



# **BEETHOVEN**

## **Piano Concertos Nos. 3 and 4**

**Boris Giltburg**

**Vasily Petrenko**

**Royal Liverpool Philharmonic Orchestra**

# Ludwig van Beethoven (1770–1827)

## Piano Concertos Nos. 3 and 4

Of all Beethoven's piano concertos, it was *No. 3 in C minor, Op. 37* that left the strongest and most immediate impression on me as a child. The tangible tension of the dark, taut opening was electrifying, the inevitable *fortissimo* explosions awesome, the irresistible energy of the *tutti* passages exhilarating, and the sepulchral entrance of the orchestra at the end of the first movement mesmerising and chilling. Add to this the addictive nature of the finale's almost dance-like tune, and I was totally lost under the music's spell. In this, I later learned, I was close to 19th-century audiences, who loved this concerto above all others by Beethoven, including our present-day favourite, the *Emperor*.

As I came to play the concerto in my early teens, I was almost disheartened to discover that the core of the piano part in the first movement was, in fact, lyrical, and (what seemed worse) written in a major key! Of the darkness and drama that captivated me so much, the piano shared relatively little. It could be found in the initial roar of three C minor scales, followed by a *fortissimo* proclamation of the main theme in double octaves [1] 3:21 – what a powerful 'I am here' announcement after the long symphonic opening! – and the heavy-hearted build-up at the end of the development and shattering collapse into the reprise [8:50]. But perhaps, most gratifyingly, it pervaded much of the magnificently conceived cadenza [12:29], a pianistic and dramaturgical tour de force, where I felt Beethoven had finally given the instrument free rein for three minutes. The coda remains, now as then, my favourite part of the entire concerto, with the ghostly appearance of the orchestra underlined by the timpani's distant, yet tangible menace at [15:36], and the increasingly desperate build-up towards the final and fateful C minor crash.

It was only later that I fully appreciated Beethoven's genius in balancing those sections of high drama with numerous moments of tenderness, lyricism and even humour. The warm beauty of the second subject ([1:30] in the orchestra and [4:55] in the piano); the heartfelt entreaty at [3:39] or the artless narrative at [7:41]; the glow of the bravura passages and trills at [6:20] – all these combine to form a musical canvas much more complex and nuanced than if it had consisted of nothing but dramatic outbursts and ghostly apparitions. And ultimately, they make the moments of darkness and drama that much more impactful and memorable.

The second movement provides much-needed repose, mirroring Beethoven's approach in his other works in a minor key. But the transition contains a shock – a leap to E major, harmonically light years away from C minor, barely linked to the first movement through the enharmonic pairing of G sharp (the upper note of the first chord of the slow movement) and A flat (the upper note of the dissonant chord at [1] 0:13 and [3:34]). In complete contrast to the preceding turmoil, Beethoven creates a spellbindingly still soundscape, presented to us in a frozen, inward-looking meditation by the piano alone. But underneath the serene surface, there's tightly held tension, which erupts at [2] 1:01 – and even more impressively in the reprise at [6:21] – leading to a more flowing, luminously orchestrated *tutti*.

This contrast of serenity and energy is even embodied in the unusual notation of this movement. It is written in 3/8 – usually a metre reserved for lighter dances – and yet the tempo indication is *Largo*, among the slowest Beethoven used. It is clearly a slow movement, and yet the piano score looks densely inked, as the many fast passages are written in 64th, 128th and, in one eyebrow-raising instance, 256th notes. The music does not seem pressed to resolve the contradiction – it comfortably embodies both sides at once, right until the very last bars of the movement, when the softly falling notes of an E major triad in the piano and woodwinds are followed by a highly energetic final chord in the entire orchestra.

The finale's ever-so-slightly edgy tune fleetingly connects to the slow movement through its second note – the same A flat/G sharp I mentioned above. The wonderfully catchy refrain is light and almost lyrical in the piano, but becomes muscular and punchy once the full forces of the orchestra take it up [3] 0:42 – the big dramatic gestures are again left to the orchestra.

The episodes quickly shift the key to major, and the mood becomes carefree and joyful (including some impressive finger-breaking passages at [1:35 and 6:39]). The second episode [3:35] also introduces a warm melody in the clarinet, recalling the middle movement of the *First Concerto* both through its key (A flat major) and the increasingly intertwined duet between the clarinet and the piano. After the third episode, a somewhat questioning *tutti* follows [7:24], and after a written-out piano improvisation [7:47], Beethoven closes the movement with a blazing coda [8:04], firmly resolving the concerto's dramatic tensions with triumph and light.

The concerto was premiered on 5 April 1803 at the Theater an der Wien as part of a mammoth all-Beethoven programme which also included the premieres of the *Second Symphony* and the oratorio *Christ on the Mount of Olives*, alongside a repeat of the *First Symphony*. The solo part was performed by Beethoven himself, who asked Ignaz von Seyfried, the theatre's musical director, to turn pages for him. By that point, the concerto had been brewing in Beethoven's mind for a long time – the earliest sketches go as far back as 1796. But despite the prolonged composition history, Beethoven had *still* not written out the piano part by the time of the premiere, leaving a somewhat agitated Seyfried to recall:

'I saw almost nothing but empty pages; at the most, on one page or another a few Egyptian hieroglyphs, wholly unintelligible to me, were scribbled down to serve as clues to him; for he played nearly all of the solo part from memory ... He gave me a secret glance whenever he was at the end of one of the invisible passages, and my scarcely concealable anxiety not to miss the decisive moment amused him greatly.'

(Interesting to note that the expectation of playing *with* a score was so strong at the time that Beethoven felt he needed to put on a show of playing from one!)

It was on the same stage, some four and a half years later, that Beethoven publicly premiered his *Concerto No. 4 in G major, Op. 58*, in what was to be his last appearance as a concerto soloist. That programme went on for even longer and included the premieres of the *Fifth* and *Sixth* symphonies and the *Choral Fantasy*, alongside the concert aria *Ah! perfido*, and movements from the *Mass in C* (!). The audience endured four hours in an unheated theatre in the dead of winter, the performance was under-rehearsed – but what a nearly-unimaginable string of premieres! (Contemporary reports do sound as if this may have been too much of a good thing, though the concerto touched them deeply.)

The *Fourth Concerto* is the most poetic and possibly the least extrovert of the five. While hardly lacking in pianistic brilliance – in fact, I would rank it as the most challenging of Beethoven's concertos in terms of sheer technical difficulty – it is the poetry, subtle and breathing, suffusing every note, which seems to me to leave the biggest mark on both listeners and performers.

The very opening is a moment of pure magic. The piano starts on its own with a phrase of ineffable simplicity. It seems almost improvised on the spot, a moment of inspiration trustingly shared with us, but its construction and balance are utter perfection. The opening G major chord – at once dense, soft and luminous – organically continues with the main rhythmic motif of the movement (the same note repeated four times in a short–short–short–long pattern). The third repeat of the motif stops on a syncopated A minor chord – a touch of colour and emotion – before a light-fingered ascending passage leads to the end of the phrase – a caressing appoggiatura alighting on an invitingly open D major chord. For me, this is possibly the single most beautiful phrase Beethoven composed for the piano, which may – I hope! – excuse the over-the-top description. And the magic does not stop there: the orchestra repeats the same phrase in the relatively distant key of B major – a dream within a dream – before returning to the home key and the full opening *tutti*.

The first movement wonderfully balances its unhurried expansiveness with ever-present energy and, often, brilliance. Special moments abound. To point out just a few: the entrance of the piano after the opening *tutti* at [4:3:03], with the main motif ascending in tritones, the harshest and most dissonant of intervals, like an antidote to the prevalent beauty of the preceding minutes; the marvellous sense of space at [4:14] with the right-hand melody effortlessly floating high above the dark left-hand-and-strings accompaniment; the memorable pairing of the piano with the lowest strings at [7:58]; the repeat of the opening phrases at [10:31] where the piano seems to imitate bells – large ones in the G major phrase and small silver ones in the B major phrase high above the orchestra; and finally, the last, dreamy, repeats of the opening motif as the piano joins the orchestra at [18:42], before the final, glorious G major build-up and close.

The second movement is one of Beethoven's most striking narratives – a dialogue between an angular, insistent, implacable string orchestra playing in austere unison and the piano in its most personal, heartfelt and imploring. 'Orpheus taming the wild beasts with his music' is a common extra-musical interpretation of this movement, but we could just as easily imagine the piano as a personification of a single soul – perhaps Beethoven himself – surrounded by the forces of fate, gradually succeeding in softening their assault. The piano's unchangeably gentle sound (it must have been even more so on Beethoven's softer-sounding instruments), makes the eruption at [5] 3:25] that much more shocking: a cry of raw, uncontainable anguish. When it subsides, we are left with but a shadow of the strings' original fury [4:11], leading to the piano's last two entrances. Whether we hear them as a prayer, as the taming or the acceptance of fate, they are profoundly moving – Beethoven at his most human and vulnerable.

With the echo of the upper E still hanging in the air, Beethoven brilliantly repurposes it as the middle note of a C major chord to open the finale, creating a seamless link between these infinitely distant musical worlds. To ease the transition further, at the finale's opening Beethoven maintains the strings-only orchestration, as well as the barely-a-whisper nature of the strings' sound. But the immediate shift in content trumps the similarity of presentation – the refrain is alert and alive, rhythmically crisp with its chains of short–short–long note groups, its mood light and uplifting (both figuratively and literally – the little C major ascent right at [6] 0:03] is a sprinkle of joy). And as an inside joke, the refrains all start in the wrong key! It's only at the very end of the opening phrase that the C major harmony reveals itself as the subdominant of our real home key – G major – and the G major chord makes the briefest of appearances at [0:08].

The piano returns to C major, inventively accompanied by the warmth of a solo cello. Its variation on the opening line softens the sharp rhythms with cascades of semiquavers and trills, though the syncopated left-hand chords after each long melody note add a dose of rhythmical quirkiness. As it unfolds, the finale is wonderfully witty and light-footed, though as in any mature movement by Beethoven, there is variety and contrast aplenty. Just consider the transformations of the refrain itself: the quietly crackling energy of the opening turns into the brightest and most muscular of passages at [0:28] (trumpets and drums appearing for the first time in the concerto); later in the movement, the piano plays a variation on the refrain an octave higher, in a glockenspiel-like sound [6:09]; and after the cadenza, the refrain is warmly presented by the clarinets and bassoons, with a flowing accompaniment in the piano [8:24]. Uniting all these is an infectious energy radiating from the music; for me, the finale glows with the sheer joy of living, a nearly-cloudless affirmation of life after the personal tragedy of the second movement.

**Boris Giltburg**

# Ludwig van Beethoven (1770–1827)

## Klavierkonzerte Nr. 3 und 4

Von allen Klavierkonzerten Beethovens hat mich das dritte in c-moll op. 37 als Kind am stärksten und unmittelbarsten beeindruckt. Die handfeste Spannung des düsteren, straffen Anfangs elektrisierte, die unumgänglichen *fortissimo*-Explosionen waren furchteinflößend, die Tutti-Passagen berauschten mit ihrer unwiderstehlichen Energie, der grabesdüstere Einsatz des Orchesters am Ende des Kopfsatzes hypnotisierte und erschreckte in einem. Man nehme dazu den süchtig machenden Charakter der beinahe tänzerischen Finalmelodie – und ich war völlig im Banne dieser Musik. Später erfuhr ich, dass ich damit ähnlich empfunden hatte wie das Publikum des 19. Jahrhunderts, das dieses Konzert mehr als all seine Beethoven'schen Geschwister liebte – das Fünfte, den heutigen Favoriten, eingeschlossen.

Dann begann ich als junger Teenager das Konzert zu spielen, und ich war fast niedergeschlagen, als ich herausfand, dass der Klavierpart des ersten Satzes im Innersten lyrisch und – noch schlimmer – in einer Dur-Tonart geschrieben ist! Von der Düsternis und Dramatik, die mich so fesselten, gab es im Klavier relativ wenig: im lärmenden Anfang der drei c-moll-Tonleitern und anschließend in der oktavierten *fortissimo*-Vorstellung des Hauptthemas (1:3:21) – welch machtvolles »Hier bin ich« nach der langen symphonischen Exposition! Düstere Dramatik herrscht dann auch in der bedrückten Steigerung am Ende der Durchführung und dem erschütternden Zusammenbruch der Reprise (8:50). Besonders erfreulich aber war wohl die Tatsache, dass weite Teile der großartig konzipierten Kadenz (12:29) von dieser Atmosphäre durchdrungen sind. Es ist dies eine pianistische und dramaturgische Meisterleistung, die mir so vorkam, als habe Beethoven dem Instrument endlich für drei Minuten freien Lauf gelassen. Der liebste Abschnitt des gesamten Konzertes ist mir bis heute die Coda mit ihrer orchestralen Geistererscheinung, die durch die entfernt und doch spürbar drohende Pauke (15:36) noch unterstrichen wird, und mit der zunehmend verzweifelteren Steigerung, die am Ende in ein schicksalhaftes c-moll abstürzt.

Erst später erkannte ich, wie genial Beethoven diese hochdramatischen Abschnitte mit vielen zärtlichen, lyrischen und sogar humorvollen Momenten verbunden hat. Die warmherzige Schönheit des zweiten Themas im Orchester (1:30) und im Klavier (4:55); die aufrichtige Beschwörung (3:39) und die schlichte Erzählung (7:41); die glühenden Bravourpassagen und Triller bei 6:20 – all das lässt ein viel komplexeres und nuancenreicheres musikalisches Bild entstehen als es die bloße Kombination dramatischer Ausbrüche und geisterhafter Erscheinungen könnte. Und letztlich werden dadurch die Momente der Dunkelheit und des Dramas desto eindrucksvoller und einprägsamer.

Der zweite Satz gewährt die dringend benötigte Ruhe und zeigt denselben kompositorischen Ansatz, den Beethoven bei seinen anderen Werken in Molltonarten umsetzte. Doch der Übergang bringt einen Schock: einen Sprung nach E-dur, das harmonisch Lichtjahre von c-moll entfernt und durch die enharmonische Gleichsetzung von Gis (dem Spitzenton des ersten Akkordes im langsamen Satz) und As (dem obersten Ton des dissonanten Akkordes bei 1:0:13 und 3:34) kaum mit dem Kopfsatz verbunden ist. Im völligen Kontrast zu dem vorherigen Tumult bereitet Beethoven hier eine Klanglandschaft von faszinierender Ruhe, die uns in einer gefrorenen, introvertierten Meditation vom Klavier allein vorgestellt wird. Doch unter der ruhigen Oberfläche waltet eine starke Spannung, die bei 2:1:01 und noch beeindruckender bei 6:21 in der Reprise ausbricht, bevor sie zu einem flüssigeren, leuchtend instrumentierten Tutti führt.

Dieser Kontrast von Gelassenheit und Energie spricht auch aus der ungewöhnlichen Notation dieses Satzes. Er ist im 3/8-Takt geschrieben, in einem Metrum also, das normalerweise für leichtere Tänze reserviert ist, doch die Bezeichnung *Largo* verlangt eines der langsamsten Tempi, die Beethoven angeschlagen hat. Es handelt sich eindeutig um einen langsamen Satz, und doch ist die Klavierstimme schwarz von Noten, denn viele schnelle Passagen sind in 64-teln, 128-teln und – in einem verblüffenden Augenblick – sogar in 256-teln notiert. Die Musik wird nicht dazu angehalten, diesen Widerspruch aufzulösen. Mit Leichtigkeit repräsentiert sie beide Seiten zugleich bis in die allerletzten Takte des Satzes hinein, wo auf die sanft herabfallenden Töne eines E-dur-Dreiklangs im Klavier und den Holzbläsern ein äußerst energiegeladener Schlussakkord des gesamten Orchesters folgt.

Das leicht gereizte Thema des Finales stellt durch seinen zweiten Ton – das bereits erwähnte As/Gis – eine flüchtige Verbindung zum langsamen Satz her. Der wunderbar eingängige Refrain klingt im Klavier leicht und beinahe lyrisch, wird aber muskulös und schlagkräftig, sobald ihn das gesamte Orchester aufgreift (☐ 0:42) – erneut sind die großen dramatischen Gesten dem Orchester überlassen.

Die Episoden wechseln schnell nach Dur, die Stimmung wird unbeschwert und fröhlich – wozu einige eindrucksvolle halsbrecherische Solopassagen das Ihrige beitragen (☐ 1:35 und 6:39]). Die zweite Episode (3:35) bringt in der Klarinette eine weitere warmherzige Melodie, die sowohl durch ihre Tonart (As-Dur) als auch durch das immer enger verflochtene Duett von Klarinette und Klavier an den Mittelsatz des ersten Konzerts erinnert. Nach der dritten Episode folgt ein leicht zweifelndes Tutti (7:24), und nach einer ausgeschriebenen Klavierimprovisation (7:47) beschließt Beethoven den Satz mit einer feurigen Coda (8:04), die die dramatischen Spannungen des Konzertes in Licht und Triumph endgültig auflöst.

Das Konzert erlebte seine Premiere am 5. April 1803 im Theater an der Wien bei einem großen Beethoven-Programm, in dem auch die zweite Symphonie und das Oratorium *Christus am Ölberg* uraufgeführt und die erste Symphonie wiederholt wurden. Den Solopart spielte Beethoven selbst, wobei er Ignaz von Seyfried, den Musikdirektor des Theaters, bat, für ihn umzublättern. Zu diesem Zeitpunkt hatte das Konzert schon lange in Beethovens Kopf geschlummert – die ersten Skizzen reichen bis ins Jahr 1796 zurück. Doch trotz der langen Entstehungsgeschichte hatte der Komponist den Klavierpart bei der Uraufführung noch nicht ausgeschrieben, wie ein recht aufgeregter Seyfried zu berichten weiß:

»Ich erblickte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche, egyptische Hieroglyphen hingekritzelt; denn er spielte beinahe die ganze Prinzipalstimme bloß aus dem Gedächtnis, da ihm, wie fast ungewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz war, solche vollständig zu Papier zu bringen. So gab er mir jedes Mal also nur einen verstohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen unsichtbaren Passage am Ende war, und meine kaum zu bergende Ängstlichkeit, diesen entscheidenden Moment ja nicht zu versäumen, machte ihm einen ganz köstlichen Spaß, worüber er sich noch bei unserem gemeinsamen jovialen Abendbrote vor Lachen ausschütten wollte.«

(Offenbar war die Erwartung des Publikums, einen Künstler nach Noten spielen zu sehen, so groß, dass Beethoven es für nötig hielt, dieser Erwartung durch seine »Show« zu entsprechen.)

Auf derselben Bühne fand viereinhalb Jahre später, am 22. Dezember 1808, die Uraufführung des vierten Klavierkonzertes in G-dur op. 58 statt, die Beethovens letzter Auftritt als Solist werden sollte. Das Programm dauerte sogar noch länger als das zuvor genannte: Es enthielt neben der Konzertarie *Ah! perfido* und zwei Sätzen der Messe C-dur op. 86 (!) die Premieren der fünften und sechsten Symphonie und der Chorfantasia op. 80. Im tiefsten Winter hatte das Publikum in einem ungeheizten Theater auszuharren; die Aufführungen waren nicht hinreichend geprobt worden, und doch: Welch geradezu unvorstellbare Serie von Uraufführungen! (In zeitgenössischen Berichten klingt es so, als sei das vielleicht des Guten zu viel gewesen, wenngleich das Konzert zutiefst berührte.)

Das vierte Klavierkonzert ist das poetischste und womöglich auch am wenigsten extrovertierte unter seinen Geschwistern. Zwar mangelt es ihm kaum an pianistischer Brillanz – ich würde es hinsichtlich seiner rein technischen Schwierigkeiten sogar als das anspruchsvollste der fünf Konzerte bezeichnen; was jedoch den tiefsten Eindruck bei Zuhörern und Interpreten hinterlässt, ist meiner Meinung nach die subtile und atmende Poesie, von der jeder Ton durchdrungen ist.

Schon der Anfang ist ein Augenblick der reinsten Magie. Das Klavier beginnt allein mit einer Phrase von unbeschreiblicher Einfachheit. Sie wirkt beinahe wie eine spontane Improvisation – ein Moment der Inspiration, der vertrauensvoll mit uns geteilt wird. Der Aufbau dieser Phrase jedoch und ihre Ausgewogenheit sind von absoluter Perfektion. Der einleitende G-dur-Akkord – dicht, weich und leuchtend in einem – setzt sich organisch in dem rhythmischen Hauptmotiv des Satzes fort (ein und derselbe Ton erklingt viermal in dem Schema kurz-kurz-kurz-lang). Die dritte Wiederholung dieses Motivs kommt – ein Hauch von Farbe und Empfindung – auf einem synkopierten a-moll-Akkord zum Stillstand, bevor eine behende aufsteigende Passage zum Ende der Phrase führt – eine schmeichelnde Appogiatur, die schließlich einen verlockend offenen D-dur-Akkord erreicht. Für mich ist das die wohl schönste Phrase, die Ludwig van Beethoven für Klavier geschrieben hat, was hoffentlich die ausführliche Beschreibung entschuldigen wird. Und der Zauber ist damit nicht zu Ende: Das Orchester wiederholt die Phrase in der relativ entlegenen Tonart H-dur – Traum in einem Traum – und findet erst dann zur Ausgangstonart und dem vollständigen ersten *Tutti*.

Der Kopfsatz wahrt auf wundersame Weise das Gleichgewicht zwischen gemächlicher Ausbreitung auf der einen und allgegenwärtiger Energie, ja Brillanz auf der andern Seite. Besondere Augenblicke sind im Überfluss vorhanden. Um nur einige zu nennen: der Einsatz des Klaviers nach dem ersten *Tutti* bei 4 3:03, in dem das Hauptmotiv wie ein Antidot zur dominierenden Schönheit der letzten Minuten tritoniusweise im härtesten, dissonantesten aller Intervalle aufsteigt; das herrliche Raumgefühl bei 4:14 mit der mühelos über der düsteren Begleitung der linken Hand und der Streicher schwebenden Melodie der Rechten; die unvergessliche Verbindung des Klaviers mit den tiefsten Streichern bei 7:58; die Wiederholung der Einleitungsphasen bei 10:31, wo das Klavier anscheinend Glocken imitiert – große in der G-dur-Phrase, kleine Silberglöckchen in H-dur hoch über dem Orchester; und endlich die letzten, verträumten Wiederholungen des Anfangsmotivs, wenn das Klavier bei 18:42 vor der letzten, glorreichen G-dur-Steigerung und dem Schluss zum Orchester stößt.

Der zweite Satz ist eine der eindrucksvollsten Erzählungen Beethovens – ein Dialog zwischen dem schroffen, hartnäckigen und unversöhnlichen, im strengen *unisono* spielenden Streichorchester und dem Klavier, das seine persönlichsten, innigsten und flehentlichsten Töne anschlägt. »Orpheus, mit seiner Musik die wilden Tiere zähmend« ist eine verbreitete außermusikalische Deutung dieses Satzes; wir können uns das Klavier aber auch ebenso gut als die Personifizierung einer einzelnen Seele denken (vielleicht Beethoven selbst), die von den Mächten des Schicksals umringt ist und es allmählich schafft, deren Angriffskraft abzuschwächen. Durch den gleichbleibend zarten Klang des Klaviers (der auf den weicher klingenden Instrumenten der Beethovenzeit sogar noch zarter gewesen sein muss) wirkt der Ausbruch bei 5 3:25 noch schockierender: Es ist ein Aufschrei rauher, unkontrollierbarer Qualen. Nachdem er verklungen ist, bleibt uns von der ursprünglichen Wut der Streicher nur noch ein Schatten (4:11), der zu den beiden letzten Einsätzen des Klaviers führt. Ob wir darin nun ein Gebet oder die Zähmung beziehungsweise die Akzeptanz des Schicksals hören – sie sind zutiefst bewegend und zeigen Beethoven von seiner menschlichsten, verletzlichsten Seite.

Der Nachklang des hohen E liegt noch in der Luft, wenn ihn Beethoven auf brillante Weise als Terz eines C-dur-Akkords auffasst, um so das Finale zu eröffnen und eine nahtlose Verbindung zwischen zwei unendlich weit voneinander entfernten Welten herzustellen. Zur Erleichterung dieses Übergangs beschränkt sich Beethoven am Anfang des Finales noch auf die reine Streicherbesetzung und das kaum wahrnehmbare Geflüster dieser Instrumente. Doch die Ähnlichkeit der Darstellung wird durch den sofort sich ändernden Inhalt ausgestochen: Der Refrain ist rege und lebendig, mit seinen Ketten kurz-kurz-langer Notengruppen spritzig im Rhythmus und sowohl im übertragenen wie auch im wörtlichen Sinne von leichter, erhebender Stimmung: Die kleine, aufsteigende C-dur-Figur bei 6 0:03 ist ein kleiner Freudensprung. Und wie ein Spaß für Kenner beginnen sämtliche Refrains in der falschen Tonart! Erst ganz am Ende der ersten Phrase entpuppt sich das C-dur als Subdominante unserer eigentlichen Grundtonart G-dur; der G-dur-Akkord hat bei 0:08 einen denkbar kurzen Auftritt.

Geistreich von den warmherzigen Linien eines Solocellos akkompagniert, wendet sich das Klavier wieder nach C-dur. Seine Abwandlung des ersten Themas mildert die scharfen Rhythmen durch Sechzehntel- und Trillerkaskaden, wenngleich die synkopierten Akkorde der linken Hand jedem ausgehaltenen Melodieton ein gewisses Quantum an rhythmischer Skurrilität mitgeben. Das Finale entwickelt sich auf wunderbar geistreiche, leichtfüßige Weise, ist dabei aber, wie jeder reife Satz Beethovens, ein Füllhorn an Abwechslung und Kontrasten. Man betrachte nur die Verwandlungen des Refrains selbst: Die leise knisternde Energie des Anfangs verwandelt sich bei 0:28 in eine äußerst glanz- und kraftvolle Passage (Pauken und Trompeten haben an dieser Stelle ihren ersten Auftritt in dem Konzert); im weiteren Verlauf spielt das Klavier eine Variante des Refrains in der höheren Oktave, wo es wie ein Glockenspiel klingt (6:09); und nach der Kadenz tragen Klarinetten und Fagotte zur fließenden Begleitung des Klaviers den Refrain vor (8:24). All das wird vereint durch die von dieser Musik ausgehende, ansteckende Energie: Für mich erstrahlt das Finale in reiner Lebensfreude – wie eine fast wolkenlose Bejahung des Lebens nach der persönlichen Tragödie des zweiten Satzes.

**Boris Giltburg**

*Deutsche Fassung: Cris Posslac*

### Also available



9.70329



9.70330



Also available



8.574151



8.574153

## Royal Liverpool Philharmonic Orchestra



Founded in 1840, the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (RLPO) is the UK's oldest continuing professional symphony orchestra. In 2021, Domingo Hindoyan joined the RLPO as Chief Conductor, following a distinguished line of leaders including Vasily Petrenko (now the orchestra's Conductor Laureate), Max Bruch, Sir Charles Hallé, Sir Henry Wood, Sir Malcolm Sargent and Sir John Pritchard. The RLPO performs over 60 concerts each season at its home, Liverpool Philharmonic Hall, and other venues in the city, and appears throughout the UK and internationally. The orchestra has given world premiere performances of works by Sir Peter Maxwell Davies, Sir John Tavener, Karl Jenkins, Stewart Copeland, Michael Nyman, Michael Torke, Nico Muhly, James Horner and Sir James MacMillan. The orchestra's discography includes Vaughan Williams' symphonies; Rachmaninov's symphonies and orchestral works, and piano concertos with Simon Trpčeski; the symphonies of Shostakovich and Elgar; and Tchaikovsky's symphonies and piano concertos. The RLPO's recording of Tchaikovsky's *Symphonies Nos. 1, 2 and 5* won Recording of the Year and Orchestral Recording of the Year at the *BBC Music Magazine Awards* in 2017. [www.liverpoolphil.com](http://www.liverpoolphil.com)

## Vasily Petrenko



Photo: Svetlana Tarlova

Vasily Petrenko is music director of the Royal Philharmonic Orchestra (since 2021), and chief conductor of the European Union Youth Orchestra (since 2015). He is conductor laureate of the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, following his hugely acclaimed 15-year tenure as its chief conductor (2006–21), and has also served as principal guest conductor and subsequently artistic director of the State Academic Symphony Orchestra of Russia (2016–22), chief conductor of the Oslo Philharmonic (2013–20), principal conductor of the National Youth Orchestra of Great Britain (2009–13) and principal guest conductor of St Petersburg's Mikhailovsky Theatre, where he began his career as resident conductor (1994–97). Petrenko was born in 1976 and studied at St Petersburg Capella Boys Music School and St Petersburg Conservatory, where he participated in the masterclasses of Ilya

Musin, Mariss Jansons and Yuri Temirkanov. He has worked with many of the world's most prestigious orchestras including the Berliner Philharmoniker, Gewandhausorchester Leipzig, London Symphony Orchestra and Los Angeles Philharmonic. He has made frequent appearances at the BBC Proms. Equally at home in the opera house, and with over 30 operas in his repertoire, Petrenko has conducted at Glyndebourne, Opéra national de Paris, Opernhaus Zürich, Bayerische Staatsoper and The Metropolitan Opera. On disc, his Shostakovich, Rachmaninov and Elgar symphony cycles with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra have garnered worldwide acclaim, and his recording of Tchaikovsky's *Manfred Symphony* (Naxos 8.570568) was named Orchestral Recording of the Year at the 2009 *Classic FM Gramophone Awards*. With the Oslo Philharmonic, he has released cycles of Scriabin and Prokofiev symphonies and Richard Strauss's tone poems.

[www.vasilypetrenkomusic.com](http://www.vasilypetrenkomusic.com)

## Boris Giltburg



Pianist Boris Giltburg is lauded across the globe as a deeply sensitive, insightful and compelling musician. Born in 1984 in Moscow, he moved to Tel Aviv at an early age, studying with his mother and then with Arie Vardi. He went on to win numerous awards, notably the First (and Audience) Prize at the Queen Elisabeth Competition in Brussels in 2013. Giltburg has appeared with leading orchestras worldwide such as the Philharmonia, London Philharmonic, Israel Philharmonic, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, NHK Symphony, WDR Cologne, Oslo Philharmonic, Czech Philharmonic, Orchestre National de France and Baltimore and Seattle symphonies. He made his Australian debut in 2017 and

has frequently toured China and South America. Since his BBC Proms debut in 2010 he has appeared at many of the major festivals, and has played recitals at Carnegie Hall, Concertgebouw Amsterdam, Southbank Centre and Elbphilharmonie Hamburg. In 2020 he recorded on audio and audiovisual all 32 Beethoven sonatas, released in a box set in 2021. This latest release is the last of the complete Beethoven piano concertos recorded with the Royal Liverpool Philharmonic and Vasily Petrenko, with whom he previously recorded both Shostakovich concertos, winning a Diapason d'Or; this recording also featured his own arrangement of Shostakovich's *String Quartet No. 8* for solo piano. The first volume in his complete Rachmaninov concerto recordings series, coupled with the *Études-Tableaux* and subsequently the *Corelli Variations* and performed with the Royal Scottish National Orchestra and Carlos Miguel Prieto, won the award for Best Solo Recording at the inaugural Opus Klassik Awards, and his recital discs of Rachmaninov, Liszt and Schumann have been similarly well received. Giltburg is an avid amateur photographer and blogger, writing about classical music for a non-specialist audience. [www.borisgiltburg.com](http://www.borisgiltburg.com)

For 19th-century audiences Beethoven's *Piano Concerto No. 3* was the most loved of all his piano concertos, a work in which the balancing of high drama, tenderness, lyricism and humour is most pronounced and in which a coda resolves inner tensions with brilliance and triumphant grandeur. *Piano Concerto No. 4* is the most introspective and poetic of the concertos. The simplicity of its opening piano statement gives way to an unprecedented dialogue in the central movement between a heartfelt piano and an austere unison string orchestra, before the infectious energy of the dramatic finale.



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

<b>Piano Concerto No. 3 in C minor, Op. 37 (1803)</b>	<b>35:29</b>
❶ <b>I. Allegro con brio</b>	<b>16:30</b>
❷ <b>II. Largo</b>	<b>9:48</b>
❸ <b>III. Rondo: Allegro</b>	<b>9:06</b>
<b>Piano Concerto No. 4 in G major, Op. 58 (1805–06)</b>	<b>34:20</b>
❹ <b>I. Allegro moderato</b>	<b>19:25</b>
❺ <b>II. Andante con moto</b>	<b>5:06</b>
❻ <b>III. Rondo: Vivace</b>	<b>9:45</b>

**Boris Giltburg, Piano**  
**Royal Liverpool Philharmonic Orchestra**  
**Vasily Petrenko**

Recorded: 13 May 2019 ❶–❸ and 30 April 2022 ❹–❻ at Liverpool Philharmonic at the Friary, UK

Producer: Andrew Keener • Engineer: Simon Eadon • Assistant engineer: Dave Rowell

Editor: Stephen Frost • Booklet notes: Boris Giltburg

Piano: Fazioli (serial number 2782273), kindly provided by Jaques Samuel Pianos, London

Cover photo by Boris Giltburg

© & © 2023 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com