



BEETHOVEN

**Piano Concertos Nos. 1 and 2
Rondo, WoO 6**



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

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Piano Concerto No. 1, Op. 15 • Piano Concerto No. 2, Op. 19 • Rondo, WoO 6

The piano concerto genre has enjoyed unabating popularity since its beginnings in the last third of the 18th century. Written to best showcase the soloist's virtuosity and musicality, these concentrated, often extrovert works held great appeal for listeners, something which composers did not fail to notice. The genre came to an early peak in the works of Mozart, whose 23 original concerti showed a unique richness of structural variety and melodic inspiration, coupled with brilliant piano writing. Beethoven made his first attempt in the genre as a 14-year-old, in 1784, the same year in which Mozart, in an outburst of creativity, wrote six of his mature concerti one after another. The result was his *Piano Concerto in E flat major, WoO 4* – a fresh and pleasant work, though perhaps closer in spirit to the gallant style of early Classicism in its good-naturedness and risk-free harmonies.

The compositional history of Beethoven's first two mature piano concerti is unusually tangled. It goes back to 1790, by which time the first version of the *B flat major Concerto* (eventually published as 'No. 2' years later) is known to have been completed. A second version was written out in 1793, after Beethoven's move from his birthplace in Bonn to Vienna, his home for the rest of his life. This intermediate version concerns us, as it contained the *Rondo, WoO 6* as its finale, fully orchestrated. Beethoven replaced it with a completely new movement at the next stage of revision, mostly likely in 1794. (I will return to the question of why, and to the further history of the *Rondo* below.)

On 29 March 1795, Beethoven gave his debut public concert in Vienna, performing a 'completely new concerto' (as per the review in the *Wiener Zeitung* from 1 April 1795). This was previously believed to be the recent, third version of the *B flat major Concerto*. However, certain indications by Beethoven's friends, as well as modern-day source analysis, suggest rather that this was the first version of the indeed 'completely new' *C major Concerto*, finished less than two days before the concert's date. Interestingly, the *Concerto* was performed as an intermission, sandwiched

between two parts of an oratorio, and was a success, earning the 'undivided applause of the audience'.

Beethoven continued performing the *C major Concerto* in the following years, in Berlin, Budapest and Prague among others. The great success the *Concerto* enjoyed in Prague in October 1798 inspired Beethoven to return to the earlier *B flat major Concerto*. He revised it on the spot, creating the fourth, final version, which he then performed in Prague a few days later.

Finally, the *C major Concerto* underwent another round of revision shortly before being performed at a benefit concert in Vienna on 2 April 1800. Beethoven's original plan was to complete his third, *C minor Concerto* for that date; this, however, did not happen, and he used the occasion to thoroughly revise the *C major Concerto*, bringing it to its final form.

Both concerti found their way into print in 1801. First, the *C major Concerto* was printed as 'No. 1' by the Viennese publisher Tranquillo Mollo, then, in December that year, Franz Anton Hoffmeister published the *B flat major Concerto* as 'No. 2' in Vienna and Leipzig (which explains the later opus number). By that time Beethoven's opinion of both concerti became somewhat disparaging. 'Not one of my best works', he wrote of the *B flat major Concerto* to another publisher, Breitkopf & Härtel, going on to say that the *C major Concerto* was 'also not one of my best compositions of that type'. One might see this as Beethoven's business acumen: downplaying the importance of those of his works which were published by other houses. But similar remarks in other letters suggest that Beethoven at that time had his sights firmly on his *next* concerto, that in C minor, which he intended to become the culmination of his efforts in the genre.

But let us finally look at the music itself! A piano concerto traditionally opens with a double exposition – first, a big *tutti*, in which the orchestra presents the themes and motifs of the movement, and then a second exposition, in which

the piano first presents some new material, but then repeats and reworks the themes presented by the orchestra. This, more or less, is the path the music takes in the *C major Concerto*, but it is not at all what happens in the *B flat major Concerto*. Instead, Beethoven quite cheekily writes an all-new exposition for the piano, overflowing with as yet unheard melodies and only paying lip service to the orchestral exposition in the short passage at (4) 3:04. Such abundance of melodic material also makes for an interesting development section, as Beethoven has two expositions-worth of motifs to draw upon, instead of the usual one. In fact, there is so much material that the development spills over into the reprise, which at (4) 8:32 begins with what sounds like a new transition passage, but is actually a variation on the second motif of the opening *tutti* (4) 0:15), which hasn't been heard since.

All of this of course is part of the inner mechanism of the movement, perhaps not immediately noticeable by the listeners. The music itself is poised perfectly between the energetic and the elegant, as summarised already in the first eight seconds of the movement. One finds the same balance in the piano part, which is light-footed and at times ostentatiously virtuosic, but which also includes moments of exquisite beauty, particularly in the passages written in the relatively distant keys of D flat and G flat major (4) 4:19 and 9:43).

The cadenza of this movement is unusual as well, in that it was written down by Beethoven many years after the final version of the concerto. It is thus closer in style to Beethoven's late period with its characteristic interest in polyphony, as evidenced by the opening *fugato* (4) 11:30). It is a large, fully-structured cadenza with a highly atmospheric ending, in which a new motif appears above a distant rumble in the left hand (4) 13:36). The twilight-like atmosphere ends with a set of brilliant scales up and down the keyboard which bring in the orchestra – sounding sweetly innocent after the preceding turmoil – to close the movement.

Poetry and depth are the two keywords of the second movement, which is based on a tranquil, chorale-like melody suffused with spirituality. The orchestra's role is a surprisingly tense and dramatic one, surrounding the

calmer, more introspective piano episodes. Later, the piano's sound opens up, showcasing the full singing tone for which Beethoven's own performances were famous (a great feat, considering the much shorter tone duration and smaller dynamic range of the instruments Beethoven was playing). It is a mature, wise movement, reaching a peak of emotional complexity in its last third, where a mini cadenza (5) 6:15), followed by a whispered exchange with the orchestra (5) 6:38) leads to another dramatic *tutti*, and then to the incredible magic of the piano's last dialogue with the orchestra (5) 7:43): half recitativo, half memory, and all heart and soul and beauty.

The finale then bursts in as a complete contrast – down-to-earth, boundlessly energetic, full of quirky accents and spiky humour (including, but not limited to a false reprise in the utterly wrong key of G major (6) 4:40) and the least expected piano outro imaginable, as a final joke (6) 5:43)). It masterfully brings us out of the magical reverie induced by the second movement's conclusion, and rounds out the structural and narrative arch of the *Concerto* perfectly.

This is perhaps the place to talk about the *Rondo, WoO 6*. As mentioned above, it was Beethoven's original version of this *Concerto*'s third movement, though rather than revising it after 1793, he chose to replace it completely with a new finale. Beethoven gave no indication as to why, but one possible reason could have been the unusual structure, which includes an unexpected *Andante* episode in the middle – very likely in homage to Mozart, who employed a similar device in the finale of his *Concerto in E flat major, K. 482*. Perhaps though, he felt that the *Rondo* was too jovial and gallant in spirit, and that the deeply poetic second movement required a much more energetic, irreverent and humorous finale as a counterweight.

Beethoven was unsure whether to publish or destroy the autograph of the *Rondo*, and in the end did neither, keeping the manuscript among his papers until his death. It was published posthumously, in 1829, with the piano part greatly expanded and elaborated by Carl Czerny, Beethoven's former student and good acquaintance. Czerny's version was meant to approximate the shape

which the piano part might have taken had Beethoven continued working on the *Rondo* as he did with the other two movements. However, as this realisation of the music had not been authorised by Beethoven, it remains but an educated guess, and in a way reflects Czerny's own style as much as Beethoven's.

Therefore, for this recording, I decided to play Beethoven's original version, the way it appeared in the 1793 version of the *Concerto*, only adding short transitions and a cadenza where indicated by Beethoven. In my opinion, the *Rondo* is a lovely standalone piece, fun and carefree, and it deserves to be played – though I fully agree with Beethoven's decision to remove it from the *Concerto* proper.

The *C major Concerto*, which opens the album, is even sunnier than the *B flat major Concerto*; more expansive, more richly orchestrated (Beethoven adds clarinets, trumpets and timpani), and is also perhaps more settled. Not in its tempo or energy levels – which, if anything, surpass those of the earlier work – but in the addition of a sense of space and grandeur, with which the *B flat major Concerto* did not really concern itself.

In terms of motivic work, the first movement is a wonder of economy. The short opening motif – a long note, followed by three repeated short notes an octave higher – is reworked in all possible ways, both in the orchestra and in the piano. This culminates in a highly imaginative exchange between the horns and the piano at the end of the development section (1:9:02), where the music is reduced to its barest minimum: repeated pulsation with a hint of harmony.

The piano part is richly characterised, right from its first entrance, when within the first few lines the music passes through several different moods, as if to make up for the piano's silence during the long opening *tutti*. The virtuosity, though definitely present throughout, is more relaxed and contains a good dose of humour. And lyricism abounds, from the second subject (this time 'correctly' repeated from the orchestral *tutti*), through the mostly soft-spoken development, and especially in the magical sections towards the end of the exposition and reprise (1:5:46 and 11:43), where time seems to stand still and the piano, at its most tender, feels its way through a series

of colourful modulations. It may sound far-fetched, but to my ears there is a first hint here of a similar wildly modulating passage in another C major movement, which Beethoven would write some 27 years later: the second movement of his *Sonata No. 32, Op. 111*.

As for the cadenza, Beethoven gives us two complete alternatives, as well as the incomplete fragment of a third. Of the two, the choice is between a compact and harmonious one, or an extravagantly wild and obstreperous one, which is probably the nearest we have to a written out improvisation by Beethoven (and what an improviser he was, according to all contemporary reports!). Though eye-opening and hair-raising to play at home or even at a concert, I find that at its five minutes of length, it can completely overpower the movement itself, and so have opted for the shorter cadenza for this recording.

The second movement is once again full of poetry and beauty, though this time its core is lyricism rather than spirituality; a personal, intimate outpouring of emotions both tender and ardent. Beethoven puts the clarinet, with its warm and lyrical tone, almost on an equal footing with the piano (something which Mozart took great care *not* to do, with any instrument). Though at first the two are separate, with the clarinet 'operating' only in the orchestral sections, they become more and more intertwined as the movement progresses, finally playing a duet after a prolonged coda, which, in my opinion, is among the most beautiful passages that Beethoven has ever written (2:9:33).

The finale – witty, driven, full of invention and humour – is sheer fun to perform. There's not much to note, apart from the very catchy middle section in a minor key (3:2:37), and the coda in which the piano insists on accenting all the wrong beats, and which (alas!) happens to be fiendishly uncomfortable in its piano writing (3:7:24). As if to compensate, Beethoven grants us a beautiful slow cadenza, preceded by distant, dreamy repetitions of the main motif (3:8:03). The oboe echoes the slow phrase, before the orchestra, in full swing, brings the *Concerto* to a close.

Boris Giltburg

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klavierkonzerte Nr. 1 C-dur op. 15 • Nr. 2 B-dur op. 19 • Rondo B-dur WoO 6

Seit ihrer Geburt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, erfreut sich die Gattung des Klavierkonzertes einer ungebrochenen Popularität. Die konzentrierten, oftmals extrovertierten Werke wurden geschrieben, um die Solisten von ihrer besten virtuosen und musikalischen Seite zu zeigen und üben auf das Publikum eine große Anziehungskraft aus – eine Tatsache, die den Komponisten natürlich nicht entgehen konnte. Das Genre erreichte einen ersten Höhepunkt mit Mozart, der in seinen 23 Originalkonzerten einen einzigartigen Reichtum an struktureller Vielfalt und melodischer Inspiration mit einem glänzenden Klaviersatz verband. Ludwig van Beethoven war vierzehn Jahre alt, als er 1784 seinen ersten Versuch auf diesem Gebiete anstellte – mithin in demselben Jahr, in dem Mozart schöpferisch explodierte und nacheinander sechs seiner reifen Konzerte komponierte. Beethoven brachte damals das Klavierkonzert Es-dur WoO 4 zustande, ein frisches, vergnügliches Werk, dessen Gutmütigkeit und risikofreie Harmonik allerdings wohl eher dem galanten Stil der frühen Klassik nahesteht.

Die Entstehungsgeschichte der zwei ersten reifen Konzerte ist ungewöhnlich verwickelt. Sie beginnt im Jahre 1790, in dem Beethoven die erste Fassung des B-dur-Konzertes abschloss (das Jahre später schließlich als Nr. 2 veröffentlicht wurde). Eine zweite Version wurde 1793 zu Papier gebracht, nachdem Beethoven seine Heimatstadt Bonn verlassen hatte und nach Wien gegangen war, wo er den Rest seines Lebens verbringen sollte. Diese Zwischenfassung muss uns interessieren, da sie als Finale das vollständig instrumentierte Rondo B-dur WoO 6 enthält, das Beethoven im nächsten Stadium der Revision – sehr wahrscheinlich 1794 – gegen einen völlig neuen Satz austauschte. (Ich werde unten auf die Frage nach dem Warum und auf die weitere Geschichte des Rondos zurückkommen.)

Am 29. März 1795 gab Beethoven in Wien sein öffentliches Debüt »mit einem von ihm selbst verfassten ganz neuen Concerte auf dem Forte Piano«, wie die

Wiener Zeitung am 1. April berichtete. Früher ging man davon aus, dass es sich dabei um die jüngste, also dritte Fassung des B-dur-Konzertes gehandelt habe. Allerdings lassen gewisse Hinweise aus Beethovens Freundeskreis sowie moderne Quellenstudien vermuten, dass es sich um die erste Version des tatsächlich »ganz neuen« C-dur-Konzertes gehandelt hat, das kaum zwei Tage vor dem Aufführungstermin abgeschlossen war. Interessanterweise bildete das Konzert ein »Zwischenspiel« zwischen den beiden Teilen eines Oratoriums und war ein Erfolg, der »den ungetheilten Beyfall des Publikums geärndtet« hat.

Beethoven hat das C-dur-Konzert in den nächsten Jahren unter anderem auch in Berlin, Budapest und Prag aufgeführt. Der große Erfolg, den das Werk im Oktober 1798 in Prag erzielte, veranlasste ihn, sich erneut mit dem älteren B-dur-Konzert zu befassen. Die Revision erfolgte sogleich, und es entstand die vierte, endgültige Fassung, die er einige Tage später in Prag spielte.

Endlich erlebte auch das C-dur-Konzert eine weitere Revision – kurz bevor es am 2. April 1800 bei einem Benefizkonzert in Wien aufgeführt wurde. Beethoven hatte eigentlich das dritte Konzert in c-moll zu diesem Termin fertigstellen wollen, doch das geschah nicht, und so nutzte er die Gelegenheit, das C-dur-Konzert gründlich zu überarbeiten und in seine endgültige Version zu bringen.

Beide Werke fanden 1801 ihren Weg zum Drucker. Zunächst brachte der Wiener Verleger Tranquillo Mollo das C-dur-Konzert als »Nr. 1« heraus; im Dezember desselben Jahres folgte Franz Anton Hoffmeister mit dem B-dur-Konzert, das in Wien und Leipzig als »Nr. 2« erschien (so erklärt sich die höhere Opuszahl). Inzwischen war Beethovens Meinung über die beiden Konzerte nicht mehr ganz so günstig wie vorher. Dem Verlag von Breitkopf und Härtel schrieb er, das B-dur-Konzert gehöre nicht zu seinen besten Werken, und auch das C-dur-Konzert zählte er nicht (mehr) zu den besten Kompositionen dieser Art. Man kann darin einen geschäftsmännischen Winkelzug Beethovens sehen:

dass er die beiden Werke herabsetzte, weil diese bei der Konkurrenz erschienen waren. Doch ähnliche Bemerkungen in anderen Briefen lassen vermuten, dass Beethoven zu dieser Zeit seinen Blick fest auf sein nächstes Konzert in c-moll gerichtet hatte, das der Höhepunkt seiner diesbezüglichen Bemühungen werden sollte.

Doch wir wollen nun schließlich die Musik selbst betrachten! Ein Klavierkonzert beginnt traditionellerweise mit einer doppelten Exposition – zunächst kommt ein großes Tutti, in dem das Orchester die Themen und Motive des Satzes vorstellt, dann eine zweite Exposition, in der das Klavier zunächst einiges an eigenem Material präsentiert, dann aber die vom Orchester aufgestellten Themen wiederholt und umgestaltet. Das ist mehr oder weniger der Weg, den die Musik in dem C-dur-Konzert einschlägt, wohingegen das im B-dur-Konzert keineswegs geschieht. Statt dessen schreibt Beethoven eine völlig neue Exposition für das Klavier, die von bis dahin ungehörten Melodien überfließt und nur in der kurzen Passage bei [4] 3:04 gegenüber der Orchesterexposition ein Lippenbekenntnis ablegt. Solch ein Überfluss an melodischem Material führt natürlich zu einer interessanten Durchführung, da sich Beethoven aus den Motiven *zweier* Expositionen bedienen kann – nicht nur aus einer. Tatsächlich gibt es so viel an Material, dass die Durchführung sich in die Reprise ausweitet, die bei [4] 8:32 mit einer scheinbar neuen Übergangspassage beginnt, tatsächlich aber eine Variation des zweiten Motivs aus dem einleitenden Tutti ist, das seit seinem ersten Erscheinen bei [4] 0:15 nicht mehr aufgetaucht war.

All das gehört zur inneren Mechanik dieses Satzes, die der Hörer vielleicht nicht sofort wahrnimmt. Die Musik selbst verrät ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen Energetik und Eleganz, wie das bereits die ersten acht Sekunden des Satzes zusammenfassen. Dieselbe Balance zeigt der Klavierpart, der leichtfüßig und bisweilen von ostentativer Virtuosität ist, zugleich aber auch Momente von exquisiter Schönheit enthält – namentlich in den Passagen, die in den relativ entfernten Tonarten Des- und Ges-dur ([4] 4:19 bzw. 9:43) geschrieben sind.

Auch die Kadenz dieses Satzes ist ungewöhnlich – denn Beethoven hat sie viele Jahre nach der letzten Fassung des Werkes niedergeschrieben. Sie nähert sich also dem späten Stil mit seinen vielen polyphonen Bildungen, wie das einleitende Fugato zeigt ([4] 11:30). Es ist eine große, durchstrukturierte Kadenz mit einem äußerst atmosphärischen Schluss, in dem nach einer besonders virtuosen Passage über dem fernen Donner der linken Hand ein neues Motiv erscheint ([4] 13:36). Dieses stimmungsvolle Zwielicht endet mit einer Folge brillanter, auf- und abwärts gehender Skalen auf der Tastatur, durch die das Orchester, das nach dem vorausgegangenen Tumult von herziger Unschuld ist, aufgefordert wird, den Satz zu beenden.

Poesie und Tiefe sind die Schlüsselbegriffe des zweiten Satzes, der auf einer ruhigen, choralartigen, spirituell durchdrungenen Melodie beruht. Das Orchester spielt eine auffallend spannungsvolle dramatische Rolle und umfängt die ruhigeren, eher introspektiven Solo-Episoden des Klaviers, das späterhin klanglich weiter ausgreift und den ganzen singenden Ton entfaltet, der Beethovens eigene Aufführungen so berühmt gemacht hat (eine große Leistung, wenn man die viel kürzere Tondauer und das engere dynamische Spektrum der Instrumente bedenkt, auf denen Beethoven spielte). Der reife, weise Satz erreicht im letzten Drittel den Gipfel der emotionalen Komplexität: Einer Minikadenz ([5] 6:15) folgt ein wisperndes Zwiegespräch mit dem Orchester ([5] 6:38), dem sich ein weiteres dramatisches Tutti und der unglaublich magische Schlussdialog mit dem Orchester anschließen ([5] 7:43) – halb Rezitativ, halb Erinnerung, und alles Herz und Seele und Schönheit.

Als totaler Kontrast bricht dann das Finale los – ganz irdisch, grenzenlos energetisch, erfüllt von schrulligen Akzenten und von stacheligem Humor: die verkehrte Reprise in der völlig falschen Tonart G-dur ([6] 4:40) und die verblüffendste Abmoderation des Klaviers, die man sich als Schlusspunkte nur vorstellen kann ([6] 5:43) – das sind zwei der vielen Beispiele. Der Satz holt uns mit meisterhaften Mitteln aus der magischen Träumerei heraus, die der Abschluss des *Adagio* beschworen hatte, und rundet den strukturellen und narrativen Bogen des Konzertes perfekt.

Hier wäre nun vielleicht der Ort, um über das Rondo WoO 6 zu sprechen. Wie bereits erwähnt, war das Beethovens ursprüngliches Finale des Konzertes, das er nach 1793 nicht revidierte, sondern gleich gegen einen vollständig neuen dritten Satz austauschte. Zu seinen Beweggründen hat Beethoven keinen Aufschluss gegeben; sie könnten aber womöglich in der ungewöhnlichen Struktur zu finden sein: In der Mitte des Rondos gibt es eine überraschende *Andante*-Episode – sehr wahrscheinlich eine Hommage an Mozart, der im Finale seines Es-dur-Konzerte KV 482 einen ähnlichen Kunstgriff benutzte. Vielleicht hat er aber auch gespürt, dass das Rondo von allzu jovialem und galantem Geiste war, und dass der ungemein poetische Mittelsatz nach einem energischeren, respektloseren und humorvolleren Finale verlangte.

Beethoven wusste nicht recht, ob er das Autograph des Rondos veröffentlichen oder vernichten sollte, und tat am Ende weder dies noch das. Er bewahrte statt dessen das Manuskript bis zu seinem Tode unter seinen Papieren auf. Das Werk wurde posthum im Jahre 1829 veröffentlicht, nachdem Beethovens Schüler und Freund Carl Czerny den Klavierpart wesentlich erweitert und ausgearbeitet hatte. Czerny wollte mit dieser Version der Gestalt der Solostimme näher kommen, die Beethoven selbst geschaffen hätte, wenn er an dem Rondo so weitergearbeitet hätte, wie er das mit den beiden anderen Sätzen getan hatte. Gleichwohl bleibt die Sache eine gelehrte Spekulation, denn Beethoven hatte die Realisation der Musik nicht autorisiert: In gewisser Weise spiegelt sie Czernys eigenen Stil ebenso wie denjenigen seines Lehrers.

Daher habe ich mich bei dieser Aufnahme entschieden, Beethovens Originalfassung zu spielen, wie sie 1793 in der Version des Konzertes vorkam, und nur kurze Übergänge sowie eine Kadenz hinzuzufügen, wo Beethoven sie angezeigt hat. Meiner Meinung nach ist das Rondo ein liebenswertes Stück für sich, vergnügt und sorglos, und verdient, dass man es spielt – wenngleich ich voll und ganz mit Beethovens Entschluss übereinstimme, es aus dem eigentlichen Konzerte zu entfernen.

Das C-dur-Konzert, mit dem das Album beginnt, ist sogar noch sonniger als sein Geschwister in B-dur – ausladender, reicher orchestriert (Beethoven nimmt Klarinetten, Trompeten und Pauken hinzu) und vielleicht auch ruhiger – nicht im Hinblick auf die Tempi oder die Energieniveaus, die womöglich jene des früheren Werkes übertreffen, sondern in dem zusätzlichen Gefühl des Raumes und der Größe, mit denen sich das B-dur-Konzert nicht wirklich befasst hatte.

Was die motivische Arbeit angeht, ist der erste Satz ein Wunder der Sparsamkeit. Das kurze Eröffnungsmotiv – ein langer Ton, dem eine Oktave höher drei wiederholte kurze Töne folgen – wird sowohl im Orchester als auch im Klavier auf jede erdenkliche Weise verarbeitet. Das gipfelt am Ende der Durchführung ([1] 9:02) in einem überaus fantasievollen Zwiegespräch der Hörner und des Klaviers, worin die Musik auf eine nahezu vollständige Nacktheit reduziert ist: ein wiederholter Puls mit einem Hauch von Harmonie.

Der Klavierpart ist vom ersten Einsatz an äußerst charaktervoll: Schon in den ersten Momenten passiert die Musik diverse Stimmungen, wie um sich dafür schadlos zu halten, dass das Klavier während der langen Tutti-Exposition hatte schweigen müssen. Die Virtuosität ist zwar durchweg vorhanden, ist aber entspannter und enthält ein gutes Quantum an Humor. Und lyrische Elemente gibt es im Überfluss – vom zweiten Thema (das dieses Mal »korrekt« nach dem Orchestertutti wiederholt wird) über die vorwiegend leise formulierte Durchführung bis hin zu den magischen Abschnitten gegen Ende der Exposition und Reprise ([1] 5:46 und 11:43), wo die Zeit still zu stehen scheint und das Klavier, so zart wie nur irgend möglich, sich seinen Weg durch eine Reihe farbigter Modulationen hindurchempfindet. Es mag weit hergeholt klingen, doch für meine Ohren ist hier ein erster Hinweis auf eine andere, ähnlich wild modulierende Passage eines weiteren C-dur-Satzes, den Beethoven rund siebenundzwanzig Jahre später schreiben sollte – den zweiten Satz seiner Klaviersonate Nr. 32 op. 111.

Als Kadenz gibt uns Beethoven zwei komplette Alternativen sowie das Fragment einer dritten. Bei den beiden ändern muss man sich zwischen einer kompakten

und harmonischen oder einer extravagant wilden und ungebärdigen entscheiden: Vermutlich hat dieser Satz die größte Ähnlichkeit mit einer notierten Improvisation Beethovens (und welcher Improvisator ist er nicht nach allen zeitgenössischen Berichten gewesen!). So aufschlussreich und haarsträubend diese daheim oder auch im Konzert zu spielen ist, finde ich, dass sie mit ihrer fünfminütigen Dauer den ganzen Satz überwinden kann, und so habe ich mich bei dieser Aufnahme für die kürzere Kadenz entschieden.

Der zweite Satz ist wieder voller Poesie und Schönheit, wenngleich hier die Lyrik statt der Spiritualität im Zentrum steht: ein persönliches, intimes Verströmen zarter, glühender Emotionen. Beethoven stellt dem Klavier den warmen, sanglichen Ton der Klarinette beinahe gleichberechtigt zur Seite (was Mozart sehr sorgfältig bei jedem Instrument vermieden hat). Wenngleich die beiden anfangs getrennt sind, wobei die Klarinette nur in den orchestralen Abschnitten »operiert«, verflechten sie sich im Laufe des Satzes immer mehr und spielen schließlich nach einer ausgedehnten Coda ein

Duett, das meiner Meinung nach zu den schönsten Passagen gehört, die Beethoven je geschrieben hat (2) 9:33).

Das geistreiche, ehrgeizige Finale steckt voller Humor und voller Einfälle und lässt sich mit purem Vergnügen spielen. Viel mehr ist dazu nicht zu sagen – abgesehen von dem sehr einprägsamen Mittelteil in Moll (3) 2:37 und der Coda, in der das Klavier seine Akzente hartnäckig auf den falschen Takteil setzt, und die – bedauerlicherweise! – teuflisch unbequem in ihrem Klaviersatz ist (3) 7:24). Wie zur Entschädigung gönnt uns Beethoven eine schöne langsame Kadenz, der ferne, verträumte Wiederholungen des Hauptmotivs vorausgehen (3) 8:03). Die Oboe bringt ein Echo der langsamen Phrase, bevor das Orchester in vollem Schwung das Konzert beendet.

Boris Gilburg

Deutsche Fassung: Cris Possiac

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra



Founded in 1840 by a group of Liverpool music-lovers, the Royal Liverpool Philharmonic is the UK's oldest continuing professional symphony orchestra and one of the world's oldest concert societies. Vasily Petrenko was appointed principal conductor of the orchestra in September 2006 and in September 2009 became chief conductor. Petrenko joins a distinguished line of musicians who have led the orchestra, including Max Bruch, Sir Charles Hallé, Sir Henry Wood, Sir Malcolm Sargent, Sir John Pritchard, Sir Charles Groves, Walter Weller, David Atherton, Marek Janowski, Libor Pešek KBE, Petr Altrichter and Gerard Schwarz. The orchestra performs over 70 concerts each season at its home, Liverpool Philharmonic Hall, across other venues in the city, and also performs widely throughout the UK and internationally, most recently touring to China, Switzerland, France, Luxembourg, Spain, Germany, Romania, the Czech Republic and Japan. The orchestra has given world premiere performances of major works by Sir Peter Maxwell Davies, Sir John Tavener, Karl Jenkins, Stewart Copeland, Michael Nyman, James Horner and Sir James MacMillan alongside works by Liverpool-born and North West-based composers. The orchestra has a distinguished discography with international record labels. Recent additions include a third volume of Vaughan Williams' symphonies, award-winning surveys of Rachmaninov's symphonies, orchestral works and complete piano concertos with Simon Trpčeski and the complete symphonies of Shostakovich, Elgar, and Tchaikovsky's symphonies and piano concertos which have garnered worldwide critical acclaim. The 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* 2017. www.liverpoolphil.com

Vasily Petrenko



Photo: Svetlana Tarlova

Vasily Petrenko was appointed principal conductor of the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra in 2006, and in 2009 became chief conductor. He is also chief conductor of the Oslo Philharmonic, chief conductor of the European Union Youth Orchestra and principal guest conductor of the State Academic Symphony Orchestra 'Evgeny Svetlanov' in Moscow, and in 2021 will become music director of the Royal Philharmonic Orchestra. He was the Classical BRIT Awards Male Artist of the Year 2010 and 2012 and the Classic FM/Gramophone Young Artist of the Year 2007. He works with many of the world's finest orchestras, including the London Philharmonic and London Symphony Orchestras, the Berliner

Philharmoniker, the Gewandhaus-orchester Leipzig, the Israel Philharmonic Orchestra, The Cleveland Orchestra, the Chicago Symphony Orchestra, The Philadelphia Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, the San Francisco Symphony, the Orchestre symphonique de Montréal, the Wiener Symphoniker, the Sydney Symphony Orchestra and the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome. His wide operatic repertoire includes *Macbeth* (Glyndebourne Festival Opera), *Parsifal*, *Falstaff* and *Tosca* (Royal Liverpool Philharmonic), *Boris Godunov* (Bayerische Staatsoper), *Der fliegende Holländer*, *La Bohème* and *Carmen* (Mikhailovsky Theatre), *Pique Dame* (Metropolitan Opera, New York) and *Eugene Onegin* (Opéra de Paris, Bastille). Recordings with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra include Tchaikovsky's *Manfred Symphony* [Naxos 8.570568] (2009 Classic FM/Gramophone Orchestral Recording of the Year) and the complete symphonies of Rachmaninov, Elgar, Tchaikovsky and Shostakovich, the major orchestral works of Stravinsky and Elgar and Rachmaninov's *Symphonic Dances* and complete *Piano Concertos*. With the Oslo Philharmonic he has recorded Prokofiev's *Romeo and Juliet*, Scriabin's symphonies, Shostakovich's *Cello Concertos* and an ongoing Richard Strauss tone poem cycle.

www.vasilypetrenkomusic.com

Boris Giltburg



Photo: Oliver Binns

The young Moscow-born Israeli 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, most notably the First (and audience) Prize at the Queen Elisabeth Competition in Brussels, 2013. Giltburg has appeared with many leading orchestras such as the Philharmonia Orchestra, the London Philharmonic Orchestra, the Israel Philharmonic, the NHK Symphony, WDR Cologne, the Deutsche Kammerphilharmonie, the Oslo Philharmonic, the St Petersburg Philharmonic and the Baltimore Symphony. He made his BBC Proms debut in 2010, his Australian debut in 2017 (with the

Adelaide and Tasmanian Symphony Orchestras), and has frequently toured South America and China, as well as Germany with the Orchestre National du Capitole de Toulouse. He has played recitals in leading venues such as the Hamburg Elbphilharmonie, Carnegie Hall, the Amsterdam Concertgebouw, the Southbank Centre in London, Bozar in Brussels and the Louvre. In 2018 he won Best Soloist Recording (20th/21st century) at the inaugural Opus Klassik Awards for his Naxos recording of Rachmaninov's *Second Piano Concerto* with the Royal Scottish National Orchestra and Carlos Miguel Prieto, coupled with the *Études-tableaux* (8.573629), winning many plaudits also for his follow-up recording of the *Third Piano Concerto* and *Corelli Variations* with the same forces (8.573630). He won a Diapason d'Or for his first concerto recording – the Shostakovich concerti with the Royal Liverpool Philharmonic and Vasily Petrenko, coupled with his own arrangement of Shostakovich's *Eighth String Quartet* (8.573666) – and his solo recordings of Rachmaninov (8.574025), Liszt (8.573981), Schumann (8.573399) and Beethoven (8.573400) have been similarly well received. Boris is an avid amateur photographer and blogger, writing about classical music for a non-specialist audience.

www.borisgiltburg.com

Beethoven's first two piano concertos share an abundance of lyric and virtuosic qualities. *Concerto No. 1 in C major* is expansive and richly orchestrated with a sublime slow movement that is tender and ardent, and a finale full of inventive humour. *Concerto No. 2 in B flat major* marries energy with elegance, reserving poetic breadth for its slow movement and quirky wit for the finale. Also included is the jovial *Rondo, WoO 6*, which Beethoven originally intended to be the finale of *Concerto No. 2*.



Ludwig van
BEETHOVEN
(1770–1827)

	Piano Concerto No. 1 in C major, Op. 15 (1795–1800)	33:21
	(Cadenzas: Beethoven)	
1	I. Allegro con brio	14:08
2	II. Largo	10:29
3	III. Rondo: Allegro	8:41
	Piano Concerto No. 2 in B flat major, Op. 19 (1790–98)	30:14
	(Cadenza: Beethoven)	
4	I. Allegro con brio	14:23
5	II. Adagio	9:48
6	III. Rondo: Allegro molto	6:00
7	Rondo, WoO 6 (1793)	10:04
	(Cadenza: Giltburg)	

Boris Giltburg, Piano
Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
Vasily Petrenko

Recorded: 10–11 May 1–6, 13 May 7 2019 at The Friary, Liverpool, UK
Producer: Andrew Keener • Engineer: Simon Eadon • Editor: Oscar Torres
Piano: Fazioli (serial number 2782273), kindly provided by Jaques Samuel Pianos, London
Booklet notes: Boris Giltburg • Cover photo: Boris Giltburg

© & © 2019 Naxos Rights (Europe) Ltd