

The NAXOS logo is located in the top left corner. It consists of the word "NAXOS" in a bold, white, serif font, centered within a blue square. Above the text are three horizontal lines, and below it are three horizontal lines with small vertical bars in between, resembling a stylized architectural element or a musical staff.A photograph of a pianist, Boris Giltburg, playing a grand piano. The pianist is shown in profile, facing right, with his hands on the keyboard. The piano is a dark, polished grand piano with the brand name "FAZIOLI" visible on the fallboard. The lighting is dramatic, with a bright light source from the upper right creating a strong highlight on the pianist's hair and the piano's surface, while the rest of the scene is in deep shadow. The background is dark and out of focus.

# BEETHOVEN

Piano Sonatas Nos. 8–11

Boris Giltburg

BEETHOVEN 32 • VOL. 3

## Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 • Vol. 3

### 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. 8 in C minor, Op. 13 'Pathétique' (1798)

The *Pathétique*! One of Beethoven's most loved and most popular works, it sent shockwaves throughout the music world of the late 18th century, and its gripping power hasn't diminished in the over 220 years since. The immediacy and intensity of emotion is staggering, right from the opening C minor chord, and right from the introduction we are confronted with pain and pathos, nobility and hope, despair and crushing of said hope – a cry straight out of Beethoven's heart and soul, hurled at us without any protective barriers. I can barely imagine the impact this music must have had on its first listeners.

The main body of the first movement is full of relentless drive, storm and drama. The dynamics are sharply contrasting, the tempo is very fast, and special effects (like the timpani tremolo imitation in the main theme) add to the turbulent, unsettling atmosphere. Even the second subject – a dialogue between the lower and the upper voices – brings no relaxation of energy, as both the unremitting pulse and the sharp, spiky articulation go on. Only the closing section adds a lighter colour.

And then – another shock! – the introduction returns. An unexpected, novel effect, perhaps less so to us, who have heard the *Sonata* countless times, but certainly for Beethoven's contemporaries. The introduction material also comes back right before the end of the first movement, with hesitant, questioning phrases, before a final return of the fast tempo, and the decisive, defiant last chords. These unexpected throwbacks to the opening's dark colour and atmosphere show Beethoven as a master dramaturge, using structure as a psychological device to elicit a uniquely powerful emotional response.

Then, as a balm for our wounds, Beethoven writes a heavenly second movement. Tender and gentle, its

melody unfolds like a beautiful, unhurried, heartfelt Lied. Beethoven (thankfully!) repeats it multiple times around the slightly more sombre episodes, allowing us (and perhaps himself too, as a performer) to enjoy it to its fullest. An absolute masterpiece in its own right.

After that moment of the respite, the darker C minor colour returns in the finale, crackling with tightly controlled energy. The main theme is derived from the second subject of the first movement (a nice way to unify the movements), and its imploring, earnest character is augmented by the wonderful, extra-catchy second half of the opening phrase. The episodes are brighter, even humorous, which makes each return of the refrain seem that much more impactful, inevitable, even fateful. The final attempt to escape this doom fails, and leads instead into an explosive frenzy of a coda, crashing upon us with almost no build-up. A moment of hesitation just before the end, one final silence, and then the *Sonata* closes with a final plunge into the C minor abyss.

**Piano Sonata No. 9 in E major, Op. 14, No. 1** (1798)  
'I love all Beethoven sonatas', I was once told in a conversation. And then my interlocutor added, as if a bit embarrassed by this, 'even *Op. 14 ...*'

*Op. 14* – the utterly lovely, fresh, charming couple of short sonatas, are not just an antithesis but an antidote to the *Pathétique*, as if Beethoven needed to cleanse his spirit with limpid tones after the extreme dark intensity of the preceding *Sonata*. Both are chamber works in nature, content with a restrained emotional and aural palette, for once not straining against the boundaries of the instrument. Beethoven seems more relaxed here, softer, at times genuinely happy.

And lest it all sound like damning with faint praise, to me these are magnificent examples of Beethoven dedicating the same love, care and thought to all of the sonatas, no matter whether intended as world-altering blockbusters, or as intimate and friendly musical utterances.

This love he must have felt for this music shines through, and the emotion is so heartfelt and genuine –

take the beautiful pleading passage at **4**, 3:58, or the beginning of the second movement – this gentle lullaby, almost Brahms-like in its earnestness.

The finale ('what a weird little piece!' exclaimed Stewart French after our first take) is light spirited and jovial, full of fun and jokes. To point out just one – the unbelievable seven (!) repeated notes in its theme are like Chekhov's proverbial gun, which fires towards the end of the movement, when the left hand, which has obviously had enough, runs amok and hammers out a long string of repeated octaves in *fortissimo*. And then, after 15 seconds of this explosive but not-too-dangerous rage, all is back to normal, as if nothing has happened.

**Piano Sonata No. 10 in G major, Op. 14, No. 2** (1799)

The other *Sonata* of the pair, *No. 10 in G major*, is a real hidden gem. The outpouring of loving emotion in the first movement – outwardly tender, yet full of inner ardour – presents a Beethoven we haven't really encountered so far in the cycle. The personal nature of the music is reflected in the *parlando* ('speaking') effect – music which seems to imply spoken words – particularly in the second theme, with its many repeated, entreatingly notes. None of this was necessarily new or original, but the sincerity of emotion and the lack of theatricality make the music particularly endearing.

As a separate element, Beethoven enjoys playing with shifting bar lines, right from the beginning. Based on the opening notes, it is impossible to say where the downbeat is – is it on the second note of the right hand? Or on the last note of the opening line, coinciding with the first note of the left hand? As one would almost expect, it is neither – the downbeat lies in the middle of the right hand line, almost imperceptible on the fourth note of the right hand. This opening line is also the basis of the development, the only truly turbulent section of the *Sonata*.

The second movement counters any rhythm ambiguities with the squarest of all possible metres: it's a march in common time. But the music itself is bursting –

with humour, closer to a comedy sketch. The short, clipped chords set the mood of comic seriousness, accentuated by a plump long chord at the end of each phrase. And the earthiness of the opening phrases is contrasted with the middle section of the theme, which is written *legato* and floats weightlessly in a higher part of the keyboard.

In structure, it is a theme with three variations. The first one passes the theme to the left hand, with the right hand filling in the gaps between the melodic notes with soft-spoken syncopations. The second variation, returning to the comic character of the theme, explores the syncopation effect to the fullest. In its harmonies, it is also the more adventurous variation of the three, adding dense chromaticism to what is otherwise quite a bland movement (only in a harmonic sense!). The third variation increases the flow by expanding the right hand accompaniment into semiquavers. The original march-like movement returns at the very end, cautious and in *pianissimo* as if tiptoeing up to someone. Beethoven then pursues the slapstick routine to the end, with the penultimate hesitant notes being capped with an almost inevitable *fortissimo* bang of a C major chord.

The finale brings back Beethoven's enjoyment of manipulating metre. The very first bars are seemingly written in two, until the third bar establishes the real metre – in three. This interplay between two and three continues throughout the movement, as does the virtuoso interplay between the right and left hands. It is wonderfully humorous, full of endlessly self-generated energy, its flow barely interrupted by a few hesitations here and there. In the end, after the farewell coda with its drone-like left hand, it all evaporates like a dream on a summer's day.

**Piano Sonata Sonata No. 11 in B flat major, Op. 22**  
(1800)

*Sonata No. 11, Op. 22* is the grandest of the four sonatas on this album in its scope, probably the most challenging one technically, but curiously also the least adventurous in its spirit and musical language. The

elegant *Minuetto* and the easy flowing, good natured finale are even reminiscent of the sonatas *Opp. 2* and *7*, written four to five years earlier.

The opening movement is in textbook perfect sonata form, putting on hold Beethoven's previous experiments with structure and dramaturgy. I politely disagree with those who call this movement foursquare or perfunctory (those words could hardly apply to any of Beethoven's mature works!). However, it is definitely a piece characterised by its sparkle, light-fingered drive and ebullient energy, rather than inventiveness or depth of emotion. Only towards the end of the development does Beethoven's customary ease of surprising us come to the fore, as he brings the left hand to the very bottom of the keyboard in a long, very atmospheric *pianissimo* passage.

The standout movement, for me, is the second. Here, spirituality is abundant, and Beethoven's sense of colour, texture and register is exquisite. 'A long aria', one could say of the big opening phrase – but it's written in *pianissimo*, and as such, appears to us as if in a dream, or through a softening mist, an inspired effect. The middle section, rising from the murky depths of the keyboard, is a delight, rich with unusual, unexpected harmonies. It is also perhaps the most deeply felt part of the *Sonata*, exploring numerous keys in a long modulating passage.

Having written the above, I wonder if it is unfair to reproach the *Sonata* for mostly playing it safe. It is undoubtedly the work of a master, one in complete control of his craft and his instrument. Beethoven himself thought very highly of the work, and perhaps it is only in hindsight and through the lens of our own sensibilities that we find the *Sonata* falling somewhat short of Beethoven's greatest works. In a way, we could see it as a closing, summarising chapter of the first third of Beethoven's *Sonatas* cycle. The next one to follow, *No. 12, Op. 26*, will present us with very different musical worlds.

**Boris Giltburg**

## Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 • Vol. 3

### 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 auf 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. 8 (1798)

Die Pathétique! Heute eines der populärsten und beliebtesten Werke Beethovens, verursachte das Stück im späten 18. Jahrhundert Schockwellen in der Musikwelt; und seine packende Kraft hat in den 220 Jahren, die seitdem vergangen sind, nicht nachgelassen. Unmittelbarkeit und Intensität der Emotionen sind umwerfend – unmittelbar vom ersten c-Moll-Akkord an. Und schon in der Einleitung, gleich auf der ersten Seite der Partitur, werden wir mit Schmerz und Pathos, Edelmut und Hoffnung, mit Verzweiflung und dem Zerschneiden vergeblicher Hoffnungen konfrontiert – ein Schrei aus Beethovens Herz und Seele, der uns völlig ohne Schutzschild entgegengeschleudert wird. Ich kann mir kaum vorstellen, welche Wirkung diese Musik auf ihre ersten Hörer gehabt haben muss.

Der Hauptteil des ersten Satzes ist geprägt von gnadenlosem Vorwärtsdrang, Sturm und Dramatik. Die Dynamik ist scharf kontrastierend, das Tempo sehr schnell, und Spezialeffekte (wie die Imitation eines Tremolos auf der Pauke beim Hauptthema) tragen zu der insgesamt aufwühlenden, beunruhigenden Stimmung bei. Selbst im zweiten Thema – einem Dialog zwischen unteren und oberen Stimmen – gibt es kein Nachlassen der Energie, da sich sowohl

der unaufhörliche Puls als auch die scharfe, spitze Artikulation weiter durchziehen. Nur der Schluss-Abschnitt bringt eine hellere Farbe.

Und dann – ein weiterer Schock! – kehrt die Einleitung zurück. Ein unerwarteter, neuartiger Effekt; vielleicht weniger für uns, die wir die Sonate schon so oft gehört haben, sicherlich aber für Beethovens Zeitgenossen. Das Material aus der Einleitung taucht zudem kurz vor dem Ende des ersten Satzes wieder auf, mit zögerlichen, fragenden Phrasen, vor einer endgültigen Rückkehr des schnellen Tempos und den entscheidenden, trotzig nicht aufgeben wollenden Schlussakkorden. Diese unerwarteten Rückschläge in die dunkle Farbe und Stimmung der Werkeröffnung präsentieren uns Beethoven als einen Meisterdramaturgen, der die Werkstruktur als ein psychologisches Mittel einsetzt, um eine einzigartig kraftvolle emotionale Reaktion hervorzurufen.

Dann, sozusagen als Balsam für unsere Wunden, schreibt Beethoven einen himmlischen zweiten Satz. Zart und sanft entfaltet sich seine Melodie wie ein wunderschönes, sich in Ruhe entfaltendes und von Herzen kommendes Lied. Beethoven wiederholt die Melodie mehrmals im Umfeld der etwas düsteren Episoden (zum Glück!), so dass wir sie in vollen Zügen genießen können, und das galt vielleicht auch für ihn selbst als sein eigener Interpret. Ein für sich selbst stehendes, unbedingtes Meisterwerk!

Nach dieser kurzen Verschnaufpause begegnet uns im Finale die dunklere c-Moll-Farbe wieder, knisternd aufgeladen mit streng kontrollierter Energie. Das Hauptthema ist vom zweiten Thema des ersten Satzes abgeleitet (eine hübsche Art, die Sätze zyklisch zu vereinen), und sein flehender, ernster Charakter offenbart sich besonders gut in dem wunderbaren, ausgesprochen einprägsamen Abschnitt bei [3] 0:05. Die Episoden sind heiterer, sogar humorvoller, was jede Rückkehr des Refrains umso wirkungsvoller, unausweichlicher, ja schicksalhafter erscheinen lässt. Der letzte Versuch, diesem Verhängnis zu entkommen, scheitert und führt stattdessen in den explosiven

Rausch einer Koda, die fast ohne Aufbau auf uns herniederprasselt. Ein Moment des Zögerns kurz vor dem Ende, eine letzte Stille, und dann schießt die Sonate mit dem finalen Sturz in den c-Moll-Abgrund.

### **Klaviersonate Nr. 9 (1798)**

„Ich liebe alle Beethoven-Sonaten“, sagte man mir einmal in einem Gespräch. Und dann fügte mein Gesprächspartner, als wäre ihm das ein wenig peinlich, hinzu: „sogar Opus 14...“.

Op. 14 – dieses überaus liebevolle, frische und charmante Paar kurzer Sonaten, ist nicht nur eine Antithese, sondern eher schon ein Antidot zur Pathétique, als ob Beethoven nach der extrem dunklen Intensität der vorangegangenen Sonate seinen Geist mit klaren Tönen hätte reinigen müssen. Beide Sonaten sind von ihrem Naturell her eigentlich eher Kammermusikwerke, die sich selbst mit ihrer zurückhaltenden emotionalen und klanglichen Palette genügen und einmal nicht bis an die Grenzen des Instruments gehen. Beethoven wirkt hier entspannt, weicher, zuweilen wirklich glücklich.

Und damit das alles nun nicht klingt, als würde ich nun grundlos nach irgendeinem Strohalm greifen, um diese Sonaten zu loben: Für mich sind sie großartige Beispiele dafür, dass Beethoven allen seiner Sonaten die gleiche Liebe, Sorgfalt und seinen ganzen Intellekt gewidmet hat – ganz egal, ob sie als weltverändernde Blockbuster oder als intime und freundliche musikalische Mitteilung gedacht sind.

Die Liebe, die er zu dieser Musik gefühlt haben muss, scheint durch, und das Gefühl ist so herzlich und echt – nehmen Sie zum Beispiel die schöne flehende Passage bei [4] 3:58 oder den Beginn des zweiten Satzes, dieses sanfte Wiegenlied, das in seinem Ernst beinahe Brahms nahe kommt.

Das Finale („was für ein seltsames kleines Stück!“, merkte mein Regisseur Stewart nach unserem ersten Take an) ist leichtfüßig und jovial, voller Spaß und Witz. Um nur auf einen dieser witzigen Momente hinzuweisen: Die unglaublichen sieben (!) lang

wiederholten Noten in seinem Thema sind wie das sprichwörtliche Tschchow-Gewehr (*Tschchow stellte die Regel auf, dass wenn im ersten Akt eines Theaterstücks ein Gewehr an der Wand hängt, muss es unbedingt im zweiten oder dritten Akt feuern*), das gegen Ende des Satzes, losgeht, wenn die linke Hand, die offensichtlich genug hat, Amok läuft und eine lange Reihe von wiederholten Oktaven im Fortissimo herauschlämmt. Und dann, nach 15 Sekunden dieser explosiven, aber nicht allzu gefährlichen Wut, ist alles wieder normal, als ob gar nichts passiert wäre.

### **Klaversonate Nr. 10 (1799)**

Die andere Sonate des Paares, Nr. 10 in G-Dur, ist ein richtiger Geheimtipp. Das überfließende Füllhorn liebevoller Gefühle im ersten Satz – äußerlich zart, doch erfüllt von innerem Überschwang – zeigt uns Beethoven wie wir ihm bisher in diesem Zyklus wohl noch nicht begegnet sind. Das Persönliche dieser Musik spiegelt sich im parlando-Effekt („parlando“ = „sprechend“) wider. Das ist Musik, die gesprochene Worte zu implizieren scheint – besonders im zweiten Thema mit seinen zahlreich wiederholten, appellierenden Noten. Nichts davon war nun unbedingt neu oder originell, aber die Aufrichtigkeit der Emotion und der Mangel an Theatralik machen die Musik besonders liebenswert.

Von Anfang an und als separates Element führt Beethoven hier das Spiel mit wechselnden Taktstrichen ein. Ausgehend von den Anfangsnoten ist es unmöglich zu sagen, wo der Grundschatz liegt – liegt er auf der zweiten Note in der rechten Hand? Oder auf der letzten Note der Eröffnung, die mit der ersten Note der linken Hand zusammenfällt? Wie man fast erwarten würde, ist keines von beiden richtig – der Grundschatz liegt in der Mitte der Linie der rechten Hand, fast unmerklich auf der 4. Note in der rechten Hand. Diese Eröffnung ist auch die Grundlage der Durchführung, die den einzigen wirklich turbulenten Abschnitt der Sonate markiert.

Der zweite Satz begegnet jeglichen rhythmischen Zweideutigkeiten mit dem kantigsten aller möglichen

Metren: ein Marsch im 4/4-Takt. Doch die Musik als solche strotzt nur so vor Humor, ist näher an einem komödiantischen Sketch. Die kurzen, abgehackten Akkorde erzeugen eine Stimmung komischer Ernsthaftigkeit, die durch einen plumpen langen Akkord am Ende jeder Phrase unterstrichen wird. Und das „Geerdete“ der Eröffnungsphrasen steht im Kontrast zum Mittelteil des Themas, der legato geschrieben ist und in einem höheren Teil der Klaviatur schwebt.

Was die Struktur angeht, handelt es sich um ein Thema mit drei Variationen. In der ersten wird das Thema an die linke Hand weitergegeben, wobei die rechte Hand die Lücken zwischen den melodischen Noten mit samtpfötigen Synkopen ausfüllt. Die zweite Variation, die dem komischen Charakter des Themas viel näherkommt, exploriert den Synkopen-Effekt umfassend. In ihren Harmonien ist sie auch die abenteuerlichere Variation der drei, die eine dichte Chromatik zu einem ansonsten recht faden Satz (nur harmonisch!) hinzufügt. Die dritte Variation erhöht den Fluss, indem sie die Begleitung der rechten Hand nun in Sechzehntelnoten vorsieht. Der ursprüngliche marschartige Satz kehrt ganz am Ende zurück, vorsichtig und im Pianissimo, als ob er auf Zehenspitzen auf jemanden zukommt. Beethoven führt die Slapstick-Routine bis zum Ende, wobei die vorletzten zögerlichen Noten vom einem fast unvermeidlichen Fortissimo-Wumms eines C-Dur-Akkords gekrönt werden.

Das Finale bringt Beethovens Freude an der Manipulation des Metrums zurück. Die allerersten Takte sind nur scheinbar als 2/8-Takt geschrieben, bis der dritte Takt das eigentliche Metrum festlegt – 3/8. Dieses Wechselspiel zwischen zwei und drei setzt sich während des ganzen Satzes fort, ebenso wie das virtuose Zusammenspiel zwischen rechter und linker Hand. Es ist wunderbar humorvoll, voll von endlos selbstgenerierter Energie, sein Fluss höchstens hier und da durch etwas Zögerliches unterbrochen. Am Ende, nach der Coda mit der dudelsackartig brummenden linken Hand, verflüchtigt sich das Ganze wie ein Sommertagstraum.

### **Klaviersonate Nr. 11 (1800)**

Die Sonate Nr. 11, Op. 22 ist in ihrem Umfang die am größten angelegte der vier Sonaten auf diesem Album, womöglich die technisch anspruchsvollste, kurioserweise aber auch die konservativste in ihrem Geist und ihrer musikalischen Sprache. Das elegante Menuett und das leicht fließende, gutmütige Finale erinnern gar an die Sonaten Op. 2 und 7, die 4 bis 5 Jahre früher entstanden waren.

Der Kopfsatz ist in lehrbuchmäßig perfekter Sonatenform gehalten und scheint Beethovens frühere Experimente mit Struktur und Dramaturgie zurückzunehmen. Ich stimme höflich nicht mit jenen überein, die diesen Satz als klobig oder oberflächlich bezeichnen (diese Worte könnten kaum auf eines von Beethovens reifen Werken zutreffen!). Aber es ist sicherlich ein Stück, das sich eher durch sein Funkeln, seinen leichtfingerigen Schwung und seine überschäumende Energie als durch seinen Einfallsreichtum oder seinen emotionalen Tiefgang auszeichnet. Erst gegen Ende der Durchführung tritt die von Beethoven gewohnte Fähigkeit, uns mit scheinbarer Leichtigkeit zu überraschen, in den Vordergrund, indem er die linke Hand in einer langen, sehr atmosphärischen Pianissimo-Passage bis in die untersten Bereiche der Klaviatur führt.

Der zweite Satz ist für mich besonders hervorstechend. Hier ist Spiritualität im Überfluss vorhanden, und Beethovens Sinn für Farbe, Textur

und Register ist exquisit. Man könnte von der großen Eröffnungssphrase als einer „langen Arie“ sprechen – doch ist sie im Pianissimo geschrieben, und als solche erscheint sie uns wie in einem Traum oder wie durch einen sich aufklarenden Nebel betrachtet, ein inspirierter Effekt. Der Mittelteil, der sich aus den dunstigen Tiefen der Klaviatur erhebt, ist ein Genuss, reich an ungewöhnlichen, unerwarteten Harmonien. Er ist vielleicht auch der am tiefsten empfundene Teil der Sonate, der in einer langen modulierenden Passage mehrere Tonarten erkundet.

Nachdem ich das oben Gesagte geschrieben habe, frage ich mich, ob es unfair ist, der Sonate vorzuwerfen, sie gehe überwiegend auf Nummer sicher. Ist sie doch zweifellos das Werk eines Meisters, der sein Handwerk und sein Instrument vollkommen beherrscht. Beethoven selbst hielt das Werk in hohem Ansehen, und vielleicht ist es durch den Blick zurück durch die Zeit und durch die Linse unserer eigenen Sensibilität bedingt, wenn wir finden, dass die Sonate etwas hinter Beethovens größten Werken zurückbleibt. In gewisser Weise könnten wir sie als ein Kapitel betrachten, welches das erste Drittel von Beethovens Sonatenzyklus abschließt und zusammenfasst. Die nächste, Nr. 12 Op. 26, wird uns mit ganz anderen musikalischen Welten vertraut machen.

**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.



Photo:  
Sasha Gusov

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* and *2* can be heard on Naxos 9.70307 and 9.70308.

Ludwig van  
**BEETHOVEN**  
(1770–1827)

**Beethoven 32 • Vol. 3**

<b>Piano Sonata No. 8 in C minor, Op. 13 'Pathétique' (1798)</b>	<b>17:30</b>	<b>Piano Sonata No. 10 in G major, Op. 14, No. 2 (1799)</b>	<b>16:15</b>
<b>1 I. Grave – Allegro di molto e con brio</b>	<b>8:14</b>	<b>7 I. Allegro</b>	<b>7:45</b>
<b>2 II. Adagio cantabile</b>	<b>4:50</b>	<b>8 II. Andante</b>	<b>5:11</b>
<b>3 III. Rondo: Allegro</b>	<b>4:20</b>	<b>9 III. Scherzo: Allegro assai</b>	<b>3:16</b>
<b>Piano Sonata No. 9 in E major, Op. 14, No. 1 (1798)</b>	<b>14:51</b>	<b>Piano Sonata No. 11 in B flat major, Op. 22 (1800)</b>	<b>26:50</b>
<b>4 I. Allegro</b>	<b>7:02</b>	<b>10 I. Allegro con brio</b>	<b>7:41</b>
<b>5 II. Allegretto</b>	<b>4:02</b>	<b>11 II. Adagio con molta espressione</b>	<b>9:25</b>
<b>6 III. Rondo: Allegro comodo</b>	<b>3:40</b>	<b>12 III. Minuetto</b>	<b>3:31</b>
		<b>13 IV. Rondo: Allegretto</b>	<b>6:08</b>

**Boris Giltburg, Piano**

Recorded: 29 **4–9** and 30 January **1–3 10–13** 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

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