf demselben Thema wie die erste, aber in Umkehrung [8:18]. Ihre erzählerische Funktion ist eine völlig andere; sie stellt ein allmähliches Einströmen von Licht und Leben in die Musik dar, während sie immer schneller und schneller wird. Dieser Effekt wird durch Beethovens Verwendung von einfacher und doppelter Diminution (das Motiv

wird erst zweifach und dann vierfach schneller) und Augmentation (das Motiv wird zweifach langsamer) verstärkt – die, miteinander überlagert, dem zuvor stattlichen Fluss von Achtelnoten ein Gefühl von hoher Geschwindigkeit verleihen. All dies führt die Musik zurück in die Ausgangstonart As-Dur, verbunden mit einer triumphalen Rückkehr des ursprünglichen Fugenthemas [9:32]. Es ist nun nicht mehr unpersönlich, sondern ein freudiges Fest, das den Satz mit unaufhaltsamem Schwung und Bestätigung beendet.

Die Finalsätze von Op. 109 und Op. 111 sind von der Form her einfacher, aber ebenso reich an musikalischem und klanglichem Inhalt – beide sind Variationssätze, die zwei unterschiedlichen Erzählbögen folgen. In Op. 109 ähneln die Variationen einer Reihe kleiner, in sich abgeschlossener Welten – eine schwebende Arie über einer walzerähnlichen Begleitung in der ersten Variation, ein sanftes Wechselspiel sich überkreuzender Hände in der zweiten, eine feurige zweistimmige Invention in der dritten, usw. Die abschließende, sechste Variation [3] 9:06] enthält einen gewaltigen Aufbau, der in einem ausgedehnten, klaviererschütternden Höhepunkt [10:00] gipfelt, der sich langsam abschwächt und auflöst, um den Satz mit einer vollständigen Wiederholung des Anfangsthemas zu beenden. Es ist eine simple, aber kraftvolle Idee, weil wir die gleiche Musik anders wahrnehmen, nachdem wir die Reise der vorangegangenen Variationen durchlaufen haben.

Die Variationen, die das Finale von Op. 111 ausmachen, bilden dagegen eine einzige, durchgehende Erzählung. Dieser Satz ist für mich eine der größten Schöpfungen Beethovens – allumfassend, unendlich schön und unendlich tief. Das Thema ist, entgegen ihres Namens (Arietta – 'eine kurze Arie'), eine ausgedehnte, langsame Melodie, die durch ihr Anfangsmotiv aus drei Noten definiert wird. Obwohl es in seiner Botschaft universell und zeitlos ist, berührt es in seiner zweiten Hälfte, die in der relativen Molltonart steht, dennoch eine sehr persönliche Welt.

Die ersten drei Variationen, die folgen, sind – in meiner Wahrnehmung – ein allmähliches Erwachen zum Leben, das im grenzenlosen Schwung der dritten [8] 5:59] gipfelt, die den Überschwang der Jugend verkörpert, trunken vor Glück und der Unmöglichkeit der Niederlage. (Ich weigere mich respektvoll, aber entschieden, diese Variation als „Jazz“- oder „Boogie-Woogie“-Musik zu hören, wie sie oft beschrieben wird – für mich ist dies kein fröhlich aus den Angeln gehobener „Stomping Dance“, sondern Musik, die ganz und fest zusammengehalten wird und außerdem logisch der schrittweisen Verdoppelung des Tempos in jeder vorangegangenen Variation folgt.)

Danach macht der Satz eine entscheidende Wendung: alles Irdische wird hinter sich gelassen, und Beethoven begibt sich auf eine Reise in sehr ferne Gefilde, sei es in den Weltraum oder in die entlegensten Winkel der Seele. Auf eine ausgedehnte Doppelvariation [7:54] – die erste Hälfte in den Tiefen der Klaviatur, die zweite in stratosphärischen Höhen – folgt eine Überleitung (das Hauptmotiv ist bei [10:36] wunderbar in der Textur versteckt) – und dann ein Stillstand: ein langer Triller ertönt, und das Hauptmotiv wird mehrmals wiederholt, darüber und darunter [11:26]. Der Triller wird allmählich zur Musik selbst, und die beiden Hände trennen sich, indem sie sich so weit voneinander entfernen, wie es auf Beethovens Klaviatur physisch möglich war – ein Klangeffekt, der in seiner Sparsamkeit durchaus modern ist [12:39]. Es folgt ein modulatorischer Abschnitt, der einzige Abschnitt, in dem Beethoven die Ausgangstonart C-Dur in diesem Satz verlässt; als ob er die verlorene Zeit wieder wettmachen wollte, decken diese zehn Takte eine breite Palette von Tonarten ab: eine sich verändernde, instabile harmonische Welt – aber wie herzerwärmend ist dann die Heimkehr, die folgt!

Diese Heimkehr [12:39] ist sowohl eine Reprise, in der das Thema in vollem Umfang wieder aufgenommen wird, als auch eine weitere Durchführung, die sich zu einem kraftvollen Höhepunkt aufbaut. Das Herz fließt

über – und am Punkt der äußersten Fülle kehrt ein Triller zurück [15:38], der zum Kern der letzten, ätherischen Variation wird. Es ist wahrscheinlich die einzig mögliche Fortsetzung an diesem Punkt, denn der Triller ist gleichzeitig sowohl die höchste Intensivierung der Bewegung als auch ihr völliges Fehlen.

Am Ende des Satzes, nachdem die letzten Verabschiedungen gesagt zu sein scheinen, erscheint ein Duett von Figuren [16:56], das höher und höher steigt, um die höchste Note dieses Satzes zu erreichen – ein hohes C – und sofort abfällt zu den letzten, spärlichen Auftritten des Hauptmotivs und den sanften, fast pastoralen Schlussakkorden.

Dieses hohe C, das im ersten Satz mehrmals auftauchte – typisch für Beethoven, der regelmäßig an den äußersten Rändern der Klaviatur schreibt – wurde im zweiten Satz bis zu diesem Moment kein einziges Mal gespielt. Es ist unmöglich zu beurteilen, ob man einer solchen „Statistik“ Bedeutung oder gar Vorsatz zuschreiben sollte, aber da es hier ganz am Ende auftritt, scheint es mir für etwas Transzendentes zu stehen, das wir, nachdem wir die beschwerliche, transformierende Reise hinter uns gebracht haben, endlich für kürzeste Augenblicke zu berühren wagen, aber niemals dauerhaft festhalten können.

Und dies symbolisiert für mich den Satz selbst, der am Ende des gesamten Sonatenzyklus steht: Seine tiefen Wahrheiten sind sowohl verlockend einfach als auch quälend schwierig zu fassen. Ich glaube, man kann sie niemals festhalten oder kennen, nicht wirklich, nicht vollständig. Es ist eine enorme Befriedigung, die man aus dem Beschreiten der Wege ziehen kann, und eine noch größere, wenn man bei einer bestimmten Aufführung einen kleinen Einblick in diese Wahrheiten gewinnen kann, aber es bleibt immer noch etwas zu finden: Ähnlich wie der gesamte Zyklus der 32 Sonaten ist es eine zutiefst lohnende, lebenslang dauernde, seelenbereichernde Suche.

Boris Giltburg
Translated by: Dr Rainer Aschmeier

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

Boris Giltburg's *Beethoven 32* project started as a personal exploration, driven by curiosity and his strong love of the Beethoven sonatas. Reflecting the introspection that came with his later years, the final three sonatas are among Beethoven's most inspired compositions. In them he achieved ultimate freedom in moulding the sonata form, creating unique musical worlds suffused with transcendent beauty, dramatic tension and spirituality. These recordings display Giltburg's customary poetic sensibility and technical finesse and convey the electric atmosphere of the live recording. The complete series will also be available in a special 9-disc boxed set in the autumn of 2021.

Ludwig van
BEETHOVEN
(1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 9

	Piano Sonata No. 30 in E major, Op. 109 (1820)	19:21
1	I. Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo	4:19
2	II. Prestissimo	2:36
3	III. Andante molto cantabile ed espressivo (Gesangvoll, mit innigster Empfindung)	12:22
	Piano Sonata No. 31 in A flat major, Op. 110 (1821–22)	20:10
4	I. Moderato cantabile, molto espressivo	7:19
5	II. Allegro molto	2:10
6	III. Adagio, ma non troppo – Fuga: Allegro, ma non troppo	10:37
	Piano Sonata No. 32 in C minor, Op. 111 (1821–22)	27:15
7	I. Maestoso – Allegro con brio ed appassionato	9:15
8	II. Arietta: Adagio molto semplice e cantabile	17:55

Boris Giltburg, Piano

Recorded: 10 September **1**–**3**, 16 November **4**–**6**, 12 September **7** and 22 November **8** 2020
at Fazioli Concert Hall, Sacile, Italy

Producer, engineer and editor: Stewart French • Booklet notes: Boris Giltburg
Produced by Fly On The Wall, London • Publisher: G. Henle Verlag/Bärenreiter-Verlag
Cover image: Boris Giltburg © Stewart French

© & © 2021 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com