

The NAXOS logo is a blue square with the word "NAXOS" in white, serif, all-caps font. Above the text are three horizontal lines, and below it are three horizontal lines with small vertical bars between them, resembling a stylized architectural element or a musical staff.

NAXOS

A black and white photograph of pianist Boris Giltburg. He is shown in profile, leaning forward over a piano. The lighting is dramatic, highlighting his face and the texture of his dark sweater. The background is dark with some light flares, suggesting a concert hall setting.

BEETHOVEN

Piano Sonatas Nos. 4–7

Boris Giltburg

BEETHOVEN 32 • VOL. 2

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) Beethoven 32 • Vol. 2

About the project

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

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

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

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

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

Piano Sonata No. 4 in E flat major, Op. 7 (1796–97)

In 1796, a year after the successful publication of the three sonatas *Op. 2*, Beethoven composed the *Grande Sonate for Pianoforte, Op. 7*. By the 'Grande' designation, Beethoven wanted to single it out as a special work, which didn't need other sonatas to be published as an opus. Later, he would give the same epithet to the *Pathétique*, the *Waldstein* and the *Hammerklavier*.

And the grandness completely applies to the music. It is a tangible evolution from the earlier three works, with extra richness in its textures and timbres (the E flat major key lending itself to glowing brilliance – think the *Emperor* concerto years later!), and a more organic integration of virtuosity and music. But perhaps the biggest shift is in Beethoven's imagination – the very concept of what a sonata could be seems expanded; it is as if a previously two-dimensional painting began to acquire depth. A bravura first movement, overflowing with effervescent energy and good-natured humour, presents an abundance of melodies and motives. Beethoven's writing is almost orchestral – one could easily hear horns in the opening, jolly oboes and bassoons in the bridge section and multi-layered string tremolos in the codetta. The exposition is so chock-full of material that Beethoven keeps the development to a minimum: just a short dramatic episode. To balance it, an even more virtuoso coda finishes the movement.

The second movement is the dramatic core of the piece: an unfolding narrative, its opening an early embodiment of '*Innigkeit*', this elusive word, part heartfelt, part hushed and awed, part personal and treasured. Replete with poetry, it reaches a purely orchestral climax, in which Beethoven demands a crescendo on a single note – an unplayable effect on any keyboard instrument, but one so easily done with

string or woodwinds. The ending achieves even greater heights of lyricism – surely among the most beautiful pages written by Beethoven.

A simple, sincere elegance permeates both the third movement and the finale. Both contain a middle section in minor – hushed and shadowy in the third movement (in the deep-flat key of E flat minor), stormy and dramatic in the finale. But it is the charm which prevails in the end, bringing this grand sonata to a surprisingly serene, low-key end.

Piano Sonata No. 5 in C minor, Op. 10, No. 1 (1795–97)
C minor: by far the most iconic Beethoven key. It's the key of the *Fifth Symphony*, the *Third Piano Concerto*, the *Coriolan Overture*, the *Pathétique*, etc., etc. – so much, in fact, that 'C minor mood' became a semi-official term in Beethoven literature. It's temptingly easy for us to connect the brooding scowl on Beethoven's portraits and busts to the dramatic, stormy, high-intensity music he wrote in this key: works full of deep pathos and possessed by a relentless, sometimes demonic drive.

It's also temptingly easy to compare the C minor sonata, *Op. 10 No. 1*, with its younger sister, the *Pathétique*, *Op. 13*. The two are but a year or two apart and have a similar structure: a lyrical slow movement in A flat major surrounded by an energetic first movement and finale. Perhaps, though, dubbing *Op. 10 No. 1* 'the small *Pathétique*' isn't that helpful. The earlier sonata may not possess the same catchiness or plumb the depths of human emotion to the same degree as *Op. 13*, but surely it has more than enough individuality to be loved for what it is, and not just as a precursor to a later work.

The heart of the sonata for me is its middle movement: a slowly unfolding soliloquy, gently glowing, suspended in a timeless world. There is a dreamily loving quality to the static opening, which Beethoven animates with ornaments or injects with short outbursts of passion, only to bring it back time and again to a

magical standstill. A development would upset this idyllic world, and Beethoven reduces it to a single chord linking back to the reprise. A third repeat of the theme turns into a coda, closing the movement (and perhaps one's eyes) with a contented weariness of limb.

To counterbalance this immense tranquility, Beethoven infuses the outer movements with heaps of energy. The jagged, nervous impetus of the first movement's opening belies the lyrical, heartfelt or light-spirited music which makes up most of it. Only towards the end do darkness and passion prevail. The finale – one of the few *prestissimo* movements Beethoven wrote – starts as a tautly wound spring, soon to explode with thundering passages. Everything is intense, yet small-scale, with abrupt mood shifts between the sharply defined sections. The second theme is unexpectedly humorous, and just as unexpected are the premonition of the famous fate motif in the super-short development (the *Fifth Symphony* for a moment!) and the ending, which includes a visit to the relatively distant key of D flat major, a spooky atmospheric arpeggio, and which finally evaporates in a curious C major, leaving an ambiguous, unnerving afterimage.

Piano Sonata No. 6 in F major, Op. 10, No. 2 (1796–97)
The F major sonata, *Op. 10, No. 2*, is the short, bright, fun-infused interlude between the dark passion and enchanted lyricism of the C minor sonata, *Op. 10, No. 1*, on one side and the mature masterpiece which is the D major sonata, *Op. 10, No. 3*, on the other.

The first movement presents a potpourri of short motifs, differing in mood, filled with drastic contrasts and bits of pseudo-anger, all wonderfully employed for comic effect. The development takes on a more serious tone, though even there Beethoven conceals a joke – probably not lost on the connoisseurs, at whom the sonatas in general were aimed – this development doesn't develop any of the main themes of the exposition! Instead, Beethoven takes the last three notes – the musical equivalent of 'that is all' – and builds

an entire extended (and even somewhat dramatic) narrative around it. This could also have been a small way of showing off: look, I can take something utterly inconsequential, as far as musical motifs go, and create good music out of it.

A final tongue-in-cheek moment occurs at the end of the development, when everything signals the impending return of the opening motif. Beethoven does bring it back – but in the wrong key of D major. (You might well think here – what interesting jokes Beethoven had! But any kind of upset expectation can be humorous, if the expectation is widely shared – as this one probably was at the time among the connoisseurs). The D major material goes on for a good several phrases. Then Beethoven stops, reconsiders and finally continues in the right key of F major.

The second movement changes the mood completely – no jokes or fun-making here. Instead: a hushed, heartfelt narrative, growing at times to outbursts of raw emotion. The middle section with its reserved D flat major chords feels more like a containment of strong emotion than a point of relaxed calm. Only at the very end does Beethoven allow the emotion to take over, finishing the movement in *forte*.

The finale brings us sheer fun, a precisely controlled mayhem spun out of a pecking motif based on repeating notes. Beethoven starts out as if it were a fugue – first one voice, then two, then three – but like in the first movement, it's all wrong, at least according to the academic rules: he mixes the order of the entries, putting the third voice before the second. The music merrily rolls from there, generating its own incessant energy, wave after wave. The big climax comes at the point of reprise, which continues the fugal character, though in *fortissimo*, and with keyboard-spanning passages in alternating hands. It's tremendously fun to play.

Piano Sonata No. 7 in D major, Op. 10, No. 3 (1797–98)

Similar to the trios *Op. 1* and the sonatas *Op. 2*, it's the third work of the sonatas *Op. 10* – the sonata *No. 7 in D major* – which Beethoven intended as the high point of the trilogy. He returns there to the expanded, four-movement structure of his first four sonatas, and abandons – perhaps with the exception of the finale – the concise, sometimes even abrupt manner of composition he used in the fast movements of sonatas *Nos. 5 and 6*.

If we were to judge this sonata by its fast movements – inventive, fresh, brilliant and imaginative, assured, full of humour and surprises – it would feel as a natural development and intensification of a musical path Beethoven followed in his earlier works. But Beethoven went not a step, but a leap forward in the second movement – perhaps the earliest undisputed mature masterpiece in his output.

This movement, a great tragic utterance, shows Beethoven's understanding of the human psyche and soul on an incredibly intuitive level; his fearlessness in presenting emotion so raw, so naked; and the sheer compositional and musical mastery he commanded in capturing this emotion in notes. From the first bar, there is an unadorned sincerity to the music which catches one's breath – I couldn't think of a bigger and less expected contrast to the fun-filled ingenuity of the opening movement. This music for me is both an embodiment of loss, despair and resignation, and a show of great empathy from Beethoven to those who have experienced these emotions.

Boris Giltburg

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 2

Über das Projekt

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

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

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

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

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

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

Klaviersonate Nr. 4 Es-Dur op. 7 (1796–97)

1796, ein Jahr nach der erfolgreichen Veröffentlichung der drei Sonaten Op. 2, komponierte Beethoven die Grande Sonate für Klavier Op. 7. Mit der Bezeichnung 'Grande' wollte Beethoven sie als ein besonderes Werk herausstellen, das keine zusätzlichen Sonaten benötigte, um als ein Opus veröffentlicht werden zu können. Später würde er der „Pathétique“, der „Waldstein-Sonate“ und der „Hammerklavier-Sonate“ den gleichen Beinamen geben.

Und wahrlich: Grandios ist die Musik. Sie repräsentiert eine spürbare Weiterentwicklung der drei früheren Werke, mit einem zusätzlichen Reichtum an Texturen und Klangfarben (die Tonart Es-Dur zeigt sich hier in ihrer glühenden Brillanz – vergleichen Sie dazu auch das fünfte Klavierkonzert, Jahre später komponiert!) und einer organischeren Verquickung von Virtuosität und Musik. Aber die vielleicht größte Veränderung liegt in Beethovens Vorstellungskraft begründet – das Konzept dessen, was eine Sonate sein könnte, erscheint erweitert; es ist, als würde ein zuvor zweidimensionales Gemälde an Tiefe gewinnen. Ein bravouröser erster Satz, der vor Energie und gutmütigem Humor förmlich überschäumt, präsentiert

ein Füllhorn an Melodien und Motiven. Beethovens Kompositionsweise ist beinahe orchestral – man kann sich leicht Hörner in der Eröffnung, fröhliche Oboen und Fagotte in der Überleitung und vielschichtige Streichertremoli in der Codetta vorstellen. Die Exposition ist so vollgestopft mit musikalischem Material, dass Beethoven die Durchführung auf ein Minimum beschränkt: Sie ist nur eine kurze, dramatische Episode. Zum Ausgleich schließt eine noch virtuosere Coda den Satz ab.

Der zweite Satz ist der dramatische Kern des Stücks: Er erscheint als eine sich entfaltende Erzählung, deren Anfang eine frühe Verkörperung der "Innigkeit" ist, jenem schwer fassbaren Ausdruck, teils von Herzen kommend, teils gedämpft und ehrfürchtig, aber auch sehr persönlich und wertvoll. Mit Poesie wiederholt, erreicht er einen rein orchestralen Höhepunkt, in dem Beethoven ein Crescendo auf einer einzigen Note fordert – ein unspielbarer Effekt auf jedem Tasteninstrument, der aber mit Streichern oder Holzbläsern ganz leicht umzusetzen wäre. Der Schluss erklimmt noch höhere lyrische Gipfel – dies sind sicherlich einige der schönsten Partiturseiten, die Beethoven je komponiert hat.

Eine einfache, aufrichtige Eleganz durchzieht sowohl den dritten Satz als auch das Finale. Beide enthalten einen Mittelteil in Moll – gedämpft und schattenhaft im dritten Satz (im tiefen Es-Moll), stürmisch und dramatisch im Finale. Zum Schluss aber ist es der Zauber, der übrig bleibt und die „Grand Sonate“ zu einem überraschend gelassenen und zurückhaltenden Ende geleitet.

Klaviersonate Nr. 5 c-Moll op. 10 Nr. 1 (1795–97)

c-Moll: wohl die Beethoven-Tonart mit dem höchsten Symbolcharakter! Es ist die Tonart der fünften Symphonie, des dritten Klavierkonzerts, der Coriolan-Ouvertüre, der „Pathétique“ etc., etc. Diese Tonart erscheint so typisch für Beethoven, dass 'c minor mood' zu einem halboffiziellen Terminus in (zumindest der

anglophonen) Beethoven-Literatur geworden ist. Es fällt uns verlockend leicht, den grüblerischen Ausdruck, den wir von Beethovens Porträts und Büsten kennen, mit der dramatischen, stürmischen, hochintensiven Musik zu verbinden, die er in dieser Tonart schrieb: Werke voll tiefen Pathos' und von einem unerbittlichen, manchmal dämonisch anmutenden Antrieb.

Es ist auch verlockend einfach, die c-Moll-Sonate, Op. 10 Nr. 1, mit ihrer jüngeren Schwester, der „Pathétique“, Op. 13, in Beziehung zu setzen. Die beiden sind im Abstand von nur ein oder zwei Jahren komponiert worden und weisen beide eine ähnliche Struktur auf: ein lyrischer, langsamer Satz in As-Dur, eingerahmt von einem energischen ersten Satz und einem Finale. Vielleicht ist es aber gar nicht so hilfreich, Op. 10 Nr. 1 als "kleine Pathétique" zu verstehen. Die frühere Sonate mag nicht das gleiche Maß an Eingängigkeit besitzen oder die Tiefen menschlicher Emotionen nicht so sehr ausloten wie Op. 13, aber sie besitzt sicherlich mehr als genug Eigenständigkeit, um für das geliebt zu werden, was sie ist, und nicht nur als der Vorläufer eines späteren Werks.

Das Herz der Sonate ist für mich der Mittelsatz: ein sich langsam entfaltender Monolog, sanft glühend und wie in einer zeitlosen Welt schwebend. Die statische Eröffnung hat eine verträumte, liebevolle Qualität, die Beethoven mit Verzierungen belebt oder mit kurzen Ausbrüchen von Leidenschaft impft, um sie dann immer wieder zu einem magischen Stillstand zu bringen. Eine Durchführung würde diese idyllische Welt auf den Kopf stellen, und Beethoven reduziert sie deshalb auf einen einzigen Akkord, der an die Reprise anknüpft. Eine dritte Wiederholung des Themas verwandelt sich in eine Coda und schließt den Satz (und vielleicht auch unsere Augen) mit einer zufriedenen Müdigkeit der Gliedmaßen.

Um dieser immensen Ruhe entgegenzuwirken hat Beethoven den äußeren Sätzen reichlich Energie mit auf den Weg gegeben. Der zackige, nervöse Impetus des ersten Satzes täuscht über die lyrische,

herzliche oder heitere Musik hinweg, die seinen größten Teil ausmacht. Erst gegen Ende setzen sich Dunkelheit und Leidenschaft durch. Das Finale – einer der wenigen 'prestissimo'-Sätze, die Beethoven schrieb – beginnt in der Art einer straff gespannten Feder, die bald darauf mit donnernden Passagen explodiert. Alles ist intensiv und doch kleinräumig, mit abrupten Stimmungswechseln zwischen den scharf umrissenen Abschnitten. Das zweite Thema ist unerwartet humorvoll, und ebenso unerwartet sind die Vorahnungen des berühmten Schicksalsmotivs in der ausgesprochen kurzen Durchführung (für einen kurzen Moment: die 5. Symphonie!) und der Schluss, der einen Besuch in der relativ weit entlegenen Tonart D-Dur beinhaltet sowie ein gespenstisch-atmosphärisches Arpeggio und schließlich in einem merkwürdigen C-Dur-Nebel aufgeht, um ein zweideutiges, beunruhigendes Nachbild zu hinterlassen.

Klaviersonate Nr. 6 F-Dur op. 10 Nr. 2 (1796–97)

Die F-Dur-Sonate, Op. 10 Nr. 2, ist das kurze, helle, freudvolle Bindeglied zwischen der dunklen Leidenschaft und dem verzauberten Lyrismus der c-Moll-Sonate, Op. 10 Nr. 1 auf der einen Seite und dem reifen Meisterwerk, der D-Dur-Sonate, Op. 10 Nr. 3 auf der anderen.

Der erste Satz präsentiert ein Potpourri aus kurzen in ihrer Stimmung variierenden Motiven, erfüllt mit drastischen Kontrasten und einer Art Pseudo-Wut. Alles wirkt wunderbar komisch. Die Durchführung schlägt einen ernsteren Tonfall an, obwohl Beethoven auch dort einen musikalischen Scherz versteckt – der den Kennern, auf die die Sonaten im Allgemeinen abzielten, wohl nicht entgangen sein dürfte –, entwickelt diese Durchführung doch keines der Hauptthemen der Exposition! Stattdessen nutzt Beethoven nur die letzten drei Noten – das musikalische Äquivalent zu „das ist alles“ – und baut um sie herum ein ausgedehntes (und sogar verhalten dramatisches) Narrativ auf. Das könnte man durchaus als eine kleine Botschaft des

Komponisten auffassen: „Seht her! Ich kann, was die musikalischen Motive betrifft, etwas völlig Belangloses hernehmen und daraus gute Musik machen.“

Ein letzter augenzwinkernder Moment tritt gegen Ende der Durchführung ein, wenn das Gesamtgeschehen die behindernde Rückkehr des Anfangsmotivs zu signalisieren scheint. Beethoven bringt es dann auch tatsächlich – aber in der falschen Tonart D-Dur! (Man könnte sich an dieser Stelle denken: Was für interessante Scherze Beethoven hier doch eingebaut hat! Doch kann jede Art aufgeregter Erwartung humorvoll ausgenutzt werden, wenn einfach jeder diese Erwartung teilt – so, wie es damals wohl unter den „Connaisseuren“ der Fall war). Das D-Dur-Material wird noch über mehrere Phrasen hinweg weitergeführt. Dann stoppt Beethoven, überdenkt das Ganze wohl noch einmal und macht schließlich in der richtigen Tonart F-Dur weiter. Der zweite Satz ändert die Stimmung vollkommen – hier wird nicht gescherzt oder gelacht. Stattdessen: eine hingehauchte, herzempfundene Erzählung, die sich an manchen Stellen zu emotionalen Ausbrüchen emporschwingt. Der Mittelteil mit seinen zurückhaltenden D-Dur-Akkorden wirkt eher wie das Zurückhalten von starken Emotionen als dass er einen Augenblick entspannter Ruhe böte. Erst ganz am Ende lässt Beethoven die Gefühle das Zepter übernehmen und beendet den Satz im Forte.

Das Finale bringt uns Spaß pur: ein präzise kontrolliertes Tohuwabohu, das aus einem auf Tonwiederholungen herumhackenden Motiv gesponnen wird. Beethoven beginnt wie bei einer Fuge – erst eine Stimme, dann zwei, dann drei –, aber wie im ersten Satz ist alles falsch (zumindest nach den akademischen Regeln): Er vertauscht die Reihenfolge der Einsätze, setzt die dritte Stimme vor die zweite. Die Musik rollt von dort ausgehend fröhlich los, erzeugt ihre eigene fortwährende Energie, Welle um Welle. Der große Höhepunkt kommt mit der Reprise, die den fixierten Charakter fortsetzt, allerdings im Fortissimo

und mit tastaturübergreifenden Passagen, bei denen sich die Hände abwechseln. Es macht enorm viel Spaß, das zu spielen!

Klaversonate Nr. 7 D-Dur op. 10 Nr. 3 (1797–98)

Ähnlich wie in den Trios Op. 1 und den Sonaten Op. 2 ist es auch in den Sonaten Op. 10 das dritte Werk – die Sonate Nr. 7, in D-Dur –, das Beethoven als den Höhepunkt der Trilogie in Szene setzt. Hierbei kehrt er zu der erweiterten, viersätzigen Struktur seiner ersten vier Sonaten zurück und verzichtet – mit Ausnahme des Finales vielleicht – auf die knappe, gelegentlich sogar abrupte Art und Weise der Komposition, die er in den schnellen Sätzen der Sonaten Nr. 5 und 6 an den Tag gelegt hatte.

Würde man diese Sonate nur nach ihren schnellen Sätzen beurteilen – erfinderisch, frisch, brillant und einfallsreich, selbstsicher, voller Humor und Überraschungen – so würde sie wie eine natürliche Entwicklung und Intensivierung eines musikalischen Weges anmuten, den Beethoven in seinen früheren Werken begonnen hatte. Aber Beethoven machte

nicht einen Schritt, sondern einen Sprung nach vorn im zweiten Satz. Er ist vielleicht das früheste unumstrittene reife Meisterwerk in seinem Schaffen.

Dieser Satz, von großem tragischen Ausdruck, zeigt Beethovens Verständnis der menschlichen Psyche und Seele auf einer unfassbar intuitiven Ebene: seine Furchtlosigkeit, Emotionen so roh, so nackt zu präsentieren; und die schiere kompositorische und musikalische Meisterschaft, die er beherrschte, um diese Emotionen in Noten einzufangen. Vom ersten Takt an herrscht eine ungeschminkte Aufrichtigkeit in der Musik vor, die einem den Atem raubt. Ich könnte mir keinen größeren und unerwarteten Kontrast zu dem spaßigen Einfallsreichtum des Kopfsatzes vorstellen. Diese Musik ist für mich sowohl eine Verkörperung von Verlust, Verzweiflung und Resignation als auch ein Beweis für die große Empathie, die Beethoven denen entgegenbringt, die diese Gefühle selbst erlebt haben.

Boris Giltburg

Translated by: Dr. Rainer Aschemeier

Boris Giltburg

The young Moscow-born, Israeli pianist Boris Giltburg is lauded across the globe as a deeply sensitive, insightful and compelling interpreter, with critics praising his impassioned, narrative-driven approach to performance. At home in repertoire ranging from Beethoven to Shostakovich, in recent years he has been increasingly recognised as a leading interpreter of Rachmaninov. To celebrate the Beethoven anniversary in 2020 Giltburg has embarked upon a unique project to learn all the sonatas across the year, filming and blogging about the process as he goes, and appearing on BBC TV. He is recording the complete Beethoven piano concertos for Naxos with the Royal Liverpool Philharmonic and Vasily Petrenko, and he played all the concertos in three days with the Brussels Philharmonic at the Flagey Piano Festival. Other highlights of 2019–20 include performances of the Rachmaninov *Preludes* at Bozar, Wigmore and for his debut in the Master Pianists series at the Amsterdam Concertgebouw; he also plays recitals at the festivals of Rheingau, Dresden, Dvořák Prague and Liszt Raiding. He is resident artist with the Valencia Symphony across the season, and also returns to the Oslo Philharmonic, Netherlands Philharmonic, Hong Kong Philharmonic and Utah Symphony. In previous seasons he has appeared with many leading orchestras worldwide, such as the Philharmonia Orchestra, NHK Symphony Orchestra, WDR Köln, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Orchestre National du Capitole de Toulouse, the Israel, London, Rotterdam, Helsinki and St Petersburg Philharmonic Orchestras, and the Baltimore, Nashville and Seattle Symphonies. He made his BBC Proms debut in 2010, his Australian debut in 2017 (with the Adelaide and Tasmanian Symphony Orchestras) and has frequently toured to South America and China. He has played recitals in leading venues such as Hamburg's Elbphilharmonie, Carnegie Hall, London's Southbank Centre, Auditorium de Radio France, Toppan Hall, Tokyo and Shanghai Oriental Art Center. Giltburg has a close relationship with the Pavel Haas Quartet, winning a *Gramophone* Award in 2018 for their Dvořák *Piano Quintet* on Supraphon, and joining them in 2019–20 at Wigmore Hall, and in Bristol and Cambridge. They will also embark on a US and North America tour, performing in Kansas City, Salt Lake City, San Francisco, Vancouver, Quebec and Montreal. In 2018 he won Best Soloist Recording (20/21st century) at the inaugural Opus Klassik Awards for his Naxos recording of Rachmaninov's *Piano Concerto No. 2* with the Royal Scottish National Orchestra and Carlos Miguel Prieto, coupled with the *Études-Tableaux*. He won a Diapason d'Or for his first concerto recording, the Shostakovich concertos with Vasily Petrenko and the Royal Liverpool Philharmonic, coupled with his own arrangement of Shostakovich's *String Quartet No. 8*; and his Schumann and Beethoven solo discs on Naxos have been similarly well received. His 2012 Orchid release of the Prokofiev *Sonatas* was shortlisted for the Critics' Award at the Classical Brits. Latterly his Rachmaninov *Preludes* and Liszt *Transcendental Études* once again attracted rave reviews. Born in 1984 in Moscow, Giltburg moved to Tel Aviv at an early age, studying with his mother and then with Arie Vardi. He went on to win numerous awards, most recently the Second (and Audience) Prize at the Arthur Rubinstein International Piano Master Competition in 2011, and in 2013 won First Prize at the Queen Elisabeth Competition, catapulting his career to a new level. In 2015 he began a long-term recording plan with Naxos Records. Giltburg is an avid amateur photographer and blogger, writing about classical music for a non-specialist audience.



Photo:
Sasha Gusov

Boris Giltburg has set out to study and film all 32 piano sonatas by Beethoven by the end of 2020. The project started as a personal exploration, driven by curiosity and his strong love of the Beethoven sonatas. These performances display Giltburg's customary spirit and technical finesse, and also convey the electric atmosphere of the live recording. *Volume 1* can be found on Naxos 9.70307.

Ludwig van
BEETHOVEN
(1770–1827)

Beethoven 32 • Vol. 2

Piano Sonata No. 4 in E flat major, Op. 7 (1796–97)	27:25	Piano Sonata No. 6 in F major, Op. 10, No. 2 (1796–97)	13:55
1 I. Allegro molto e con brio	8:04	8 I. Allegro	5:53
2 II. Largo, con gran espressione	6:49	9 II. Menuetto: Allegretto	4:11
3 III. Allegro	5:37	10 III. Presto	3:47
4 IV. Rondo: Poco allegretto e grazioso	6:49	Piano Sonata No. 7 in D major, Op. 10, No. 3 (1797–98)	23:55
Piano Sonata No. 5 in C minor, Op. 10, No. 1 (1795–97)	18:27	11 I. Presto	6:48
5 I. Allegro molto e con brio	6:19	12 II. Largo e mesto	9:57
6 II. Adagio molto	7:47	13 III. Menuetto: Allegro	3:02
7 III. Finale: Prestissimo	4:17	14 IV. Rondo: Allegro	4:02

Boris Giltburg, Piano

Recorded: 20 December 2019 **1–4**, and 8 **5–10** and 9 **11–14** January 2020 at Fazioli Concert Hall, Sacile, Italy

Producer, engineer and editor: Stewart French • Booklet notes: Boris Giltburg • Publisher: G. Henle Verlag

Produced by Fly On The Wall, London

Cover image: Boris Giltburg © Stewart French

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