

BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE
MITSUKO UCHIDA

LUDWIG VAN BEETHOVEN
KLAVIERKONZERTE 1-5



Klavierkonzerte Nr. 1–5 Piano Concertos Nos. 1–5	6
Lasst das Schicksal vor der Pforte Zu Beethovens Klavierkonzerten	17
Leave fate knocking at the door On Beethoven's Piano Concertos	29
»Diese Musik ist für euch« Beethovens Klavierkonzerte mit Mitsuko Uchida und Sir Simon Rattle	43
“This music is for you” Beethoven's Piano Concertos with Mitsuko Uchida and Sir Simon Rattle	49
Berliner Philharmoniker Mitglieder · Members	54

Ludwig van Beethoven, 1801 – Stich von Johann Joseph Neidl nach einer
Zeichnung von Gandolph Ernst Stainhauser von Treuberg

Ludwig van Beethoven, 1801 – engraving by Johann Joseph Neidl after
a drawing by Gandolph Ernst Stainhauser von Treuberg



Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15
Piano Concerto No. 1 in C major, op. 15

37:51

- | | |
|---------------------|-------|
| 1. Allegro con brio | 17:37 |
| 2. Largo | 11:22 |
| 3. Rondo: Allegro | 08:52 |

Entstehungszeit · Year of composition:
1795–1800

Uraufführung · First performance:
Erstfassung · First version: 29. März 1795, Wien,
K.K. Hoftheater nächst der Burg,
Akademie der Tonkünstler-Societät
Endfassung · Final version: 2. April 1800, Wien,
K.K. Hoftheater nächst der Burg,
Beethovens erstes Benefizkonzert · Beethovens
first benefit concert

Dirigent / Pianist · Conductor / Pianist:
Ludwig van Beethoven

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker ·
First performance by the Berliner Philharmoniker:
1. Dezember 1884

Dirigent · Conductor:
Joseph Joachim

Pianistin · Pianist:
Caroline Montigny-Remaury

Instrumentierung · Orchestration

Flöte · Flute

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

2 Hörner · French Horns

2 Trompeten · Trumpets

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

Das C-Dur-Klavierkonzert von 1795 ist nicht Beethovens erster Beitrag zur Gattung. Zwischen 1786 und 1792 ist das als Nummer 2 gezählte B-Dur-Konzert in seiner Erstfassung entstanden, und von einem Es-Dur-Konzert aus dem Jahr 1784 hat zumindest der Solopart überlebt. Die Existenz von anderen Konzerten aus seiner Bonner Zeit ist wahrscheinlich, aber sie sind allesamt verschollen. Dass Beethoven sein C-Dur-Konzert bei der späteren Veröffentlichung vor das in B-Dur gestellt hat, hatte wohl taktische Gründe: Beethoven hielt das ältere Konzert für nicht besonders gelungen, das C-Dur-Konzert garantierte ihm dagegen eine effektiv auftrumpfende Initiale. Wahrscheinlich war es auch dieses Konzert, mit dem sich Beethoven am 29. März 1795 als Solist erstmals dem Wiener Publikum vorgestellt hat.

Bemerkenswert ist die motivische Verzahnung der Sätze: Nach der Orchesterexposition, die neben Haupt- und Seitenthema auch ein marschähnliches drittes Thema vorstellt, meldet sich das Klavier mit einem ausführlichen Entree. Zu Beginn der Durchführung wird dieses Eingangsthema so verfremdet, dass man schon an Kompositionen von Franz Liszt denken kann. Und in einer frühen Episode des Largos bringt das Klavier noch eine Variante als Antwort auf pochende Tonrepetitionen der Bläser, ihrerseits abgeleitet aus dem Hauptthema des ersten Satzes. Das derbe Schlussrondo mündet in eine überraschende, zarte Adagio-Oboenkadenz. Sie erinnert an die deklamatorische Oboenlinie zu Beginn der Durchführung des ersten Satzes, ist aber nur ein kurzes Zögern vor dem umso brachialeren Tutti-Schlussstrich.

The 1795 Piano Concerto in C major was not Beethoven's first contribution to the genre; a first version of what is known as his Concerto No. 2 in B flat major was composed between 1786 and 1792, and at least the solo part of a concerto in E flat major from 1784 has survived. Other concertos from his time in Bonn probably also existed, but they have all been lost. The reason Beethoven published the later C major concerto before that in B flat major is likely to have been tactical: Beethoven did not regard the older concerto as particularly successful, whereas the C major guaranteed him a striking showpiece to establish himself. It was probably also this concerto with which Beethoven first introduced himself to Viennese audiences as a soloist on 29 March 1795.

The motivic interlocking of the movements is striking: after the orchestral exposition, which introduces a march-like third in addition to the main and secondary themes, the piano announces itself with an extensive introduction. At the beginning of the development, this initial theme is so defamiliarised that it even brings the compositions of Franz Liszt to mind. And in an early episode of the Largo, the piano presents yet another variation in response to pulsating repeated notes from the winds which in turn are derived from the main theme of the first movement. The rumbustious final Rondo leads to a surprising and delicate adagio cadenza from the oboe. It is reminiscent of the declamatory oboe line at the beginning of the first movement, but is only a brief respite before the all the more forceful tutti ending.

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19
Piano Concerto No. 2 in B flat major, op. 19

30:24

- | | |
|-------------------------|-------|
| 1. Allegro con brio | 14:49 |
| 2. Adagio | 09:17 |
| 3. Rondo: Molto allegro | 06:18 |

Entstehungszeit · Year of composition:
1786–1801 (vier Fassungen · four versions)

Uraufführung · First performance:
Herbst 1798, Prag
(erste gesicherte Fassung · first verified version)

Dirigent / Pianist · Conductor / Pianist:
Ludwig van Beethoven

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker ·
First performance by the Berliner Philharmoniker:
nicht nachgewiesen · not known

Instrumentierung · Orchestration
Flöte · Flute
2 Oboen · Oboes
2 Fagotte · Bassoons
2 Hörner · French Horns
Streicher · Strings

Die Entstehungsgeschichte des B-Dur-Klavierkonzerts erstreckt sich über mehr als zehn Jahre und ist im Detail nur schwer zu rekonstruieren. Vor allem der zweite und dritte Satz dürften erst spät dazugekommen sein, möglicherweise ein anderes Rondofinale ersetzend. Erst 1798, nachdem Beethoven das Konzert schon mehrfach aufgeführt hat, schreibt er die komplette Partitur nieder. Seinem Verleger bietet er es zwei Jahre später an, zusammen mit dem Septett, der Ersten Symphonie und der B-Dur-Klaversonate op. 22. Wiederholt spielt er in seiner Korrespondenz den Wert des Konzerts herunter und veranschlagt sogar einen Sonderpreis: »Das Concert schlage nur zu 10 [Gulden] an, weil wie schon geschrieben ich's nicht für eins von meinen besten ausbebe.«

In der Aufführungsgeschichte hatte es das Konzert dann auch nicht leicht, es ist bis heute das am seltensten gespielte. Dabei ist es in mancher Hinsicht noch origineller als das spätere Opus 15: Wie die utopischen Des-Dur-Gegenwelten im ersten Satz dem Seitenthema seinen Rang streitig machen, wie die Polyfonie der später komponierten Solokadenz sich plötzlich in schumanneske Schizophrenie verwandelt, wie großartig das Adagio endet – solche Entdeckungen hält die Musik für offene Ohren bereit. Und an den harmloseren, irdischen Freuden des Finales darf man sich auch erfreuen.

The genesis of the B flat major Piano Concerto spans more than ten years and is difficult to reconstruct in detail. The second and third movements in particular may have been added at a late stage, possibly replacing another rondo finale. It was not until 1798, after Beethoven had performed the concerto several times, that he wrote down the entire score. He offered it to his publisher two years later, together with the Septet, the First Symphony and the B flat major Piano Sonata, op. 22. In his correspondence, he repeatedly downplays the worth of the concerto and even suggests a special price: "The concerto should only cost ten [guilders] because, as I already wrote, I do not consider it one of my best."

In terms of its performance history, the concerto has not had an easy time, and to this day is still the most seldom performed. However it is in some ways even more original than the later op. 15: the way the utopian D flat major counterworlds in the first movement make the secondary theme compete for its status; the way the polyphony of the later composed solo cadenza suddenly turns into Schumannesque schizophrenia; the magnificent way the adagio ends – such discoveries await the ready listener. Plus there are also the more innocent, earthly pleasures of the finale to delight in.

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37
Piano Concerto No. 3 in C minor, op. 37

37:41

- | | |
|----------------------------|-------|
| 1. Allegro con brio | 17:47 |
| 2. Largo | 10:36 |
| 3. Rondo: Allegro – Presto | 09:18 |

Entstehungszeit · Year of composition:
1796–1804

Uraufführung · First performance:
5. April 1803 in Beethovens sogenannter Akademie
im Theater an der Wien
5 April 1803 at Beethoven's so-called Academy at the
Theater an der Wien

Dirigent / Pianist · Conductor / Pianist:
Ludwig van Beethoven

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker ·
First performance by the Berliner Philharmoniker:
26. Januar 1887

Dirigent · Conductor:
Franz Mannstaedt

Pianist:
Josef oder Casimir Hofmann

Instrumentierung · Orchestration

2 Flöten · Flutes
2 Oboen · Oboes
2 Klarinetten · Clarinets
2 Fagotte · Bassoons
2 Hörner · French Horns
2 Trompeten · Trumpets
Pauken · Timpani
Streicher · Strings

Auch am Dritten Klavierkonzert arbeitete Beethoven mehrere Jahre. Ursprünglich wollte er es im April 1800 während einer seiner Akademien uraufführen, aber es wurde nicht rechtzeitig fertig. Erst drei Jahre später konnte es aus der Taufe gehoben werden, bei einer Akademie im Theater an der Wien, wo Beethoven auch seine Zweite Symphonie und das Oratorium *Christus am Ölberge* der Öffentlichkeit vorstellte. *Fidelio*-Dirigent Ignaz von Seyfried erinnerte sich später mit Grauen an die Uraufführung, in der er für Beethoven umblättern musste: »Ich erblickte fast lauter leere Blätter, höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche ägyptische Hieroglyphen hingekritzelt.«

Obwohl der Ton ein ganz anderer ist, erinnert vieles in dem Konzert an Mozarts KV 491 in derselben Tonart, das zur gleichen Zeit im Druck erschien: etwa der leise Beginn mit einem gebrochenen c-Moll-Dreiklang oder die schwebenden Klavierfigurationen in der Coda. Beim Übergang zwischen Kadenz und Coda probiert Beethoven etwas Neues, indem er, vielleicht inspiriert vom sachten Verklingen des Kopfsatzes in Mozarts Konzert, das Orchester nur ganz allmählich einblendet, mit Pianissimo-Liegetönen in den Streichern und dem unnachgiebigen, pochenden Motiv der Pauke. Die Idee eines Übergangs zwischen Kadenz und Schlusstutti hat Beethoven offenbar gut gefallen, er hat sie in seinen späteren Solokonzerten regelmäßig wiederholt.

Beethoven also worked on the Third Piano Concerto for several years. Originally, he wanted to premiere it in April 1800 during one of his academies, but it was not finished in time. It was only three years later that it received its first performance during an academy at the Theater an der Wien, where Beethoven also presented his Second Symphony and the oratory *Christus am Ölberge* (Christ on the Mount of Olives) to the public. Acting as Beethoven's page turner, Ignaz von Seyfried, who was the conductor of *Fidelio*, later recalled the premiere with horror: "I saw almost nothing but empty leaves; at the most on one page or the other a few Egyptian hieroglyphs wholly unintelligible to me scribbled down to serve as clues to him."

Although the tone is quite different, much in the concerto recalls Mozart's K 491 which is in the same key and appeared in print at the same time: the soft beginning with a broken C minor triad, for example, or the soaring piano figurations in the coda. In the transition between the cadenza and the coda, Beethoven tries something new – perhaps inspired by the gentle fading away of the first movement in Mozart's concerto – by gradually blending in the orchestra with sustained pianissimo notes in the strings and a relentless, pounding motif from the timpani. Beethoven evidently liked the idea of a transition between cadenza and final tutti; he regularly repeated it in his later solo concertos.

Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58
Piano Concerto No. 4 in G major, op. 58

35:46

- | | |
|---------------------------|-------|
| 1. Allegro moderato | 20:08 |
| 2. Andante con moto | 05:28 |
| 3. Rondo: Vivace – Presto | 10:10 |

Entstehungszeit · Year of composition:
1805/1806

Uraufführung · First performance:
März 1807, Wien, Palais Lobkowitz

Dirigent / Pianist · Conductor / Pianist:
Ludwig van Beethoven

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker ·
First performance by the Berliner Philharmoniker:
24. November 1882

Dirigent · Conductor:
Karl Klindworth

Pianistin · Pianist:
Anna Grosser

Instrumentierung · Orchestration

Flöte · Flute

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

2 Hörner · French Horns

2 Trompeten · Trumpets

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

Gerne wäre man dabei gewesen, bei dem vierstündigen Konzert kurz vor Weihnachten 1808, in dem Beethovens Fünfte Symphonie, die *Pastorale*, das Vierte Klavierkonzert, die *Chorfantasie* und Teile der C-Dur-Messe op. 86 uraufgeführt wurden. Beethovens schöpferische Kraft war auf dem Zenit, inzwischen hatte er auch die erste Fassung seiner Oper *Leonore* und die drei *Rasumovsky-Quartette* vollendet.

Der Beginn des G-Dur-Klavierkonzerts ist radikal neu, der Solist spielt den Vordersatz des Hauptthemas ganz allein, in leisem Dolce, erst dann meldet sich das Orchester und übernimmt den Rest der Exposition. Das Seitenthema erklingt erst in der virtuoson Klavierexposition zum ersten Mal. Der zweite Satz ist ein einsam-kontemplativer Klagegesang des Klaviers, unterbrochen von Unisono-Gebärden der Streicher. Er könnte – die Quellen lassen verschiedene Schlüsse zu – der einzige Satz in einem Beethoven-Klavierkonzert sein, in dem der Solist keinen Generalbass spielt, also wirklich isoliert auftritt. Das Finale, kunstvolle Verflechtung eines Rondos mit der Sonatenhauptsatzform, feiert die schwer errungene Versöhnung mit Pauken und Trompeten.

One would gladly have been present at the four-hour concert shortly before Christmas 1808, in which Beethoven's Fifth Symphony, the *Pastorale*, the Fourth Piano Concerto, the *Choral Fantasy* and parts of the C major Mass, op. 86 were premiered. Beethoven's creative power was at its zenith, and he had meanwhile also completed the first version of his opera *Leonore* and the three *Rasumovsky Quartets*.

The beginning of the G major Piano Concerto is radically new: the soloist plays the introduction to the main theme all alone, in a quiet dolce. Only then does the orchestra announce itself and take over the rest of the exposition. The secondary theme is only heard for the first time in the virtuosic piano exposition. The second movement is a solitary and contemplative lament from the piano, interrupted by unison gestures from the strings. It may – although sources allow different conclusions to be drawn – be the only movement in a Beethoven piano concerto in which the soloist does not play a basso continuo, and is thus particularly isolated. The finale, which skilfully intertwines a rondo with the sonata form, celebrates the hard-won reconciliation with timpani and trumpets.

Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73
Piano Concerto No. 5 in E flat major, op. 73

39:41

- | | |
|----------------------------------|-------|
| 1. Allegro | 21:04 |
| 2. Adagio un poco mosso – | 08:23 |
| 3. Rondo: Allegro, ma non troppo | 10:14 |

Entstehungszeit · Year of composition:
1809

Uraufführung · First performance:
13. Januar 1811, Wien, Palais Lobkowitz

Dirigent · Conductor:
nicht nachgewiesen · not known

Pianist:
Erzherzog Rudolph von Österreich

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker ·
First performance by the Berliner Philharmoniker:
18. November 1882

Dirigent · Conductor:
Karl Klindworth

Pianistin · Pianist:
Sofie Menter

Instrumentierung · Orchestration

2 Flöten · Flutes
2 Oboen · Oboes
2 Klarinetten · Clarinets
2 Fagotte · Bassoons
2 Hörner · French Horns
2 Trompeten · Trumpets
Pauken · Timpani
Streicher · Strings

Das Fünfte Klavierkonzert reicht in seiner Popularität heute fast an die Fünfte Symphonie oder die *Mondscheinsonate* heran. Dabei fielen die Reaktionen der Zeitgenossen reserviert aus, man wunderte sich über das »gar nicht angenehme« bzw. »exzentrisch komponierte« Stück. Beethoven hatte mit den Vorarbeiten gleich nach der Uraufführung des Vierten Konzerts begonnen, im Kriegsjahr 1809 war das Konzert fertig. Die Begleitumstände waren schwierig: Weil Napoleon Wien bombardierte, war der Widmungsträger Erzherzog Rudolph nach Ungarn geflohen. Beethovens stark zunehmende Taubheit führte außerdem dazu, dass er den Solopart nicht mehr selbst spielen wollte und anderen überließ. Die Uraufführung im Januar 1811 bei Fürst Lobkowitz übernahm der Widmungsträger selbst, der ein begabter Schüler Beethovens war. Ein Jahr später spielte auch Carl Czerny das Stück.

Wie schon im vorherigen Konzert beginnt der erste Satz sofort mit dem Klavier. Der heroisch-orchesterale Es-Dur-Ton wird vom Klavier durch die Gegentonart Ces-Dur zunehmend herausgefordert, mit einer großen Kollision in der Durchführung. Der zweite Satz in H-Dur (enharmonisch auch wieder Ces-Dur) verströmt Sanftheit und Wärme und weist mit seinem meditativen Charakter weit über schlichte Schönheit hinaus. Nach einem traumwandlerischen Übergang mündet das Konzert in die Ekstasen des Finalrondos.

Beethoven vollendete nach diesem Konzert kein weiteres mehr. Zu sehr war wohl die Gattung mit seiner eigenen Solistentätigkeit verknüpft. Ein sechstes Konzert ließ er in einem frühen Stadium liegen.

Today, the Fifth Piano Concerto almost approaches the level of popularity of the Fifth Symphony or the *Moonlight Sonata*. However, the reactions of contemporaries were restrained, surprised by this "not at all pleasant" or "eccentrically composed" piece. Beethoven started with the preparatory work directly after the premiere of the Fourth Concerto, and it was completed in 1809, the year of the Franco-Austrian war. The attendant circumstances were difficult: the dedicatee, Archduke Rudolph, had fled to Hungary because Napoleon was bombarding Vienna. Beethoven's greatly increasing deafness also meant that he no longer wanted to play the solo part himself, leaving it to someone else. The premiere in January 1811 at the palace of Prince Lobkowitz was played by the dedicatee himself, Archduke Rudolph, who was a gifted pupil of Beethoven. One year later, the piece was played by Carl Czerny.

As in the previous concerto, the first movement begins immediately with the piano. The heroic key of E flat major in the orchestra is increasingly challenged by the piano through the counter-key of C flat major, culminating in a tremendous collision in the development. The second movement in B major (enharmonically again also C flat major) emits a gentleness and warmth, and with its meditative character it transcends simple beauty. After a somnambulistic transition, the concerto leads into the ecstasy of the final Rondo.

Beethoven did not complete any other concertos after this. The genre was probably too closely associated with him as a soloist. A sixth concerto was abandoned in its early stages.



Beethoven beim Prinzen Louis Ferdinand.
Cupirgung von F. Pietsch.

weiblichen, denn Kraft Niemand fröndete, und Herrn Wingen und
Stroben seiner theile.

Kommende von Haling bis zu Gade erlöset aus kein
etwaid, ein led Nimmende Zuden geht von ihm aus, er ist
ein widererfrühenderen Treuhader, Wines und Gänzer jageid,
um die Zinne des Hraz von Hateridischen Treiber und frühen
Ladender Widen.

Es ist aber nicht der grüne Widen, nicht der Gold von
Zaafeld, den kein andere seine Hige zu Hültern verlassen
will, es ist Louis Ferdinand der Fühling der Hranze, und vor
Himen Wines Hateridische der Weller.

Wie ein Lebensdager Zeren geht die Fühling zur Weller hoch
leben und Widen des Wingen. Schon in früherer Jugend jage
sich viele glückliche Widenkelt seiner Zude, und kein grüßet

Beethoven beim Prinzen Louis Ferdinand – Holzstich von F. O. Schindler
nach einer Zeichnung von Ludwig Pietsch

Beethoven at a residence of Prince Louis Ferdinand – wood engraving by
F. O. Schindler after a drawing by Ludwig Pietsch

Lasst das Schicksal vor der Pforte

Zu Beethovens Klavierkonzerten

Beethovens Mozart

Überlegungen zu Beethovens fünf Klavierkonzerten beginnen üblicherweise mit Mozart. Nicht nur entwickelte Mozart die Gattung zu einer Reife, die vieles (auch seines eigenen Schaffens einschließlich der Symphonien und Sonaten) überragt, sondern auch Beethovens Konzeption eines Klavierkonzerts setzt ausdrücklich bei Mozart an. Hier gibt es freilich das Problem, dass Beethovens Blick auf Mozart ein untypischer ist. Betrachtet man die Werke, für die sich Beethoven in Wien besonders interessierte, stößt man ausgerechnet auf die beiden Mollkonzerte KV 466 und KV 491, das Requiem und die Seria-Opern. Für das d-Moll-Klavierkonzert schrieb Beethoven seinem Freund, Schüler und Förderer Erzherzog Rudolph zwei Kadenzen. Besonders fasziniert war er vom c-Moll-Konzert. Er hörte es spätestens 1799 im Wiener Augarten, könnte es aber auch schon vorher gekannt haben, Einflüsse meint man schon im Klaviertrio op. 1 Nr. 3 auszumachen. Ein Jahr später, zeitgleich mit dem Erscheinen des Mozart-Konzerts im Druck, begann Beethoven mit seinem eigenen c-Moll-Klavierkonzert op. 37. Auf die strukturellen Parallelen zwischen beiden Stücken wurde schon oft hingewiesen, sie sind so augenfällig wie die entgegengesetzte Stoßrichtung, der demutsvolle Blick zurück oder, im Fall Beethovens, der politische, subjektivierende nach vorn. Der Moll-Komponist Mozart war für Beethoven zuallererst Projektionsfläche, das, was Beethoven in dessen Musik fand, ein Missverständnis im produktivsten Sinne.

Kern der mozartschen Ästhetik ist die gewaltfreie Koexistenz des Verschiedenen. Die Sonatenform hat noch die Kraft, heterogene Themen, allesamt lebenswürdig-individuelle Charaktere, bruchlos zu integrieren. Wie auf der Opernbühne führen solche Versuchsanordnungen zwar zu Konflikten, allerdings bleiben die Konflikte im dramatisch-übersubjektiven Kontext, sie sind Affekt: »Ah, tutti contenti«, es war alles nur ein Spiel, es ging nie ernsthaft ums Ganze. Dass das Subjekt bei Mozart noch in einer höheren Ordnung aufgehoben ist, schlägt sich auch im Verhältnis zwischen Solo und Tutti nieder. Das Klavier ist nicht einer ihm fremden Allgemeinheit gegenübergestellt, sondern es ist als Continuo-Instrument Teil dieser Allgemeinheit, so wie es seit der Erfindung des Concerto grosso üblich war. Prinzipiell ist das auch noch bei Beethoven so, jedoch wird die vermittelnde Rolle des Soloinstruments bei ihm zum kompositorischen Problem, sie läuft dem symphonischen Geist zuwider.

Die beiden Moll-Konzerte, für die Beethoven sich so interessierte, sind nun Ausnahmeerscheinungen, weil darin der klassische Sonatensatz mit barocken Prinzipien aneinandergerät. Mozarts Beschäftigung mit dem, was wir heute Barock nennen, geht auf das Jahr 1782 zurück. »Ich gehe alle Sonntage zum Baron von Suiten [sic] – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach«, schreibt Mozart am 10. April an seinen Vater. Für die Sonntagsmatineen bei seinem Förderer Gottfried van Swieten, dessen Nachnamen er spitzfindig an die barocke Musikgattung angleicht, bemühte sich Mozart um Abschriften von Bach-Fugen und setzte sich zunehmend auch kompositorisch mit den Ausdrucksformen der früheren Meister auseinander. Für die Klavierkonzerte bedeutete das beispielsweise eine stärkere Orientierung an der Ritornellform des Concerto grosso, also einem festen Tuttierefrain zwischen freieren solistischen Passagen. Hier muss man aber differenzieren: Der in Konzertführern gern zitierte Hybrid zwischen Sonaten- und Ritornellform ist nämlich ein Spezifikum der Moll-Konzerte (und vielleicht noch der beiden späten in C-Dur), während der Großteil der 23 Konzerte Mozarts noch ganz unangefochten vom Sonatenprinzip regiert wird. Eine Aufstellung der Werke ab 1782 bringt die Erkenntnis, dass sich Mozarts Beschäftigung mit dem alten Stil vor allem in seinen Moll-Werken niedergeschlagen hat. Im c-Moll-Konzert KV 491 übernimmt etwa das Hauptthema gleichzeitig die Funktion eines Ritornells. Es kehrt ständig wieder, allerdings werden seine Einzelmotive unterschiedlich weitergesponnen und verbinden sich zu immer neuen Konstellationen. Im Zusammenspiel mit der außerordentlichen kontrapunktischen Dichte wirkt das auf heutige Ohren wie motivisch-thematische Arbeit à la

Beethoven – nur entspringt Mozarts Streben nach Integration eher aus einem barocken Fortspinnungsdenken und ist damit etwas qualitativ anderes.

Diese technische Seite hat Beethoven nun amalgamiert und gleichzeitig Mozarts objektivierte Moll-Dramatik ins Bekenntnishafte übersetzt. Alle Beethoven-Klavierkonzerte orientieren sich an dem Typus, in dem das Hauptthema in ritornellhaften Tuttiepisoden durchgeführt wird. Gleichzeitig ändert sich der Ton: Während der Kopfsatz von Mozarts c-Moll-Konzert in merkwürdig leisen, geheimnisvollen Arpeggios versinkt, schreibt Beethoven in seiner Coda einen triumphalen Durchbruch, rettende Selbstbehauptung des Solisten.

Der heroische Ton, das Prometheische, das die Aufmerksamkeit auf sich zieht, als wäre es das ganze Wesen von Beethovens Musik, ist dabei nur ein Symptom von etwas Grundsätzlicherem. Wenn bei Mozart individuelle Themencharaktere zum Allgemeinen streben, der Konvention der Sonatenform, in der sie aufgehoben werden, verfährt Beethoven genau andersherum: Aus denkbar unspezifischen Motiven, Grundbausteinen der tonalen Musiksprache, entwickelt er das besondere, nämlich dynamisch gewordene Ganze und befreit es so von seiner schematischen Vorgeformtheit. Die Pointe ist aber: Erst diese Immanenz, die Neutralisierung des charakteristischen Themas zugunsten eines logischen Diskurses, in dem alles voneinander abgeleitet ist, ermöglicht es der Musik, emphatisch zu werden, wirklich einzutreten für das Nichtidentische. Das klingt paradoxer als es ist. Mozarts Themen sind zwar eigenständige Gestalten, aber ihre Eigenständigkeit ist von vornherein eine versöhnte, sie bedroht das Gefüge nicht. Ganz anders bei Beethoven, wo alles so logisch zusammenhängt, dass der plötzliche Einbruch des Anderen zu etwas Utopischem wird, zum Ereignis – willentlicher Eingriff des Subjekts ins Räderwerk der Musik. In jedem der fünf Konzerte spielen diese Momente von Intervention und Überschreitung eine zentrale Rolle, sie sind ihre ästhetische Idee.

Eigentlich die Nummer Eins: das Zweite Klavierkonzert

Im zuerst komponierten, sehr unterschätzten B-Dur-Konzert op. 19 greift Beethoven schon während der Orchestereexposition ins Schema ein. Das Hauptthema setzt sich im Vordersatz aus einem markanten Galopprrhythmus und einer kontrastierenden Legato-

melodie zusammen. Nachdem das Thema ausgiebig vorgestellt und auch schon ein bisschen durchgeführt wurde, scheinen drei Fortissimo-Cs bedeutungsschwer das Seitenthema anzukündigen. Aber es folgt, pianissimo und völlig überraschend, eine Rückung nach Des und statt des Seitenthemas eine Meditation über das Legatomotiv aus dem Hauptthema. Der Gedanke will noch nicht recht vom Fleck, er entwickelt sich zur Obsession, bis er von der Schlussgruppe abgelöst wird. Er bleibt nicht folgenlos: Die Klavierexposition, deren hinreißender Eingang schon ganz von ihm durchdrungen ist, schweift nach dem Seitenthema nun ebenfalls nach Des-Dur ab, um noch ein verschwenderisches, fast mozartisches drittes Thema einzubringen. Das etwas banale Seitenthema wird in der Durchführung links liegen gelassen. Stattdessen wiederholt sich der Legatoeinfall der Orchesterexposition und wird nun endlich – vielleicht die entscheidende Stelle des Satzes – vom Klavier auf einen Zielpunkt getrieben: ein langer Triller, dann, in triumphalem Fortissimo, der höchstmögliche Ton, ein dreigestrichenes F.

Die utopische Freiheit, die Zeit für einen Augenblick anzuhalten für etwas Anderes, einen Moment erfüllten Fürsichseins, ist in Beethovens Konzerten mit der Idee des fantasierenden Solisten verbunden. Nirgendwo wird das deutlicher als zum Schluss des zweiten Satzes, wo das Klavier »con gran espressione« und »ad libitum« zwischen den gehauchten Fragmenten des Themas improvisiert, als dürfte es bloß niemals enden. Und wie es dann endet in den letzten fünf Takten, die *Pastorale* vorwegnehmend mit der Flöte in höchsten Höhen, ist so wunderbar, dass man es hören muss.

Einstand in Wien: das Erste Klavierkonzert

Das auf den ersten Blick weniger skrupulöse, strahlend-effektvolle C-Dur-Konzert op. 15 entstand 1795, wohl etwa fünf Jahre nach dem »Zweiten« in B-Dur, und dürfte das Konzert sein, mit dem Beethoven sich im Hofburgtheater dem Wiener Publikum vorgestellt hat. Die motivische Verklammerung auch zwischen den Sätzen ist noch weitergetrieben als im früheren Werk. Das Hauptthema wird zuerst nur im Flüsterton vorgestellt, bevor es dann jubelnd wiederholt wird. Eine Tonrepetition, eine Sechzehntelrakete und ein schrittweise auf- und absteigender Bogen aus Viertelnoten sind die wich-

tigsten Zutaten. Diatonische Feierlichkeit überwiegt im ganzen ersten Satz, aber mit einer merkwürdigen Tendenz, sich zu verfinstern, ins Depressive abzudriften. So ist das Seitenthema in der Orchestereexposition noch uneigentlich, erklingt in sonderbarem B-Dur und schweift nach Intervention der Holzbläser in Moll-Melancholien ab. Wenn es in der Klavierexposition wiederholt und vom Klavier weitergesponnen wird, stört ein leiterfremdes hohes F: Das erwartete Fis, das die meisten Pianisten (nicht Mitsuko Uchida) bevorzugen, gab Beethovens Klavier zum Zeitpunkt der Komposition noch nicht her. Die Durchführung wagt sich dann in die gefährlich lauernde Gegenwelt, durchtränkt von Chromatik und Moll-Tonarten. Nach ermattenden Septakkorden im Klavier, die immer auf dieselbe Antwort der Hörner stoßen, ein unnachgiebiges Ostinato-G, kommt der entscheidende Klaviereingriff, hier ganz buchstäblich, gestisch, mit abwärtsstürzenden Fortissimo-Oktaven der rechten Hand, einer gewaltsamen und, wenn man sie richtig ausführt, pianistisch schwer zu bewältigenden Rückführung zur Reprise. In ihr darf endlich auch das Seitenthema ganz aufblühen, das jetzt in C-Dur steht und noch reicher, polyfoner ausinstrumentiert ist. Der Konflikt ist aber nur aufgeschoben: In der langen Kadenz, die Beethoven 14 Jahre später niedergeschrieben hat, schwenkt das Thema noch einmal nach Moll, und es kommt zur Katastrophe. Den etwas leichtfertigen Optimismus des jüngeren Beethoven ließ der ältere nicht mehr gelten.

Symphonische Züge: das Dritte Klavierkonzert

Im Dritten Klavierkonzert mit der emblematischen Tonart c-Moll stellt zum ersten Mal der symphonische Zug die Rolle des Solisten ernsthaft infrage. Der Unisono-Dreiklang zu Beginn erinnert an Mozarts Konzert in derselben Tonart. Dann kommt das zentrale Motiv des ganzen Stücks: C, dreimal wiederholt, beim zweiten und dritten Mal mit kurzem Quartauftakt G. Das ist eigentlich ein typisches Paukenidiom, wird aber stattdessen ganz leise von den Streichern artikuliert. Nach der ausführlichen Orchestereexposition gibt es fürs Klavier nichts Neues mehr zu sagen, und umso energischer tritt es auf den Plan, mit drei markigen Sechzehntelanläufen, gefolgt vom Hauptthema in beidhändigen Oktaven. Der große Moment ereignet sich erst in der Coda. Nach einer rauschenden

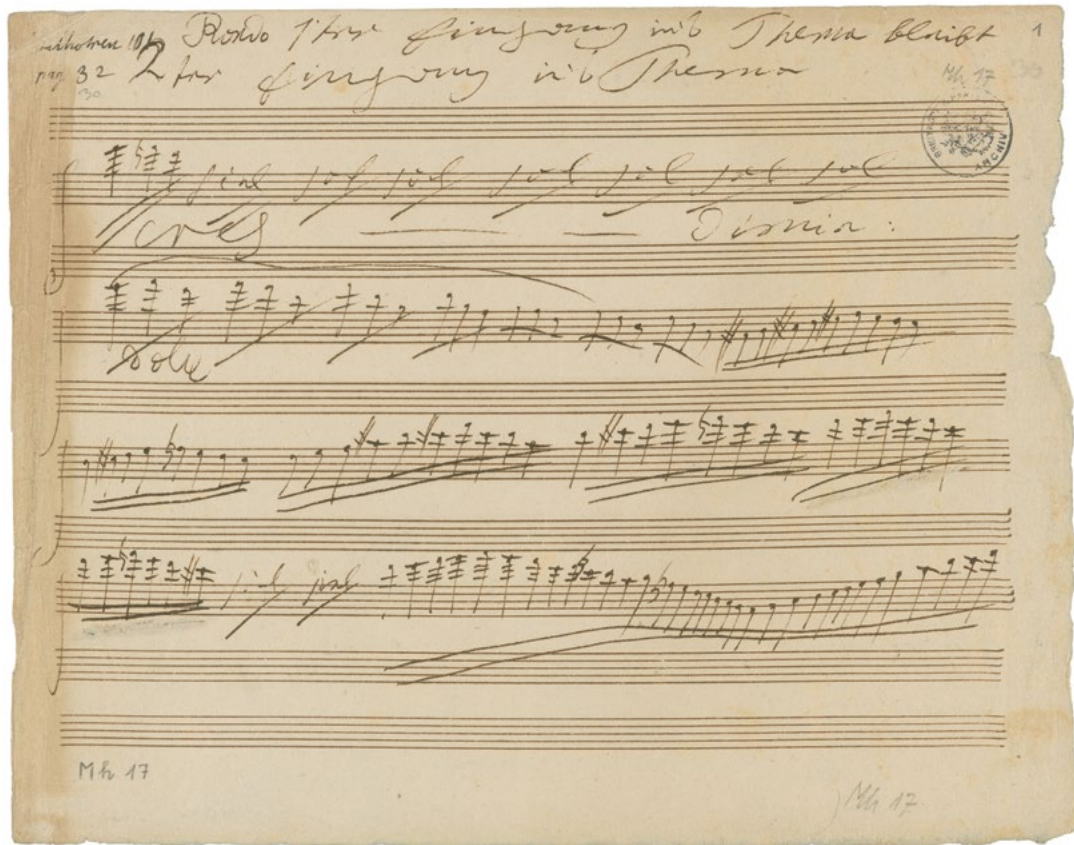
Kadenz zieht sich die Musik unerwartet ins Pianissimo zurück – ein Augenblick, an dem Beethoven in seinen Skizzen lange getüftelt hat. Die Pauken spielen endlich »ihr« Motiv, es wird jetzt vom Klavier aufgenommen und erst zaghaft, dann immer insistierender in einen völlig neuen Gedanken verwandelt. Erst mit dieser Ermächtigungsgeste in letzter Minute rettet das Klavier seine Autonomie.

Es behält sie noch in den anschließenden Sätzen. Das Largo in entlegenem E-Dur ist reine Symbiose. Das Anfangsthema wird vom Klavier vorgestellt und vom Orchester wiederholt, der Mittelteil beginnt mit einer Klavierfantasie und schließt mit einem langen Dialog zwischen Flöte und Fagott. Endlich, wenn dann das Anfangsthema zurückkehrt, vermischen sich Solo- und Tuttistimmen zu einem kunstvollen Geflecht. Nach solchem Glück bleibt das Finale auch nicht lange in c-Moll, sondern weicht in immer längeren Episoden nach Dur aus. Das Klavier etabliert endgültig C-Dur und stürzt sich in ein euphorisches Schlusspresto. Es ist noch einmal gutgegangen.

Im schöpferischen Zenit: das Vierte Klavierkonzert

Wir wissen nicht, was Beethoven in seinem Vierten Klavierkonzert zu einem so untröstlichen, einsamen Mittelsatz bewegt hat, dem berühmten, nur 71 Takte langen Andante con moto. Es ist der Grenzfall absoluter Entfremdung. Wo sich das Klavier bisher stets noch gegen die symphonische Maschine behaupten und sich als autonomer Partner integrieren konnte, erscheint es nun vollkommen isoliert. In einer Abschrift der Klavierstimme ist der Orchesterpart, für Beethoven unüblich, in einem separaten System eingetragen. Ob das ein Hinweis darauf ist, dass der Pianist keinen Generalbass spielen, in den Streicherpassagen also schweigen soll? Ein trauriges Klavierrezitativ mit gehaltenem Dämpferpedal prallt gegen schroffe Staccatogesten der Streicher. Immer wieder unterbricht das Streicherunisono die Melodie, bis sie sich zu einem großen Abgesang steigert und nach einem ungeheuer ausdrucksstarken, deklamatorischen Sekundvorhalt verstummt.

Solch bestürzende Desintegration im Zentrum färbt auch auf die Außensätze ab. Die ersten Takte des Kopfsatzes gehören ganz dem Klavier – ein Novum, das kaum vergleichbar ist mit dem lakonischen Frage-Antwort-Beginn von Mozarts *Jenamy-Konzert*.



Klavierkonzert Nr. 4, Finale, Überleitung zum dritten Refrain des Rondos, Autograf
Piano Concerto No. 4, Finale, transition to the 3rd refrain of the Rondo, autograph score



Baden-Baden, 2016

Zaghaft spielt der Solist den Vordersatz des Hauptthemas. Das Orchester übernimmt, allerdings öffnet sich dabei ein Riss, denn es beginnt trugschlüssig in H-Dur, statt die vom Klavier vorbereitete Grundtonart G-Dur aufzunehmen. Und auch im optimistischen Ton des Finalrondos schwelt noch etwas von dem Konflikt. Das Seitenthema tritt zuerst im Klavier auf, über einer einzigen langen Cellonote, dann, vom Orchester weitergesponnen, schwingt sich das Thema in schwindelnde Höhe. Aber der Moment hat etwas Ungeduldiges. Sowohl in der Exposition als auch in der Durchführung, wo sich das Thema noch differenzierter auffächert, fällt das Klavier dem Orchester ins Wort, mit hämmernden Kaskaden, als könnte es die Schönheit nicht ertragen. Versöhnung ist erst zum Schluss möglich: Das Klavier stimmt noch einmal das Seitenthema an, jedoch nimmt es zwei »falsche« Anläufe, bevor Oboe und Fagott es sacht in die Grundtonart zurücklenken. Dort geht das Thema ins Orchester über und wird vom Klavier mit beinahe primitiver, kindlicher Euphorie gefeiert, einfache Tonleitern immer enger aneinanderreihend bis zu einer knappen, den Freudentaumel kaum mehr retardierenden Kadenz.

Letztes Wort zur Gattung: das Fünfte Klavierkonzert

Wenn auch das Fünfte Klavierkonzert noch ganz zum mittleren Beethoven gehört, ist die Brüchigkeit der Sonatenform bereits spürbar und lässt sich auch vom affirmativen Tonfall kaum überdecken. Im Spätwerk, etwa in der *Hammerklaviersonate*, infiltriert Beethoven die von tonalen Elementarbeziehungen zusammengehaltene Form durch alternative zweite Grundtonarten. Ähnlich Spannendes (im buchstäblichen Sinn) kann man auch schon im Es-Dur-Konzert beobachten. Zu Beginn scheint Es-Dur noch unumstößlich das Feld zu beherrschen, eine gravitatische Kadenz, in der sich das Klavier sofort zu Wort meldet, lässt keinen Zweifel zu. In der Klavierexposition übt dann aber das weit entfernte Ces eine Anziehungskraft aus: Schon in der ersten Überleitung nach dem Hauptthema wagt sich das Klavier in dessen Umlaufbahn, um dann das Seitenthema in h-Moll und Ces-Dur anzustimmen. Nur mit Gewalt kann das Orchester das Ruder herumreißen und verwandelt das Thema dabei in einen lärmenden B-Dur-Marsch. Auch den lyrischen Nebengedanken kurz vor der Schlussgruppe will das Klavier in Ces-Dur bringen, das Orchester weist es wieder mit

B-Dur in die Schranken. Der Höhepunkt des Konflikts ereignet sich in der Durchführung, wo plötzlich ein 27 Mal wiederholter Ces-Dur-Akkord stampft.

Als Grundtonart des zweiten Satzes gibt sich H-Dur (enharmonisch gleichlautend mit Ces) in seiner ganzen Bedeutung zu erkennen, als Innenwelt, Gegengewicht zum allzu auftrumpfend kollektivistischen Es-Dur. Dass dieses Adagio (übrigens »un poco moto« in Halben zu schlagen) eine Sanftheit und Wärme verströmt, die sich jedem unbehelligten Hörer sofort mitteilt, stellt es manchmal unter Kitschverdacht. Man muss sich aber seiner Tränen nicht schämen, etwa wenn das Klavier nach einer langen Improvisation das Hymnenthema wieder aufnimmt und es mit nur einem winzigen Schlenker, einer kurz zögernden Sechzehntelpause, so bereichert. Und im Kontext der Ecksätze nimmt das wesensfremde Adagio eine Bedeutung an, die über schlichte Schönheit hinausweist, es wird zur utopischen Idee selbst. Das berühmte Manöver am Schluss, der Halbtonknick im Fagott, das B der Hörner über einer traumverlorenen Antizipation des Rondothemas, ist dann wie ein auskomponiertes Erwachen. Der Finalsatz, so sprudelnd und effektiv er auch ist, kann das Unvereinbare nicht länger in sich aufnehmen, die H-Dur-Welt wird nicht mehr betreten.

Strahlkraft der Utopie

Expliziter noch als Mozart nahm Beethoven am gesellschaftlichen Diskurs seiner Zeit teil, interessierte sich für die Umwälzungen in Frankreich und glühte für die Errungenschaften der Aufklärung. Ohne das bürgerlich-idealistische Versprechen, dass man dem pochenden Schicksal vielleicht noch durch die Hintertür entkommen kann, dass das Individuum sein darf und sich nicht gänzlich unterwerfen muss, wäre Beethovens pathetischer Ton reine Pose. Tatsächlich wird er es in den späten Momenten, in denen das Kollektiv sich feiert und alles Liegengebliebene, Imperfekte grausam von sich weist: »Und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund.« Der frühe und mittlere Beethoven hat dagegen die Utopie, in der beides Platz hat, in der Transzendenz möglich ist, in der das Allgemeine und das Besondere sich durchdringen, zur Hauptthese gemacht. »Unwiderstehlich an der Musik des jungen Beethoven der Ausdruck der Möglichkeit, alles könne gut werden«, schrieb Adorno und schwärmte, wie es nur Adorno konnte, vom Trost derjenigen Augen-

blicke, »in denen ein Partikulares sich befreit, ohne selbst schon wieder durch die eigene Partikularität anderes einzuengen.« Die Klavierkonzerte mit ihrem Kräftespiel zwischen Solist und Orchester sind dafür ein besonders plastischer, fast allegorischer Austragungsort. Und die Strahlkraft ihrer Utopien war vielleicht selten so nötig wie jetzt, wo humanistische Ideale wie Vernunft und Erkenntnis, Toleranz und Mitgefühl wieder ganz grundsätzlich auf dem Spiel zu stehen scheinen. Wenn im Jahr 2020 die ganze Welt Beethovens 250. Geburtstag feiert, ist das auch ein politischer Akt.

Simon Tönies

Mrs Cornwall.

CONCERT

pour le
PIANOFORTE

*avec 2 Violons, Viole, Violoncelle et Basse,
une Flûte, 2 Oboes, 2 Cors, 2 Bassons.*

composé et dédié

à Monsieur

Charles Nohl

*Noble de Nohlsberg, Conseiller aulique
de sa Majesté Impériale et Royale*

par

LOUIS van BEE THOVEN.

Oeuvre XIX

*à vendre chez Hoffmeister & Comp.
à Leipzig au Bureau de Musique.*

Nº 65

Preis 2 Rthlr. 12 ggr

Leave fate
knocking at the door

On Beethoven's Piano Concertos

Beethoven's Mozart

Reflections on Beethoven's five piano concertos usually start with Mozart. Not only did Mozart develop the genre to a maturity that surpasses quite a lot (of his own oeuvre, too, including the symphonies and sonatas), but also Beethoven's idea of a piano concerto explicitly develops from Mozart. Admittedly, there is the problem that Beethoven's vision of Mozart is uncharacteristic. If you consider the works which particularly interested Beethoven in Vienna, you encounter, ironically, the two concertos in minor keys, K 466 and K 491, the Requiem and the opère serie. Beethoven wrote two cadenzas for the D minor Piano Concerto for his friend, pupil and patron Archduke Rudolph. He was particularly fascinated by the C minor Concerto. He heard it in the Augarten park in Vienna in 1799 at the latest, but he could also have known it earlier; one can already spot influences in the Piano Trio, op. 1 no. 3. One year later, concurrently with the Mozart concerto's appearance in print, Beethoven began his own C minor Piano Concerto, op. 37. The structural parallels between the two pieces have frequently been pointed out; they are as noticeable as their contrary thrusts, the humble glance back or, in Beethoven's case, the political, subjectifying look forwards. Mozart as a composer in minor was for Beethoven first of all a surface on which to project; what Beethoven found in Mozart's music was a misunderstanding in the most productive of senses.

The essence of Mozartean aesthetics is the peaceful coexistence of difference. The sonata form still has the vitality to seamlessly integrate heterogeneous themes, all of which are genial individual characters. As on the opera stage, though such experimental arrangements do lead to conflicts, the conflicts remain in the dramatic suprasubjective context, and are affect: "Ah, tutti contenti", it was all just a game, it was never a matter of life and death. That the subject in Mozart is still preserved in a higher order is also reflected in the relationship between solo and tutti. The piano is not juxtaposed against a generality foreign to it, but rather, as a continuo instrument, is part of this generality, as was usual since the invention of the concerto grosso. In principle, that is still the case for Beethoven, but for him the mediating role of the solo instrument becomes a compositional problem; it is at odds with the symphonic spirit.

The two concertos in minor which so greatly interested Beethoven are in fact anomalies, because in them the classical sonata form clashes with Baroque principles. Mozart's preoccupation with what we now call Baroque dates back to the year 1782. "I go to the house of Baron Van Suiten [sic] every Sunday – and nothing is played there but Handel and Bach," Mozart wrote to his father on 10 April. For the Sunday matinees at the home of his patron Gottfried van Swieten, whose last name he cleverly adapted to the Baroque music genre, Mozart sought copies of Bach fugues and increasingly grappled with the earlier master's forms of expression, also in compositional terms. For the piano concertos, that meant, for instance, a stronger orientation towards the ritornello form of the concerto grosso, meaning a fixed tutti refrain between freer soloistic passages. However, distinctions must be drawn here: the hybrid between sonata and ritornello form often cited in concert guides is actually a specific characteristic of the concertos in minor (and perhaps of the two late ones in C major as well), while the majority of Mozart's 23 concertos are still undeniably governed by the sonata principle. A list of the works after 1782 brings us to the realisation that Mozart's preoccupation with the old style was especially reflected in his works in minor. In the C minor Concerto, K 491, for instance, the main theme takes on the function of a ritornello at the same time. It returns constantly, but its individual motives are expanded upon variously, and combine to form ever new constellations. In conjunction with the extraordinary contrapuntal density, this seems to modern ears like motivic and thematic work à la Beethoven – but Mozart's striving for integration derives more from a Baroque idea of *Fortspinnung* [melodic development] and is thus qualitatively different.

Beethoven has now amalgamated this technical side and at the same time transformed Mozart's objectified dramatic minor mode into an open and confessional mode. All Beethoven piano concertos are oriented towards the type in which the main theme is developed in ritornello-like tutti episodes. At the same time, the tone changes: while the first movement of Mozart's C minor Concerto sinks into strangely quiet, mysterious arpeggios, Beethoven writes a triumphant breakthrough in his coda, a redemptive self-assertion of the soloist.

The heroic tone, the Promethean, that draws attention to itself as if it were the entire essence of Beethoven's music, is only a symptom of something more fundamental, however. If in Mozart individual thematic characters strive towards the general, towards the convention of the sonata form in which they are preserved, Beethoven does the exact opposite: from the most unspecific motives imaginable, from basic building blocks of tonal musical language, he develops the specific whole that has become dynamic, releasing it from its schematic preformed structure. The point is, however: only this immanence, the neutralisation of the characteristic theme in favour of a logical discourse in which everything is derived from everything else, enables the music to become emphatic, to truly stand up for the non-identical. That sounds more paradoxical than it is. Mozart's themes are indeed autonomous forms, but their autonomy is reconciled from the outset; it does not pose a risk to the structure. This is quite different in Beethoven, where everything is connected so logically that the sudden intrusion of the other becomes something utopian, an event – a deliberate intervention of the subject in the machinery of the music. These moments of intervention and overstepping play a central role in each of the five concertos; they are their aesthetic idea.

Actually the first: the Second Piano Concerto

Beethoven already intervenes in the scheme during the orchestral exposition in the B flat major Concerto, op. 19, which was composed first and is mostly underappreciated. The first phrase of the main theme is made up of a distinctive galloping rhythm and a contrasting legato melody. After the theme has been amply presented and also devel-

oped a bit, three fortissimo Cs seem to momentarily announce the secondary theme. But there follows, in pianissimo and completely surprisingly, a return to D flat and, instead of the second subject, a meditation on the legato motif from the main theme. The idea does not seem to be making any headway; it develops into an obsession until superseded by the final section. This is not without repercussions: the piano exposition, the enchanting beginning of which is already suffused by the idea, now also digresses to D flat major after the second subject, bringing in another sumptuous, almost Mozartean third theme. The rather banal second subject is ignored in the exposition. Instead, the legato inspiration of the orchestral exposition is repeated and is now finally – perhaps the decisive passage of the movement – pushed by the piano to a target point: a long trill, then, in a triumphant fortissimo, the highest possible tone: a high F6.

The utopian freedom to pause time for a moment for something different, a moment of fulfilled “being-for-itself”, is associated in Beethoven's concertos with the idea of the fantasizing soloist. Nowhere is this more evident than at the end of the second movement, where the piano improvises “con gran espressione” and “ad libitum” between the whispered fragments of the theme as though it would never end. And the way it then does end in the last five measures, with the flute at its highest register anticipating the *Pastorale*, is so wonderful you simply must hear it.

Launch in Vienna: the First Piano Concerto

The brilliant and striking C major Concerto, op. 15, which at first glance is less meticulous, was composed in 1795, about five years after the “Second” in B flat major, and is probably the concerto with which Beethoven introduced himself to the Viennese audience in the Hofburgtheater. The motivic interlinking, including between the movements, goes even further than in the earlier work. The main theme is first presented in a mere hushed whisper before being repeated jubilantly. The most important ingredients are a repeated note, a skyrocket of semiquavers, and a gradually ascending and descending arc of crotchets. Diatonic solemnity predominates in the entire first movement, but with a peculiar tendency to darken, to drift into the depressive. Thus, the secondary

theme in the orchestral exposition is still unreal; it is played in a strange B flat major and strays into minor melancholies after the woodwind intervention. When it is repeated in the piano exposition and picked up by the piano, a high F, a note not in the key, disturbs: the expected F sharp preferred by most pianists (not Mitsuko Uchida) did not exist on Beethoven's piano when the work was composed. The development then ventures into the dangerously lurking counter-world, suffused with chromaticism and minor keys. After exhausting seventh chords in the piano that are always met with the same response from the French horns, an unyielding ostinato G, there comes the decisive intervention on the part of the piano, here quite literally, gesturally, with fortissimo octaves plunging downwards in the right hand: a forceful return to the recapitulation that, when executed properly, is difficult to handle pianistically. In the recapitulation, the second subject can also finally flourish completely; here it is in C major and the instrumentation is even richer and more polyphonic. The conflict, however, has only been postponed: In the long cadenza that Beethoven set down 14 years later, the theme pivots to minor once again and ends in a catastrophe. The older composer no longer accepted his younger self's somewhat facile optimism.

Symphonic characteristics: the Third Piano Concerto

The symphonic characteristics of the Third Piano Concerto in the emblematic key of C minor seriously call the role of the soloist into question for the first time. The unison triad at the outset recalls Mozart's concerto in the same key. Then comes the central motif of the whole piece: C, repeated three times, a short upbeat from the G below the second and third times. In fact, that is a typical timpani idiom, but instead it is articulated very softly by the strings here. After the extensive orchestral exposition there is nothing else new for the piano to say, so it comes to the fore all the more energetically, with three vigorous attempts in sixteenth notes, followed by the main theme in octaves in both hands. The great moment occurs only in the coda. After a rousing cadenza the music unexpectedly pulls back into pianissimo – a moment which Beethoven tinkered with for a long time in his sketches. The timpani finally play “their” motif; now it is taken



up by the piano and, first hesitantly, then ever more insistently, it is transformed into a completely new idea. Only with this gesture of empowerment at the last minute does the piano salvage its autonomy.

The piano continues to retain its autonomy in the following movements. The Largo in the remote key of E major is sheer symbiosis. The beginning theme is presented by the piano and repeated by the orchestra; the middle part begins with a piano fantasy and concludes with a long dialogue between flute and bassoon. Finally, when the beginning theme returns, solo and tutti parts blend to produce an intricate mesh. After such happiness, the finale does not remain in C minor for long, but rather modulates to major in ever longer episodes. The piano conclusively establishes C major and plunges into a euphoric final presto. A near miss, but things have gone well once again.

At his creative peak: the Fourth Piano Concerto

We do not know what motivated Beethoven to such an inconsolable, desolate middle movement in his Fourth Piano Concerto, the famous Andante con moto, just 71 bars long. It is a borderline case of absolute alienation. Although thus far the piano had always been able to assert itself against the symphonic machine and assimilate as an autonomous partner, it now seems completely isolated. In a copy of the piano part, the orchestra part is notated on a separate system, unusual for Beethoven. Is that an indication that the pianist is not to play basso continuo, is supposed to be silent in the string passages? A sad piano recitative, with depressed damper pedal, clashes with brusque staccato gestures in the strings. The string unison keeps interrupting the melody, until it grows to a great swansong and falls silent after a tremendously expressive and declamatory suspended second.

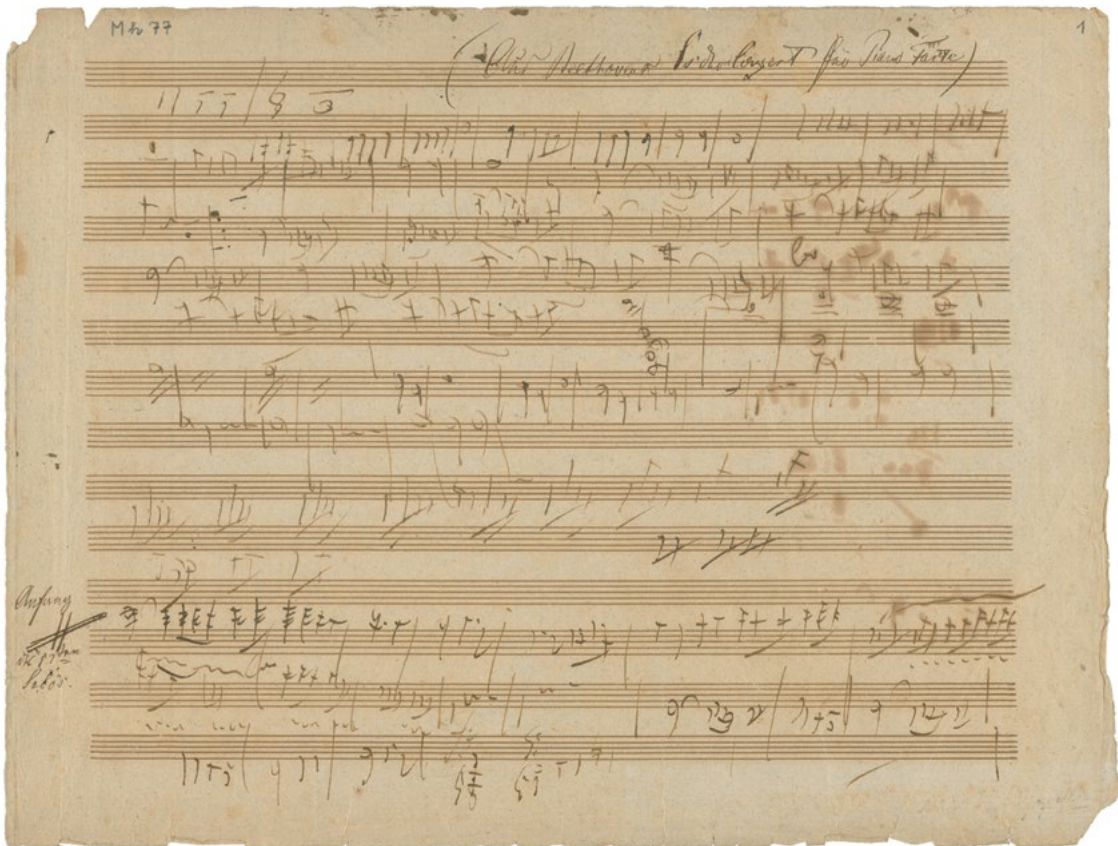
Such a startling disintegration in the centre also rubs off on the outer movements. The opening bars of the first movement belong wholly to the piano – a novelty hardly comparable with the laconic question and answer beginning of Mozart's *Jenamy Concerto*, K 271. The soloist hesitantly plays the first phrase of the main theme. The orchestra takes over, but a rift opens up: it deceptively begins in B major rather than taking

up the home key of G major prepared by the piano. And even in the optimistic tone of the final Rondo, the conflict is still smouldering. The secondary theme first appears in the piano over a single long cello note, then, elaborated upon by the orchestra, the theme soars to dizzying heights. But the passage shows signs of impatience. In both the exposition and the development, where the theme is presented in an even more differentiated way, the piano interrupts the orchestra with hammering cascades, as if it could not bear the beauty. Reconciliation is possible only at the end: the piano invokes the second subject again, but it takes two "mistaken" attempts before the oboe and bassoon gently redirect it to the home key. There, the theme transitions to the orchestra and is celebrated by the piano with almost primitive, childlike euphoria, simple scales strung together ever more closely to a brief cadenza that can hardly restrain the delight.

His last word on the genre: the Fifth Piano Concerto

Though the Fifth Piano Concerto still falls well within middle-period Beethoven, the fragility of the sonata form is already noticeable and can hardly be concealed even by the affirmative inflection. In his late works, for instance in the *Hammerklavier Sonata*, Beethoven infiltrates the form held together by basic tonal relationships by means of alternative second home keys. A similar tension can already be observed in the E flat major Concerto. At the beginning, E flat major still seems to irrefutably control the field; a solemn cadenza in which the piano immediately "pipes up" leaves no room for doubt. In the piano exposition, however, the far-off C flat exerts its pull: already in the first bridge after the main theme the piano ventures into its orbit, then intones the second subject in B minor and C flat major. Only forcibly can the orchestra change course, transforming the theme into a roistering B flat major march. The piano also wants to present the lyrical secondary idea shortly before the final section in C flat major; the orchestra puts it in its place again with B flat major. The culmination of the conflict occurs in the development, where suddenly a C flat major chord is pounded 27 times.

B major (enharmonically identical with C flat) makes itself known in its full significance as the home key of the second movement, as an inner world, a counter-



weight to the all too exultantly collectivist E flat major. That this Adagio (incidentally "un poco moto" with two beats per bar) exudes a softness and warmth which is immediately apparent to any listener sometimes arouses suspicions of kitsch. You need not be ashamed of your tears, for instance, when the piano takes up the hymn theme again after a long improvisation and enriches it with just one tiny deviation, a short hesitating semi-quaver rest. And in the context of the outer movements, the unusual Adagio takes on a meaning that goes further than simple beauty – it becomes the utopian idea itself. The famous manoeuvre at the end, the semitone buckling in the bassoon, the B flat in the French horns over a dreamy anticipation of the rondo theme, is like a composed awakening. The final movement, however sparkling and effective it may be, can no longer absorb the irreconcilable; the B major world is not entered again.

Magnetic attraction of utopia

Even more explicitly than Mozart, Beethoven engaged in the societal discourse of his time, was interested in the upheavals in France and burned for the achievements of the Enlightenment. Without the civic idealistic promise that one may be able to elude the knocking of fate by escaping through the back door, that the individual may be and need not submit completely, Beethoven's impassioned tone would be just a pose. And in fact it is in the late moments, when the collective celebrates itself and cruelly dismisses everything which is at a standstill or imperfect: "Und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund." ["And whoever never could achieve this, / Let him steal away crying from this gathering!"] The early and middle Beethoven, in contrast, made his main theme the utopia in which there is room for both, in which transcendence is possible, in which the general and the particular permeate each other. "The expression of the possibility that all could yet be well is irresistible in the music of the young Beethoven," Adorno wrote and raved, as only Adorno could, about the solace of those moments "in which something particular frees itself, without confining others in turn through its own particularity." The piano concertos, with their interplay of forces between the soloist and the orchestra, are a particularly vivid, almost allegorical arena for that. And the magnetic

attraction of their utopias has perhaps rarely been as necessary as now, when humanistic ideals like reason and knowledge, tolerance and compassion again seem quite fundamentally at stake. It will also be a political act when the whole world celebrates Beethoven's 250th birthday in 2020.

Simon Tönies
Translation: Nancy Chapple



Baden-Baden, 2016





Baden-Baden, 2016

»Diese Musik ist für euch«

Beethovens Klavierkonzerte mit Mitsuko Uchida und Sir Simon Rattle

In seiner Zeit als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker hat Sir Simon Rattle mit keiner Instrumentalsolistin so regelmäßig und intensiv musiziert wie mit der Pianistin Mitsuko Uchida. Bei rund 30 gemeinsamen Auftritten widmete man sich immer wieder Klavierkonzerten von Mozart, zudem standen Werke von Beethoven, Ravel, Schumann und Messiaen auf dem Programm. Uchida, die bereits im Jahr 1984 beim Orchester debütiert hatte, amtierte in der Spielzeit 2008/2009 als *Artist in Residence*, trat bei einem philharmonischen Silvesterkonzert und bei den Osterfestspielen in Baden-Baden auf, begleitete das Orchester und seinen Dirigenten auf Gastspielreisen nach Spanien und Frankreich und war 2013 die einzige Gastsolistin des Festkonzerts zum 50. Jahrestag der Philharmonie-Eröffnung. Ein Höhepunkt der vertrauensvollen Zusammenarbeit ereignete sich im Februar 2010: Innerhalb von knapp drei Wochen kamen alle fünf Klavierkonzerte von Ludwig van Beethoven zur Aufführung. Der Kritiker des Berliner *Tagesspiegel* schrieb über einen dieser Auftritte: »Wenn die Pianistin [...] Beethovens Klavierkonzerte Nr. 2 und 3 spielt, tritt sie nicht nur in einen inspirierenden Dialog mit Simon Rattle und den Philharmonikern, dann fühlt sich auch jeder im restlos ausverkauften Saal persönlich angesprochen: Hört her, diese Musik ist für euch gemacht!«

Die Konzerte, deren Mitschnitte in dieser Einspielung vorliegen, fanden ungefähr zur Halbzeit von Sir Simons Ära als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker statt. Im sicheren Bewusstsein, dass Beethovens Werke zu den größten Herausforderungen des Repertoires zählen, hat er sich mit ihnen Zeit gelassen. Symphonien des Komponisten hat



20.10.2013
Festkonzert zur Fünfzigjahrfeier der Philharmonie
Gala concert celebrating the 50th anniversary of the Philharmonie

der Dirigent mit den Philharmonikern zum ersten Mal in der Spielzeit vor seinem Amtsantritt interpretiert. Der Zyklus mit allen neun Symphonien wurde dann 2008 und ein zweites Mal in der Saison 2015/2016 aufgeführt; letzterer, der auch in Bild- und Tonaufnahmen verfügbar ist, wurde zudem auf Gastspielreisen in Wien, Paris, New York und Tokio präsentiert. Sir Simon hat die Musik des Wiener Klassikers einmal als »Mount Everest« der Orchesterliteratur bezeichnet. Und bei der Besteigung eines so eindrucksvollen Massivs müsse man sich eben versichern, in der richtigen Form zu sein und über die geforderte Ausrüstung zu verfügen. Dazu gehören in diesem Fall die Vertrautheit mit den Erkenntnissen der historischen Aufführungspraxis und den politischen Zusammenhängen der Entstehungszeit sowie das Bewusstsein dafür, dass Beethoven »eher als Orator denn als Sänger« zu seinem Publikum gesprochen und seinen Zuhörern in jedem seiner Werke zu verstehen gegeben habe: »Dies ist die Welt, wie ich sie sehe.« Nicht zuletzt, so Rattle, zwingt Beethoven seine Interpreten zum Bekenntnis der eigenen Haltung: Seine Werke seien wie »ein ziemlich gnadenloser Spiegel, in den man schaut«.

Die seit vielen Jahren als britische Staatsbürgerin in London beheimatete Mitsuko Uchida wurde in Japan geboren, ihre künstlerische Muttersprache aber ist die Musik des deutsch-österreichischen Repertoires von Bach bis zur zweiten Wiener Schule. Sie wisse nicht, ob sie ohne die frühe Begegnung mit Wien, wohin sie im Alter von zwölf Jahren mit ihrer Familie übersiedelte, überhaupt Musikerin geworden wäre, erklärte sie einmal in einem Gespräch. Der Einfluss der österreichischen Hauptstadt, zwischen Beethoven und Schönberg ein einzigartiges Laboratorium des Komponierens, beeinflusse ihre musikalische Interpretation stärker, als ihr im Einzelnen bewusst sein könne.

Seit Langem wird die Künstlerin für ihre Deutungen der Musik Mozarts, Schuberts, Schumanns, Schönbergs, Bergs sowie der französischen Klaviermusik von Chopin über Debussy und Ravel bis zu Messiaen und Pierre Boulez in aller Welt gefeiert. Beethoven hat sie sich, ähnlich wie Rattle, mit Bedacht und Geduld genähert. Anders als bei Mozart, von dem sie alle Klavierkonzerte und -sonaten eingespielt hat, liegt ihr im Hinblick auf diesen Komponisten jeder enzyklopädische Ehrgeiz fern. Bei den Sonaten konzentriert sie sich auf das Spätwerk; Uchida hat die letzten fünf Gattungsbeiträge, zu denen die horrend schwere *Hammerklaviersonate* gehört, eingespielt. Zusammen mit den aus der frühen bis mittleren Schaffensperiode stammenden Konzerten ergibt sich nun ein integrales Beethoven-Bild der Künstlerin.

Das Einzigartige von dessen Musik erkennt Uchida im eigentümlichen Spannungsverhältnis von Tragik und Optimismus, Kraft und Spiritualität: »Sein Optimismus, in der absoluten Tragik nach oben zu schauen, von der Hölle den Himmel sehen zu können; diese Kraft, diese Vision, die gibt es sonst nirgends.« An die Möglichkeit der einen »richtigen« Interpretation glaubt Uchida dabei nicht. Im Gegensatz zur Wahlheimat England, wo man in musikalischen Fragen toleranter sei, wisse in Wien jeder ganz genau, wie Beethoven zu interpretieren sei. »Aber jeder sagt etwas anderes.« Auch bei einem noch so genauen Quellenstudium lasse sich manchmal nicht zweifelsfrei entscheiden, ob zum Beispiel Abweichungen zwischen Urschrift und Erstausgabe auf Änderungswünsche des Komponisten oder auf bloße Druckfehler zurückzuführen seien. Man könne daher, in jedem Konzert auf andere Weise, nur die »eigene Wahrheit« formulieren – und hoffen, dass sie sich mit der Wahrheit des Komponisten verbinde. Diese Auffassung der Interpretation trifft sich mit Sir Simons Absicht, die Musik Beethovens »zum Sprechen zu bringen«; auf das Phänomen des »schönen Klangs« angesprochen, erklärte die Pianistin einmal, dieser lasse sich nicht an äußerlichen Merkmalen erkennen: »Schön ist der Klang, der etwas bedeutet.«

Der auf diesen Aufnahmen zu hörende Klang ist auch deshalb ein besonderer, weil Mitsuko Uchida einen ihrer eigenen Flügel mitgebracht hat, was sie sonst eher selten tut. Ihr Instrument zeichne sich durch Facettenreichtum, sein großes Spektrum an »emotionalen Farben« und seine Fähigkeit aus, noch an der Grenze zur Stille vernehmbar zu sein. Die Aufführung der Klavierkonzerte mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern hat Uchida als »venture« und »adventure«, als Wagnis also und Abenteuer, und als »once-in-my-life-event« bezeichnet, zumal sie keines der Werke zuvor mit dem Orchester interpretiert hatte. Auch Rattles Vorgänger als Chefdirigenten – Herbert von Karajan und Claudio Abbado – haben den Konzertzyklus jeweils einmal mit den Philharmonikern eingespielt und dabei ihre enge künstlerische Verbundenheit mit den Pianisten Alexis Weissenberg und Maurizio Pollini zum Ausdruck gebracht. Mit den hier vorliegenden Mitschnitten der Live-Aufführungen im Februar 2010 stellen sich nun Mitsuko Uchida und Sir Simon Rattle in diese legendäre philharmonische Tradition.

Benedikt von Bernstorff





“This music is for you”

Beethoven's Piano Concertos with Mitsuko Uchida and Sir Simon Rattle

During his tenure as chief conductor of the Berliner Philharmoniker, Sir Simon Rattle performed more regularly and intensively with the pianist Mitsuko Uchida than with any other instrumental soloist. Their around 30 performances together often included piano concertos by Mozart, plus works by Beethoven, Ravel, Schumann and Messiaen. Uchida, who made her debut with the orchestra in 1984, was Artist in Residence during the 2008/2009 season and has appeared at a New Year's Eve concert of the Philharmoniker and at the Easter Festival in Baden-Baden. She has accompanied the orchestra and its conductor on tours to Spain and France, and in 2013 she was the only guest soloist at the gala concert celebrating the 50th anniversary of the opening of the Philharmonie. February 2010 saw one particular highlight of this loyal partnership: the performance of all five piano concertos by Ludwig van Beethoven over a period of just three weeks. The critic of the Berlin newspaper *Der Tagesspiegel* wrote about one of these performances: "When the pianist [...] plays Beethoven's Piano Concertos Nos. 2 and 3, not only does she enter into an inspiring dialogue with Simon Rattle and the Philharmoniker, but everyone in the totally sold-out hall also feels as if they are being spoken to directly: listen, this music is being played for you!"

The concerts documented in this recording took place about halfway through Sir Simon's era as chief conductor of the Berliner Philharmoniker. Conscious of the fact that Beethoven's works are among the greatest challenges of the repertoire, he took his time before tackling them. The conductor first performed symphonies by the composer with the Philharmoniker the season before taking up his post. The cycle of all nine symphonies was

then performed in 2008 and a second time during the 2015/2016 season; the latter cycle, which is available in audio and video recordings, was also presented at guest appearances in Vienna, Paris, New York and Tokyo. Sir Simon once described the music of the Viennese classicist as the “Mount Everest” of orchestral literature. And when scaling such impressive heights, you have to make sure you are in good shape and have the necessary equipment. In this case, that includes familiarity with the findings of historical performance practice and the political context at the time of the works’ genesis, as well as the awareness that Beethoven spoke to his audience “more as an orator than as a singer”, and in each of his works gave his listeners to understand: “This is the world as I see it.” Last but not least, according to Rattle, Beethoven forces his interpreters to acknowledge where they are as musicians: his works are like “looking into a rather unforgiving mirror”.

Mitsuko Uchida, who has been a British citizen for many years and lives in London, was born in Japan, but her artistic mother tongue is the music of the German-Austrian repertoire from Bach to the Second Viennese School. She does not know whether she would have become a musician at all had it not been for her early encounter with Vienna, where she moved with her family at the age of twelve, as she once said in an interview. The influence of the Austrian capital, a unique laboratory of composition in the period between Beethoven and Schoenberg, has shaped her musical interpretations in more ways than she could be conscious of in detail.

For many years, the artist has been acclaimed all over the world for her interpretations of the music of Mozart, Schubert, Schumann, Schoenberg, Berg, and of French piano music from Chopin to Debussy and Ravel to Messiaen and Pierre Boulez. Like Rattle, she approached Beethoven with caution and patience. In contrast to Mozart, all of whose piano concertos and sonatas she has already recorded, she has no encyclopaedic ambitions with regard to Beethoven. With his sonatas, she has concentrated on the late works; Uchida has recorded his last five contributions to the genre, including the horrendously difficult *Hammerklavier Sonata*. Together with the concertos, dating from the early to middle creative period, an integral image of the artist’s approach to Beethoven emerges.

Uchida recognises the uniqueness of his music in the particular tension between tragedy and optimism, strength and spirituality: “His optimism, looking upwards in absolute tragedy, the ability to see heaven from hell; this power, this vision is something

that cannot be found anywhere else." Uchida doesn't believe in the possibility of one "correct" interpretation. In contrast to her adopted country of England, where there is more tolerance with regard to musical questions, in Vienna everyone knows exactly how to perform Beethoven. "But everyone says something different." However, even the most precise study of the sources sometimes makes it impossible to decide beyond doubt whether, for example, deviations between the autograph copy and the first edition can be traced back to changes requested by the composer or to simple misprints. Thus, you can only formulate your "own truth", in each concerto in a different way – and hope that it corresponds with the composer's. This interpretative concept coincides with Sir Simon's intention to "make Beethoven's music speak"; when asked about the phenomenon of "beautiful sound", the pianist once said that this cannot be recognised by external characteristics: "Sound that means something is beautiful."

The sound heard on these recordings is also special because Mitsuko Uchida brought one of her own grand pianos with her, something she otherwise rarely does. Her instrument is characterised by its multifaceted sound, its wide range of "emotional colours" and its ability to be audible even on the verge of silence. Uchida described the performance of the piano concertos with Sir Simon Rattle and the Berliner Philharmoniker as a "venture" and "adventure", and a "once-in-my-life event", especially since she had not performed any of the works with the orchestra before. Rattle's predecessors as chief conductor – Herbert von Karajan and Claudio Abbado – also recorded the concerto cycle once with the Philharmoniker and demonstrated their close artistic affinity with the pianists, Alexis Weissenberg and Maurizio Pollini. With these recordings of the live performances from February 2010, Mitsuko Uchida and Sir Simon Rattle follow in this legendary Philharmoniker tradition.

Benedikt von Bernstorff
Translation: Innes Wilson





Berliner Philharmoniker
2010

Sir Simon Rattle
Künstlerischer Leiter
Chief Conductor

Erste Violinen
First violins

Guy Braunstein
1. Konzertmeister
Daishin Kashimoto
1. Konzertmeister
Daniel Stabrawa
1. Konzertmeister
Rainer Sonne
Konzertmeister
Zoltán Almási
Maja Avramović
Simon Bernardini
Wolfram Brandl
Peter Brem
Armin Brunner
Andreas Buschatz
Alessandro Cappone
Madeleine Carruzzo
Aline Champion
Felicitas Clamor-Hofmeister
Laurentius Dinca
Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Christoph Polonek
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

Zweite Violinen
Second violins

Christian Stadelmann
1. Stimmführer
Thomas Timm
1. Stimmführer
Christophe Horak
Stimmführer
Daniel Bell
Holm Birkholz
Philipp Bohnen
Stanley Dodds
Cornelia Gartemann
Amadeus Heutling
Rainer Mehne
Christoph von der Nahmer
Raimar Orlovsky
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt
Armin Schubert
Stephan Schulze
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

Bratschen
Violas

Neithard Resa
1. Solobratscher
Naoko Shimizu
Solobratscherin
Wilfried Strehle
Solobratscher
Micha Afkham
Julia Gartemann
Matthew Hunter
Ulrich Knörzer
Sebastian Krunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Zdzisław Polonek
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

Violoncelli
Cellos

Georg Faust
1. Solocellist
Ludwig Quandt
1. Solocellist
Martin Löhr
Solocellist
Olaf Maninger
Solocellist
Richard Duven
Rachel Helleur
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Knut Weber

Kontrabässe
Double basses

Matthew McDonald
1. Solobassist
Janne Saksala
1. Solobassist
Esko Laine
Solobassist
Fora Baltacigil
Martin Heinze
Wolfgang Kohly
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

Flöten

Flutes

Andreas Blau
Solo
 Emmanuel Pahud
Solo
 Prof. Michael Hasel
 Jelka Weber

Oboen

Oboes

Jonathan Kelly
Solo
 Albrecht Mayer
Solo
 Christoph Hartmann
 Andreas Wittmann
 Dominik Wollenweber
Englischhorn
Cor anglais

Klarinetten

Clarinets

Wenzel Fuchs
Solo
 Alexander Bader
 Walter Seyfarth
 Manfred Preis
Bassklarinette
Bass Clarinet

Fagotte

Bassoons

Daniele Damiano
Solo
 Stefan Schweigert
Solo
 Mor Biron
 Markus Weidmann
 Marion Reinhard
Kontrafagott
Contrabassoon

Hörner

Horns

Radek Baborak
Solo
 Stefan Dohr
Solo
 Stefan de Leval Jezierski
 Fergus McWilliam
 Georg Schreckenberger
 Klaus Wallendorf
 Sarah Willis

Trompeten

Trumpets

Gábor Tarkövi
Solo
 Tamás Velenczei
Solo
 Thomas Clamor
 Georg Hilser
 Guillaume Jehl
 Martin Kretzer

Posaunen

Trombones

Prof. Christhard Gössling
Solo
 Olaf Ott
Solo
 Thomas Leyendecker
 Stefan Schulz
 Jesper Busk Sørensen

Tuba

Paul Hümpel
 Alexander von Puttkamer

Pauken

Timpani

Rainer Seegers
 Wieland Welzel

Schlagzeug

Percussion

Raphael Haeger
 Simon Rössler
 Franz Schindlbeck
 Jan Schlichte

Harfe

Harp

Marie-Pierre Langlamet

Recorded at the Philharmonie Berlin

AUDIO PRODUCTION

Piano Concerto No. 1	4 February 2010
Piano Concertos Nos. 2 & 3	10 February 2010
Piano Concerto No. 4	20 February 2010
Piano Concerto No. 5	14 February 2010

Recording producer: Christoph Franke

Sound engineers: Marco Buttgereit (1), Peter Gross (2, 3, 5), Kai Mielisch (4)

Editing: Alexander Feucht

Recorded in 24-bit / 48 kHz

Executive producers: Olaf Maninger, Robert Zimmermann

Project manager: Felix Feustel

Art direction: Studio Marek Polewski

Layout: Marek Polewski, Alexander Papoli-Barawati

Photos: Monika Rittershaus (24, 34, 40, 42, 44, 47, 48), Reinhard Friedrich (41), Matthias Heyde (52)

Historical images: Beethoven-Haus Bonn (5, 16),

Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer (23, 28, 37)

Introductions on pages 7-15: Simon Tönies – translated by Innes Wilson

Editorial: Gerhard Forck, Phyllis Anderson, Hendrikje Scholl, Markus Zint, Katrin Haase

Assistant project manager: Timo Hagemeister

Mitsuko Uchida appears courtesy of Decca Records

Special thanks to Victoria Rowsell

Cover image: Gerhard Richter, *Großer Vorhang* (163-1), 1967

Oil on canvas, 200 x 280 cm

BPHR 18024

© & © 2010 / 2018 Berlin Phil Media GmbH · All rights reserved

www.berliner-philharmoniker.de

www.berliner-philharmoniker-recordings.com