

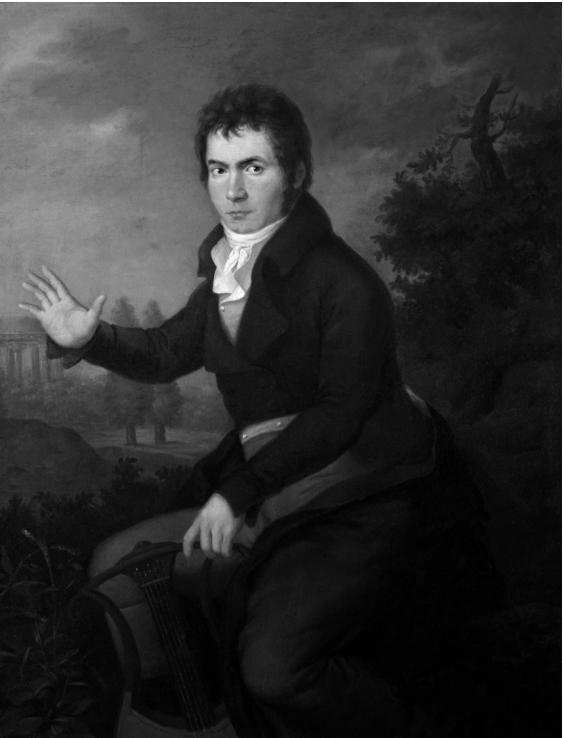
A high-contrast, black and white profile photograph of a man's face, likely Jean-Efflam Bavouzet, looking slightly to the right. He has short, light-colored hair and a thoughtful expression.

CHANDOS
SUPER AUDIO CD

beethoven
THE PIANO CONCERTOS

Quintet for Piano and Winds

**SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA
JEAN-EFFLAM BAVOUZET**
PIANIST / DIRECTOR



Ludwig van Beethoven, c. 1804

Portrait painting by Joseph Willibald Mähler (1778–1860), now at the Beethoven Memorial, Pasqualathaus, Wien Museum / AKG Images, London

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

The Piano Concertos

COMPACT DISC ONE

Piano Concerto No. 2, Op. 19 (1787 / 88 – 95, revised 1798) 27:16

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
Karl Nikl Edlem von Nikelsberg gewidmet

[1]	Allegro con brio	13:02
[2]	Adagio	8:14
[3]	Rondo. Molto allegro	6:00

Piano Concerto No. 1, Op. 15 (1795, revised 1800) 35:03

in C major • in C-Dur • en ut majeur
Der Fürstin Anna Luise Barbara d'Erba-Odescalchi gewidmet

[4]	Allegro con brio	16:42
[5]	Largo	9:42
[6]	Rondo. Allegro	8:38

TT 62:21

COMPACT DISC TWO

Piano Concerto No. 3, Op. 37 (1802 – 03)	33:40
in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
Dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmet	
[1] Allegro con brio	15:48
[2] Largo	8:56
[3] Rondo. Allegro – Presto	8:57

Piano Concerto No. 4, Op. 58 (1805 – 06)	31:45
in G major • in G-Dur • en sol majeur	
Seiner Hoheit dem Erzherzog Rudolph von Österreich untertänigst gewidmet	
[4] Allegro moderato	17:51
[5] Andante con moto –	4:18
[6] Rondo. Vivace – Presto	9:33
	TT 65:27

COMPACT DISC THREE

Piano Concerto No. 5, Op. 73 (1809) 36:15

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

(‘Emperor’)

Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet

- | | | |
|-----|------------------------|-------|
| [1] | Allegro | 18:58 |
| [2] | Adagio un poco mosso – | 7:31 |
| [3] | Rondo. Allegro | 9:46 |

Grand Quintet, Op. 16 (1796–97)*
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
for Piano with Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horn
Dédicé à Son Altesse Monseigneur le Prince
Regnant de Schwarzenberg &c. &c.

[4]	Grave – Allegro, ma non troppo	12:40
[5]	Andante cantabile	6:34
[6]	Rondo. Allegro, ma non troppo	5:38

TT 61:11

Swedish Chamber Orchestra
Karin Egardt oboe*
Kevin Spagnolo clarinet*
Mikael Lindström bassoon*
Terése Larsson horn*
Urban Svensson leader
Jean-Efflam Bavouzet pianist • director



Jean-Efflam Bavouzet during the recording sessions

Beethoven: Five Piano Concertos / Quintet for Piano and Winds

Beethoven and the Piano Concerto

Although the canon of piano concertos by Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) comprises only five works, completed between 1800 and 1809, the genre occupied the composer for a long period in his life, from his early teen years to the threshold of the late period. A concerto in E flat major, by the thirteen-year-old court musician, composed in his home town of Bonn, survives as a piano reduction with indications for orchestral participation (the work was scored for flutes, horns, and strings). At the other end, there are considerable sketches, and a fragmentary composing score, for a concerto in D major, dating from 1815; this was abandoned before the first movement was completed, perhaps because his worsening hearing would have made it impossible for Beethoven to take the solo part himself. We may note, too, that sketches from 1812 for the start of an orchestral work in F major include notations for solo piano; these ultimately formed the basis of what became the Eighth Symphony.

Between the early 1780s and the mid-1810s came the five masterpieces that are so frequently performed, and recorded, today. All but one of these, however, show signs of revision, especially in the writing for the piano, i.e. the details of the solo figuration and provision of cadenzas. Only the last of the five – the ‘Emperor’ – did not undergo any significant modifications after it was composed.

One can imagine that the example of Mozart – whose major works in the genre date from Beethoven’s adolescence and early manhood – had a huge impact on Beethoven even before he made his first visit to Vienna, in 1787, in the hope of becoming the elder composer’s protégé. But while the overall forms of his concertos do not represent a radical re-conceiving of Mozart’s design, they reflect other factors that were in flux, in particular (1) the range of the piano keyboard, from five to six and a half octaves; (2) the size of the orchestra, in which double woodwind (now including clarinets), horns, trumpets, and timpani became standard;

(3) Beethoven's mastery of the piano as a solo instrument; and (4) the remarkable stylistic evolution which Beethoven demonstrated in the 1790s and, especially, in the first decade of the nineteenth century.

**Concerto No. 2 in B flat major,
Op. 19 (completed in early 1790s;
revised between early performances and
prior to publication; published December
1801), dedicated to Carl Niklas von
Nickelsberg**

What has become known as the Second Piano Concerto (it was published a few months after the First) is to some extent a work from the Bonn period. Beethoven began it in 1787 or 1788, possibly in anticipation of his trip to Vienna in 1787 to meet Mozart, possibly under the inspiration of this trip to the Austrian capital. It has sometimes been denigrated as a slight work, its modest proportions, light and unimaginative scoring, and less challenging solo part representing an earlier stage of the Viennese piano concerto. Beethoven himself may have encouraged this judgement when he wrote to his publishers – on more than one occasion – that he did not regard it as among his better works and that he was willing to sell it for a lower fee than usual. But these letters were written more than a decade after

the work was first planned; at that time, the young pianist-composer's contact with the Viennese musical world was limited, and many of Mozart's grandest concertos were as yet unconceived, including KV 503 in C major and KV 491 in C minor, strong echoes of which can be heard in Beethoven's concertos in the same keys.

While the B flat Concerto displays most of the structural features of Mozart's Viennese piano concertos, there are nonetheless some details that point to the Beethoven of the future. Of particular note are the rhythmic transformations in the themes of the last movement, which was written some time after the first two movements (a Rondo in B flat for piano and orchestra, believed to date from 1793, was almost certainly the concerto's original finale); the snappy on-the-beat rhythms of the opening (short – long, with emphasis on the shorter notes) are softened in the contrasting theme (long – short, with emphasis on the longer notes). The new theme in the development section takes this further, by pitting the two rhythms against each other in a variety of keys. And just before the recapitulation, Beethoven surprises us once more by bringing back the main theme in 'corrected' form, so to speak, the emphasis now on the longer note.

Concerto No. 1 in C major, Op. 15
(composed 1795; revised between early performances and prior to publication; published March 1801), dedicated to Barbara Odescalchi

Like the one in B flat, the Concerto in C major was much revised between its early performances and publication. Some half dozen concerts that Beethoven organised, or in which he performed, in 1795, 1796, and 1798 included a concerto, but the reports do not specify which one it was: it is only to the public concert on 2 April 1800, which included the premiere of his First Symphony, that we can safely attribute an early performance of the C major Concerto.

This work shows Beethoven in full, confident command of his compositional resources. It is scored for a larger orchestra (double wind), with trumpets and timpani, and its symphonic qualities – dynamic and timbral contrasts, motivic development, harmonic adventurousness – suggest the composer's intention to emulate and build upon Mozart's achievements, in KV 467 and KV 503, both also in C, and in the late concertos in other keys. Of note are the special theme used to introduce the soloist at the outset (it does not return in the recapitulation) and the wonderfully

controlled digressions to remote keys in the second theme group. The orchestral scoring of the central *Largo* is reduced to six woodwind parts and strings; it is set in the remote key of A flat major, which enables Beethoven fully to exploit the clarinet as a contrasting solo instrument, much as Mozart had done in KV 488 in A (1786). In the final Rondo, the orchestra regroups as a force to compete with the piano soloist, the wind parts now exposed not individually but as a group (and often without the brasher sound of the high-pitched C clarinets): this technique is prominent in the central episode in A minor, and again in the coda.

Concerto No. 3 in C minor, Op. 37
(composed 1802–03; first performed Vienna, 5 April 1803; published November 1804), dedicated to Prince Louis Ferdinand of Prussia

According to earlier scholarship, Beethoven began work on his Third Concerto in the late 1790s and wrote out the full score in 1800. While it is true that some ideas for a C minor concerto were indeed sketched around 1798, close inspection of the autograph of the score reveals an unambiguous date of 1803. As the work was first performed in April of that year, the bulk of compositional work must

have taken place in the autumn and winter of 1802–03.

The influence of Mozart's KV 491 can be felt not only in the overall seriousness of the work but also in the interplay between its principal keys. To some extent the tonal confrontation is presented at the outset, in the opening *ritornello* of the first movement: instead of remaining in C minor throughout, Beethoven modulates to the relative major, E flat, and celebrates this by assigning the contrasting theme to the clarinet; he returns to the home key by way of its parallel major, C, and in so doing allows the other woodwind, and especially the trumpets and timpani, to come to the fore.

As a multi-movement instrumental work in the key of C minor, the Third Concerto is sometimes viewed as a harbinger of the Fifth Symphony – which, though not composed until 1807, was conceived soon after the concerto was first performed. The timpani strokes heard immediately after the cadenza of the first movement could even be taken as some sort of ‘fate’ motive, based on a part of the main theme. This is perhaps the most striking moment in the whole of the concerto: at the same time, the cadenza spills over into a coda the harmonies of which are, initially, mysterious and unsettling. Beethoven calls

attention to this passage in the score verbally, instructing the pianist ‘to immediately attack the music that follows the trill of the cadenza’ (*dopo il trillo della cadenza, attacca subito il seguente*).

The finale shows us Beethoven at an early stage of his ‘recycling’ of themes: in each of the principal melodies, he incorporates the same turn figure and rhythmic pattern (two long and four short notes). The movement again bears witness to his having learned from Mozart to use the clarinet effectively as a contrasting sonority; it dominates the orchestral texture in the bucolic middle section. This episode is extended by a short *fugato*, during which the solo part drops out of the texture. Although the movement is cast as a rondo, rather than a set of variations, we can observe the influence of KV 491 not only in the clarinet episode but also in the overall trajectory of the movement, which changes from minor to major and from duple metre to an accelerated compound time as it nears its conclusion.

Concerto No. 4 in G major, Op. 58
(composed 1805–06; first performances
March 1807 [privately] and Vienna,
22 December 1808 [in a public concert];
published August 1808), dedicated to
Archduke Rudolph of Austria

The G major Concerto belongs to that *annus mirabilis* in Beethoven's career, which also saw the completion of the Fourth Symphony, the Violin Concerto, the three 'Razumovsky' quartets (Op. 59), and the revision of his opera *Leonore* (as *Fidelio*). It was composed around the time when the Austrian imperial court first engaged Beethoven to teach the piano and composition to the Emperor's younger son, Rudolph (1788–1831), who quickly became the composer's close friend and most important patron. Beethoven dedicated three concertos to Rudolph – the Triple Concerto (1804–05) and Piano Concertos Nos 4 and 5 – and many other major works from the middle and late periods. As in the case of the Fifth Symphony, some rudimentary ideas for the Fourth Concerto are found in the 'Eroica' Sketchbook of 1803–04.

The first five bars are assigned to the pianist and feature gently repeated notes; the rest of the *ritornello* is a response to this quiet opening phrase, beginning in a remote key as a way of distancing the orchestra from the soloist. When the music returns to the home key, the opening theme is gently developed before yielding to a new idea based on broken chords and covering a wide range of keys in a short space of time. In contrast to Mozart,

who made a practice of using a large number of contrasting ideas in his opening *ritornelli*, Beethoven displays a high degree of thematic integration: three themes are variants of the repeated-note idea, two are based on broken chords.

The modest scoring of the work (one flute, limited participation of the clarinets; no wind instruments in the second movement; trumpets and timpani only in the finale) is in marked contrast to the concertos composed on either side of it. A chamber-music quality is also attested to by the recent discovery of a version of this concerto for piano and string quintet, for which Beethoven himself made numerous modifications to melodic details of the solo part. By the end of the work, Beethoven is using the power of the full symphonic orchestra; thus the overall shape of the work is reflected in the way in which it is scored.

In a more obvious way than is found in any other concerted work, the *Andante con moto* of the Fourth Concerto is a dialogue between the soloist and orchestra, now reduced to strings alone. For this reason it has been subject to programmatic interpretation. For the nineteenth-century music theorist Adolf Bernhard Marx, the menacing unison textures and the contrastingly gentle,

pleading theme in the piano suggested the Furies in Hades and Orpheus's attempts to calm them; the analogy was pursued in greater detail by Owen Jander, although other scholars have felt that the force of the musical contrasts and the conciseness of the form require no external explanation. It is also true that Beethoven's slow movements from the middle creative period are often short, unusual in design, and inconclusive: and, like those of the slow movements of the 'Appassionata' Sonata, the Third Cello Sonata, and the 'Quartetto Serioso' (Op. 95), to name but a few, the end of the *Andante con moto* moves seamlessly into the quiet start of the next movement, here the *Vivace* finale.

**Concerto No. 5 in E flat major, Op. 73
(composed 1809; first performed Leipzig,
28 November 1811; published February
1811), dedicated to Archduke Rudolph of
Austria**

Beethoven's last completed work for piano and orchestra was composed in the early months of 1809, just before the advance of Napoleon's army on Vienna. It was followed by another, more personal work in the same key, for Archduke Rudolph, the 'Lebewohl' (Farewell) Sonata for piano solo, the programmatic movement titles of which track

the departure and absence of the Archduke from the Austrian capital and his subsequent return, the following year.

The origins of the concerto's nickname (in English-speaking countries; the concerto is not known as the 'Kaiserkonzert' in Germany!) is a mystery. Op. 73 is certainly conceived on a grand scale, and in that sense is an imperious work. It has no known connection to an emperor (unlike the *Eroica* Symphony, which Beethoven himself said was 'written on Bonaparte'); and yet we cannot call it the 'Archduke' Concerto, because that name has been assigned to another work.

Like the Fourth Concerto, the Fifth includes a striking passage for the piano early in the opening *ritornello*. But rather than situating the soloist in an intimate setting, Beethoven puts the piano centre stage in a series of bravura explosions outlining a simple harmonic progression. (The same idea comes back in the recapitulation, but with different configurations, highlighting the impromptu nature of these passages, almost liberating the soloist from the strictures of the written score.)

The economy of thematic material, so important to the Fourth Concerto, is pushed still further in the Fifth. Here Beethoven shows us the same basic idea representing

different feelings in the *ritornello*: the hushed, anxiety of E flat minor and the reassuring version in major, which features the horns. In the exposition, these ideas are part of the transitional passage between the first and second groups, in which Beethoven takes the music to the remote keys of C flat major and B (= C flat) minor: the resolution to the dominant, B flat, which comes as a complete shock, is celebrated by a new, now triumphant version of the same thematic idea. Ironically, Beethoven is able to portray a wider range of emotions over a broader time frame in a movement that is actually closer to the Mozartian concerto design of the previous century.

For the *Adagio un poco mosso* the orchestral forces are again reduced (by one flute, one clarinet, and trumpets and timpani); at most four of the wind instruments contribute to the texture. The key of B major (equivalent to C flat) relates to the transitional key of the first-movement transition and enables Beethoven, by means of a simple chord progression, to elide this song without words to the Rondo, in which the full orchestral forces are redeployed. In this finale, however, they have to some extent been subdued by the soloist, whose bravura figurations dominate the texture. In the last solo passage,

just before the end (not a cadenza), the piano floats above the timpanist's rhythmic support, a final suggestion that the soloist has, ultimately, tamed the orchestra.

The cadenzas

The cadenzas included in these performances were all written out by the composer in the year 1809 and are thus contemporaneous with the composition of the Fifth Concerto. They were most likely intended in the first instance for Archduke Rudolph, and their difficulty suggests that, by the time he had reached his twenty-first birthday, he was already a technically accomplished musician. Stylistically, and in terms of instrumental range, the first-movement cadenzas to the first two concertos go well beyond what Beethoven himself would have improvised in early performances: the cadenza for the C major Concerto is three to four times the length of those that Mozart wrote for his own concertos and, unlike Mozart's, it explores keys far removed from the tonic. In its rhythms and textures, the B flat major cadenza, although shorter, anachronistically foreshadows the *Große Fuge* (Great Fugue) from the late quartets (1826). For the Third Concerto and, especially, for the Fourth the cadenzas are of a length and of a harmonic

and keyboard style that are in keeping with the grander design of their first movements.

It may come as a surprise, then, to find Beethoven reverting to the style and scope of Mozart when he wrote out the embellishment of the final six-four chord in the score of the first movement of the Fifth Concerto, rather than giving soloists an opportunity to exercise their own imagination. Two explanations for this may be offered: first, there has already been a huge range of thematic development (as explained above), and further exploration would detract from what has gone before; secondly, after the horns enter and the cadenza begins to wind itself down, Beethoven makes one final effort to exploit the musical potential of the main theme, in a brief burst of harmonic exploration and motivic interplay between soloist and orchestra.

Quintet for piano and wind instruments, Op. 16 (composed 1796–97; first performed 6 April 1797; published March 1801), dedicated to Prinz Joseph zu Schwarzenberg

Although Beethoven hesitated for a long time in following his predecessors Haydn and Mozart by composing a set of string quartets, he gained a lot of experience in writing for

small instrumental combinations in his early years in Vienna: between 1792 and 1798 he wrote four piano trios, four string trios, two cello sonatas, three violin sonatas, and, at the end of this period, the Quintet, Op. 16 for piano, oboe, clarinet, horn, and bassoon.

It is difficult to imagine the young Beethoven writing for this combination of instruments without using Mozart's Quintet, KV 452 (CHAN 20035) as a model, a work which had been composed some ten years before: not only is it in the same key and uses the same scoring, it also follows the identical movement plan: an allegro preceded by a slow introduction, a slow movement set in the dominant key, and a rondo finale.

Where the two works differ is in the handling of the wind instruments. Mozart treats these four parts as equals, allowing even the horn a melodically prominent role while ensuring that the oboe remains the leader of the group. Beethoven, by contrast, favours the clarinet throughout. While one may be tempted to regard this imbalance of timbre as a limitation, even a shortcoming, of the work of a younger composer, we may instead view it as prophetic of the rise of the clarinet in the nineteenth century, notable for its greater compass and, consequently, expressive range, and its eventual dominance of the solo

woodwind repertoire until the end of the romantic era.

© 2020 William Drabkin

Performer's Note

To play a concerto under a conductor who shares and enriches one's vision of the work concerned is one of the greatest joys in the life of a soloist. Nevertheless, one can also admit that some aspects of performing without a conductor may prove advantageous.

Rehearsal time is generally speaking made longer by the process of working out the different protocol of gestures from the soloist and the leader in coordinating the ensemble playing. As this work proceeds a creative bond is forged, resulting in an artistic osmosis, a common vision of the work, in which compromise has no place. For the pianist there is also the delight of appearing face to face with the entire orchestra, in direct visual communication, the musicians perhaps more likely to take personal initiatives, thus multiplying the pleasure of a genuine participation, dialogue, and musical exchange.

It is legitimate to ask oneself the question why Beethoven, innovator without peer in his piano sonatas and his quartets, should

have conceived almost all his concertos in the same mould: an *Allegro* in sonata form, a slow movement, and a Rondo (with a Coda *più presto* in Nos 3, 4, and 5). It is as if for Beethoven, as opposed to Mozart, the concerto genre did not constitute a terrain open to structural innovation. Despite the relative conventionality of their form, these five great works abound in spectacular effects, in brilliant discoveries, of an audacity that Beethoven found so effective that he systematically exploited them in every one of his concertos. I think especially of the transformed appearances of themes in distant keys in the rondos, giving rise to surprises that, with unbelievable power, never cease to fascinate and amaze.

In this recorded cycle the piano concertos are presented in chronological order.

Concerto No. 2

In the first slow movement that he ever wrote for piano and orchestra, Beethoven several times makes reference to opera. At the end of the *Adagio* [CD 1, track 2, 5'27"] of the Second Concerto there is a short passage the harmonies of which perfectly resemble those used by Mozart in the Catalogue Aria, at the point at which Leporello sings 'Sua passion predominante'. There follows a cadenza *con*

gran espressione, really a recitative [CD 1, track 2, 6'15"], in which Beethoven, that huge enthusiast for the novel effects of resonance made possible by the pedal, discovers for the first time a hitherto unheard tone of voice between the piano and the interventions of the orchestra. There, as in the recitative of the *Allegro* of the Sonata, Op. 31 No. 2, he writes a sustained pedal difficult to realise effectively on our modern pianos, the sound of which resonates so much longer than that of the pianos of the time. It is for each performer to find a solution that will observe the extremely precise indications for phrasing while maintaining a certain halo of resonance.

Concerto No. 1

As in the finale of the 'Waldstein' Sonata, Op. 53, also in C major, the *glissando* octaves on the white keys before the recapitulation in the opening movement [CD 1, track 4, 8'36"] of Concerto No. 1 pose some problems of execution on our modern pianos, the mechanism of which is much heavier than that of the pianos of the period. The 'arrangement' of these as normal scales in the two hands seems to me somewhat to betray this effect, which must remain first and foremost spectacularly 'explosive', as Paul Badura-Skoda expressed it.

In the *Largo*, notated *alla breve*, which Czerny, incidentally, defined as a tranquil *Andante*, may one see more than a coincidence between the theme which opens this movement and one of the themes in Dussek's Sonata, Op. 4 No. 3, 'Lamante disperato', which is extraordinarily similar to it? Is it my recent passion for this much too little-known Czech composer that has moved me to see rather a homage, an appreciation, than an accidental likeness?

Concerto No. 3

In May 1800 Beethoven took himself off to Budapest. It is highly likely that he there heard Hungarian folk music and was inspired by it in the sharply accented theme of the Rondo in the Third Concerto, in which the short, virtuoso cadenzas put me in mind of the cimbalom. Oddly, we do not have any indication of dynamics for the entry of the piano at the beginning of the Rondo in each of the first four concertos. In the case of the Third Concerto, a dynamic of *forte* seems to me self-evident for, in transforming the G sharp of the E major chord of the preceding movement into the enharmonic A flat, Beethoven here achieves a true harmonic *tour de force*. It is curious to note that in the course of this movement [CD 2, track 3, 4'51"],

Beethoven performs the exact reverse of this harmonic progression, this time transforming the A flat into G sharp and allowing himself to ‘land’, in an unexpected, dazed manner, in E major.

Concerto No. 4

With the Fourth Concerto, Beethoven established a new rapport between piano and orchestra, which goes beyond that which Mozart had already explored. I am thinking particularly of some of the interventions of the piano that interrupt the orchestral discourse [CD 2, track 5, 7'09"]. Concerning that sublime *Andante con moto*, as one can hear on the numerous existing recordings, the duration of the *staccato* notes in dotted rhythms in the strings is far from being met with unanimous agreement amongst conductors. But – another advantage of using a chamber orchestra – a limited number of string players permits a freer rhythmic delineation and utterance.

Concerto No. 5

There exists, in the coda of the first movement of the Fifth Concerto [CD 3, track 1, 18'07"], an alternative version of the piano part, which one hears very rarely. Although it is sophisticated and charming, because marked

ossia più facile (or, more easily) it is unjustly neglected.

The transition between the two last movements [CD 3, track 2, 6'56"] is a complete miracle of poetry. In order to return to E flat major after the B major of the *Adagio*, Beethoven employs a disarmingly simple solution which must have shocked his listeners – the slide from B to B flat. And the wonders do not stop there, for, a long time before the advent of cinematographic techniques, Beethoven invented slow motion in music! The Rondo theme, exposed in a slow version, appears to us as if emerging out of a premonitory dream and leads, to general surprise, to the triumphant and joyous wakefulness of the finale.

Quintet

Just as it seemed to me sensible to include the Quintet, KV 452 in the complete series of Mozart’s concertos (CHAN 20035), it was obvious that the Quintet, Op. 16 by Beethoven had to take its place here. Without achieving the remarkably inspired heights of the work by Mozart – of which its composer was extremely proud – the Quintet by Beethoven is a work full of freshness, of an almost naive tenderness in its second movement, and even tinted with humour in the third movement.

One can also hear in this piece the particular affection which Beethoven held for the warm sound of the clarinet, which he also uses in the slow movement of the First Concerto and in the Third Concerto.

‘This work possesses in its melodies and its effects a charm that will never date’, as Czerny so rightly put it.

Concluding thoughts

I should like to thank Michael Jurovsky, Dmitri Liss, and Arvo Volmer for having shared with me their experience as conductors.

Audiences at the Théâtre des Champs-Élysées during the 1980s will surely recall, as I do, the unforgettable moment when the soloist, Paul Badura-Skoda, with stunning intensity and irresistible momentum, attacked the celebrated ‘rag-time’ in the finale of the First Concerto. His pianistic approach, attempting to emulate the pianos of the period, with which he was so familiar, was for me a complete revelation. Honoured with his friendship and inspired by the fervour, the energy, and the eternal youthfulness of his performances of Beethoven, I dedicate this box set to him with gratitude.

© 2020 Jean-Efflam Bavouzet

Translation: Stephen Pettitt

The Swedish Chamber Orchestra was founded in 1995 as the resident chamber orchestra for the city of Örebro and was joined just two years later by Thomas Dausgaard, its chief conductor until 2019. This partnership resulted in a rapid rise to success and a firm place for the Orchestra on the international scene. A tightly knit ensemble of thirty-nine regular members, the Orchestra made its UK and USA débuts, under Dausgaard, in 2004, performing at the BBC Proms and at the Mostly Mozart Festival at Lincoln Center. Since then it has toured regularly throughout Europe and North America, and also made its début in Japan. It continues to expand its repertoire, collaborating with contemporary composers such as Brett Dean, Sally Beamish, and HK Gruber. The ensemble has recorded the complete symphonies by Schumann (‘The most perceptive Schumann cycle in over three decades’, according to *International Record Review*), Schubert (‘A cycle for our time’, wrote *Pizzicato*), and Brahms. Its discography also includes recordings of symphonic works by Dvořák, Tchaikovsky, and Bruckner, as well as music by Wagner and Mendelssohn. The Swedish Chamber Orchestra has recorded its own ‘Brandenburg Project’, a series of works commissioned from Brett

Dean, Uri Caine, Anders Hillborg, Steven Mackey, Olga Neuwirth, and Mark-Anthony Turnage. Martin Fröst has served as chief conductor of the Orchestra since 2019, when Thomas Dausgaard was appointed conductor laureate.

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's last discovery, he works regularly with orchestras such as The Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and London Philharmonic Orchestra and collaborates with conductors such as Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Nicholas Collon, Edward Gardner, Vasily Petrenko, Gábor Takács-Nagy, and Sir Andrew Davis, amongst others.

An equally active recitalist, chamber musician, and soloist, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique and Musée du Louvre in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwerzinger SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in

Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* Awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* Awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année from the magazine *Classica*. He has completed a major project to record all Beethoven's piano sonatas, winning exceptional critical acclaim for Volume 3, which was named CD of the Month in *Gramophone*. His recording of the Piano Sonata in F minor and other works by Schumann received five-star reviews in the magazines *BBC Music* and *Diapason* and the third volume in his project to record Mozart's piano concertos with Manchester Camerata and Gábor Takács-Nagy was Concerto of the Month in *BBC Music Magazine* and Choice of the Month in *Classica*. He received a further *Gramophone* Award for his recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea

Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he made his American début, in 1987, through Young Concert

Artists, in New York. As well as directing concertos from the keyboard, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. www.Bavouzet.com



Jean-Efflam Bavouzet during the recording sessions



Andrea Namecz

From the recording sessions



Andrea Nemecz

From the recording sessions

Beethoven: Fünf Klavierkonzerte / Quintett für Klavier und Bläser

Beethoven und das Klavierkonzert

Obwohl die Gesamtheit von Ludwig van Beethovens (1770 – 1827) Klavierkonzerten nur fünf Werke umfasst, die alle zwischen 1800 und 1809 fertiggestellt wurden, beschäftigte das Genre den Komponisten doch für viele Jahre seines Lebens, von seiner frühen Jugend bis an die Schwelle der späten Schaffensperiode. Ein Konzert in Es-Dur des dreizehnjährigen Hofmusikers, das in seiner Heimatstadt Bonn entstand, ist als Klavierauszug mit Hinweisen auf die Beteiligung eines Orchesters (besetzt mit Flöten, Hörnern und Streichern) überliefert. Am anderen Ende seines Lebens gibt es aus dem Jahr 1815 umfangreiche Entwürfe und eine fragmentarische Arbeitspartitur für ein Konzert in D-Dur. Dies wurde jedoch bereits verworfen, bevor der erste Satz fertiggestellt war, möglicherweise, weil sein nachlassendes Gehör es Beethoven unmöglich gemacht hätte, den Solopart selbst zu übernehmen. Es wäre auch anzumerken, dass Entwürfe für den Beginn eines Orchesterwerks in F-Dur aus dem Jahr 1812 Aufzeichnungen für

Soloklavier enthalten, welche letztlich zur Basis der späteren Achten Sinfonie wurden.

Zwischen den frühen 1780ern und der Mitte der 1810er Jahre entstanden die fünf Meisterwerke, die heute so häufig aufgeführt und eingespielt werden. Bis auf eines weisen jedoch alle Zeichen der Überarbeitung auf, besonders was die Klavierkomposition angeht, so etwa in den Details der Solo-Figuren und bei den Kadenzen. Allein das letzte der fünf, im englischsprachigen Raum als "Emperor Concerto" bekannt, wurde nach seiner Komposition keinen weiteren Veränderungen unterzogen.

Es ist durchaus vorstellbar, dass das Beispiel Mozarts, dessen Hauptwerke in diesem Genre entstanden, als Beethoven ein Heranwachsender und junger Erwachsener war, ihn zutiefst beeinflusste und zwar sogar noch bevor er, in der Hoffnung Protégé des älteren Komponisten zu werden, 1787 zum ersten Mal nach Wien reiste. Aber während die übergreifende Form seiner Konzerte kein radikales Umdenken der Anlage Mozarts bedeuten, so spiegeln sie doch andere

Faktoren wider, die im Wandel begriffen waren, insbesonders (1) die Ausweitung des Umfangs der Klaviertastatur von fünf auf sechseinhalb Oktaven; (2) die Größe des Orchesters, in dem doppelt besetzte Holzbläser (jetzt mit Klarinetten), Hörner, Trompeten und Pauken zum Standard wurden; (3) Beethovens Meisterschaft des Klaviers als Solo-Instrument; und (4) die bemerkenswerte stilistische Entwicklung, die Beethoven in den 1790ern und besonders im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts an den Tag legte.

Konzert Nr. 2 in B-Dur op. 19
(fertiggestellt Anfang der 1790er; zwischen frühen Aufführungen und Veröffentlichung überarbeitet; veröffentlicht Dezember 1801), Carl Niklas von Nickelsberg gewidmet

Bei dem Werk, das als Zweites Klavierkonzert bekannt geworden ist (es wurde einige Monate nach dem Ersten veröffentlicht), handelt es sich gewissermaßen um ein Werk der Bonner Zeit. Beethoven begann die Arbeit daran 1787 oder 1788, möglicherweise als Vorbereitung auf seine Reise nach Wien 1787, um Mozart zu treffen, möglicherweise aber auch inspiriert von eben dieser Reise in die österreichische Hauptstadt. Es ist

mitunter als weniger bedeutsames Werk abgetan worden, dessen bescheidener Umfang, leichte und fantasielose Besetzung und wenig herausfordernder Solo-Part ein früheres Stadium des Wiener Klavierkonzerts repräsentieren. Beethoven mag dieses Urteil selbst ermutigt haben, indem er mehr als einmal an seinen Verleger schrieb, dass er es nicht zu seinen besseren Werken zähle und bereit sei, es für einen geringeren Betrag als sonst üblich abzugeben. Doch diese Briefe wurden über ein Jahrzehnt nach der ursprünglichen Konzeption des Stücks geschrieben; zu jener Zeit war der Kontakt des jungen Pianisten-Komponisten mit der musikalischen Welt Wiens begrenzt, und viele von Mozarts großartigsten Konzerten waren noch nicht einmal konzipiert, auch nicht die Konzerte KV 503 in C-Dur und KV 491 in c-Moll, deren deutliche Widerklänge in Beethovens Konzerten in den gleichen Tonarten zu hören sind.

Während das Konzert in B-Dur größtenteils die strukturellen Merkmale von Mozarts Wiener Klavierkonzerten aufweist, gibt es doch einige Details, die auf den zukünftigen Beethoven hinweisen. Besonders bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die rhythmischen Umwandlungen der Themen des letzten

Satzes, der einige Zeit nach den ersten beiden Sätzen entstand (mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit war ursprünglich ein 1793 komponiertes Rondo in B-Dur für Klavier und Orchester als Finale des Konzerts gedacht); die anfänglichen schwungvollen Rhythmen auf dem Schlag (kurz – lang, mit Betonung auf den kürzeren Tönen) werden im kontrastierenden Thema (lang – kurz, mit Betonung auf den längeren Tönen) abgemildert. Das neue Thema in der Durchführung führt dies noch weiter, indem es die beiden Rhythmen in einer Vielzahl von Tonarten gegeneinander ausspielt. Und kurz vor der Reprise überrascht Beethoven erneut, indem er das Hauptthema sozusagen in „korrigierter“ Form zurückbringt, diesmal mit Betonung auf dem längeren Ton.

Konzert Nr. 1 in C-Dur op. 15
(komponiert 1795; zwischen frühen Aufführungen und vor der Veröffentlichung überarbeitet; veröffentlicht März 1801),
Barbara Odescalchi gewidmet
Ebenso wie das B-Dur-Konzert wurde auch das in C-Dur zwischen seinen frühen Aufführungen und der Veröffentlichung umfassend überarbeitet. Bei etwa einem halben Dutzend Konzertveranstaltungen in den Jahren 1795, 1796 und 1798, die

Beethoven entweder selbst organisierte oder bei denen er auftrat, stand ein Konzert auf dem Programm, allerdings geben die jeweiligen Berichte nicht im einzelnen an, um welches es sich handelte: Erst dem öffentlichen Konzert vom 2. April 1800, bei dem Beethovens Erste Sinfonie uraufgeführt wurde, kann man mit Sicherheit eine frühe Aufführung des C-Dur-Konzerts zuordnen.

Dieses Werk zeigt Beethoven im voller, selbstbewusster Beherrschung seiner kompositorischen Mittel. Es ist für größeres Orchester (doppelt besetzte Bläser), mit Trompeten und Pauken angelegt, und seine sinfonischen Eigenschaften – Kontraste in Dynamik und Timbre, motivische Ausarbeitung, harmonische Kühnheit – legen nahe, dass es die Absicht des Komponisten war, den Errungenschaften Mozarts sowohl in KV 467 und KV 503 (beide ebenfalls in C-Dur) als auch in den späten Konzerten in anderen Tonarten nachzueifern sowie auf ihnen aufzubauen. Besonders erwähnenswert sind das zusätzliche Thema, das Beethoven einsetzt, um das Soloinstrument zu Beginn vorzustellen (es kehrt in der Reprise nicht wieder), sowie die wunderbar kontrollierten Abschweifungen in entfernte Tonarten in der zweiten Themengruppe. Die Orchesterbesetzung im zentralen *Largo* ist

auf sechs Holzbläser und Streicher reduziert; es steht in der entfernten Tonart As-Dur, was es Beethoven ermöglicht, die Klarinette voll und ganz als kontrastierendes Soloinstrument zu nutzen, ähnlich wie Mozart in seinem Konzert in A-Dur KV 488 (1786). Im abschließenden Rondo gruppieren sich das Orchester neu, um als geschlossene Kraft dem Soloinstrument entgegenzutreten, wobei die Bläserstimmen jetzt nicht individuell, sondern als Gruppe (und oft ohne den aufdringlicheren Klang der hochgestimmten C-Klarinetten) hervortreten: Diese Technik ist im zentralen Abschnitt in a-Moll und ebenfalls in der Coda auffällig.

**Konzert Nr. 3 in c-Moll op. 37
(komponiert 1802 / 03; uraufgeführt
am 5. April 1803 in Wien; veröffentlicht
November 1804), Prinz Louis Ferdinand
von Preußen gewidmet**
Laut früherer Forschung begann Beethoven in den späten 1790ern mit der Arbeit an seinem Dritten Konzert und schrieb die Vollpartitur 1800 aus. Während es wohl der Fall ist, dass einige Ideen zum c-Moll-Konzert bereits um 1798 skizziert wurden, ergibt eine genaue Betrachtung der autographen Partitur das Jahr 1803 als unzweideutiges Entstehungsdatum. Da das Werk im April

jenes Jahres uraufgeführt wurde, muss der Hauptteil der Kompositionssarbeit im Herbst und Winter 1802 / 03 stattgefunden haben.

Der Einfluss von Mozarts Konzert KV 491 ist nicht nur in der durchgehenden Gravitas des Werks, sondern auch im Zusammenspiel seiner Haupttonarten zu spüren. Zu einem gewissen Grad ist die tonale Konfrontation bereits zu Beginn im eröffnenden *ritornello* des ersten Satzes präsent: Anstatt durchweg in c-Moll zu verweilen, moduliert Beethoven zur Dur-Parallele Es-Dur und zelebriert dies, indem er das kontrastierende Thema der Klarinette überträgt. Er kehrt über die Dur-Variante C-Dur in die Grundtonart zurück und erlaubt so den andern Holzbläsern, und besonders den Trompeten und Pauken, in den Vordergrund zu rücken.

In seiner Rolle als mehrsätziges Instrumentalwerk in der Tonart c-Moll wird das Dritte Klavierkonzert manchmal als Vorbote der Fünften Sinfonie betrachtet, die zwar erst 1807 komponiert wurde, deren Planung aber bereits bald nach der Uraufführung des Konzerts begann. Die unmittelbar nach der Kadenz des ersten Satzes zu hörenden Paukenschläge könnten sogar als eine Art "Schicksalsmotiv" verstanden werden, das auf einem Teil des Hauptthemas basiert. Hierbei handelt es

sich wohl um den auffälligsten Moment im gesamten Konzert: Im gleichen Moment weitet sich die Kadenz in eine Coda aus, deren Harmonien zunächst geheimnisvoll und beunruhigend wirken. Beethoven lenkt auch in Worten die Aufmerksamkeit auf diese Passage, indem er den Pianisten oder die Pianistin anweist, „nach dem Triller der Kadenz sofort das Folgende anzugreifen“ (*dopo il trillo della cadenza, attacca subito il seguente*).

Das Finale zeigt Beethoven in einer frühen Phase seiner „Wiederaufbereitung“ von Themen: In jede Hauptmelodie baut er die gleiche Doppelschlag-Figur und das gleiche rhythmische Muster ein (zwei lange und vier kurze Töne). Der Satz stellt wiederum unter Beweis, dass er von Mozart gelernt hat, die Klarinette wirkungsvoll als kontrastierende Klangfarbe einzusetzen – im pastoralen Mittelteil dominiert sie die Orchestertextur. Diese Episode wird durch ein kurzes *fugato* ausgeweitet, während dessen der Solopart die Textur verlässt. Obwohl der Satz nicht als Gruppe von Variationen, sondern als Rondo angelegt ist, ist der Einfluss von KV 491 nicht nur in der Klarinetten-Episode, sondern auch im gesamten Verlauf des Satzes zu beobachten, welcher auf dem Weg zu seinem Abschluss von Moll nach Dur und von

einem Zweier-Metrum in eine beschleunigte zusammengesetzte ungerade Taktart wechselt.

Konzert Nr. 4 in G-Dur op. 58
(komponiert 1805 / 06; uraufgeführt auf
März 1807 [im privaten Rahmen] und am
22. Dezember 1808 in Wien [in einem
öffentlichen Konzert]; veröffentlicht
August 1808), Erzherzog Rudolph von
Österreich gewidmet

Das G-Dur-Konzert entstammt dem *annus mirabilis* in Beethovens Laufbahn, in welchem er auch die Vierte Sinfonie, das Violinkonzert sowie die drei „Rasumowsky“-Quartette (op. 59) vollendete und seine Oper *Leonore* als *Fidelio* überarbeitete. Es entstand zu etwa jener Zeit, als der österreichische Kaiserhof Beethoven erstmalig einstellte, um dem jüngeren Sohn des Kaisers, Rudolph (1788 – 1831) Klavier- und Kompositionunterricht zu erteilen. Dieser wurde bald zum engen Vertrauten und wichtigsten Gönner des Komponisten. Beethoven widmete Rudolph drei Konzerte – das Tripelkonzert (1804 / 05) und die Klavierkonzerte Nr. 4 und 5 – sowie zahlreiche weitere wichtige Werke aus der mittleren und späten Schaffensperiode. Wie auch bei der Fünften Sinfonie der Fall, finden

sich einige rudimentäre Ideen für das Vierte Konzert im "Eroica"-Skizzenbuch aus den Jahren 1803 / 04.

Die ersten fünf Takte gehören dem Klavier und beinhalten sanft wiederholte Töne. Bei dem Rest des *ritornello* handelt es sich um eine Antwort auf diese leise Anfangsphrase, die in einer entfernen Tonart beginnt, um das Orchester vom Soloinstrument zu distanzieren. Wenn die Musik in die Grundtonart zurückkehrt, wird das Anfangsthema sanft ausgearbeitet, bevor es einer neuen, auf gebrochenen Akkorden basierenden und in kurzer Zeit eine große Bandbreite an Tonarten abdeckenden Idee Platz macht. Im Gegensatz zu Mozart, der in seinen einleitenden *ritornelli* generell eine große Anzahl kontrastierender Ideen einsetzte, legt Beethoven ein großes Ausmaß an thematischer Integration an den Tag: Bei drei Themen handelt es sich um Varianten der Idee der wiederholten Töne, zwei basieren auf den gebrochenen Akkorden.

Die bescheidene Besetzung des Werks (eine Flöte, eingeschränkte Beteiligung der Klarinetten; keine Bläser im zweiten Satz; Trompeten und Pauken nur im Finale) steht in deutlichem Kontrast zu den Konzerten davor und danach. Diese kammermusikalische Beschaffenheit wird

auch durch die kürzliche Entdeckung einer Fassung dieses Konzerts für Klavier und Streichquintett bezeugt, für die Beethoven selbst zahlreiche Veränderungen an melodischen Details der Solopartie vornahm. Gegen Schluss des Werks setzt Beethoven die Macht des gesamten sinfonischen Orchesters ein – so spiegelt sich die Gesamtform des Werks in seiner Besetzung wider.

Auf offensichtlichere Art und Weise als in allen anderen Konzert-Werken handelt es sich bei dem *Andante con moto* des Vierten Konzerts um einen Dialog zwischen Soloinstrument und Orchester, hier auf Streicher beschränkt. Deshalb ist es oft programmatisch interpretiert worden. Für den Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx (1795 – 1866) suggerierten die bedrohlichen Unisono-Texturen und das kontrastierend sanfte, flehende Thema im Klavier die Furien im Hades und Orpheus' Versuch, sie zu beruhigen. Diese Analogie wurde von Owen Jander detaillierter fortgeführt, obwohl andere Musikwissenschaftler der Meinung waren, dass die Kraft der musikalischen Kontraste und die Prägnanz der Form keiner äußerlichen Erklärung bedürften. Außerdem sind Beethovens langsame Sätze aus der mittleren Schaffensperiode oft kurz, ungewöhnlich angelegt und unschlüssig.

Und wie auch bei den langsamen Sätzen der "Appassionata"-Sonate, der Dritten Cellosonate und des "Quartetto Serioso" (op. 95) – um nur einige Beispiele zu nennen – geht das Ende des *Andante con moto* nahtlos in den leisen Beginn des nächsten Satzes über, hier das *Vivace* Finale.

Konzert Nr. 5 in Es-Dur op. 73
(komponiert 1809; uraufgeführt am 28. November 1811 in Leipzig; veröffentlicht Februar 1811), Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet
Beethovens letztes vollendetes Werk für Klavier und Orchester wurde in den frühen Monaten des Jahres 1809 komponiert, kurz vor dem Vormarsch von Napoleons Armee auf Wien. Ihm folgte ein weiteres, persönlicheres Werk in der gleichen Tonart für Erzherzog Rudolph, nämlich die "Lebewohl"-Sonate für Klavier allein, deren programmatiche Satz-Titel die Abreise des Erzherzogs aus der österreichischen Hauptstadt, seine Abwesenheit sowie seine Rückkehr im folgenden Jahr nachvollziehen.

Der Ursprung des Beinamens des Konzerts ("Emperor Concerto" im englischsprachigen Raum; in Deutschland ist das Konzert nicht als "Kaiserkonzert" bekannt!) ist ein Rätsel. Op. 73 ist sicherlich groß angelegt und in

dem Sinne auch ein gebieterisches Werk. Es gibt keine bekannte Verbindung zu einem Kaiser (anders als im Falle der *Eroica*, von der Beethoven selbst sagte, sie sei "Bonaparte gewidmet"), und dennoch kann man es nicht das "Erzherzog"-Konzert nennen, denn dieser Name ist schon einem anderen Werk zugeordnet worden.

Wie schon das Vierte Konzert beinhaltet auch das Fünfte zu Beginn des eröffnenden *ritornello* eine eindrucksvolle Passage für das Klavier. Aber anstatt das Soloinstrument in einen intimen Rahmen zu platzieren, stellt Beethoven das Klavier mit einer Reihe von bravurösen, eine einfache harmonische Abfolge nachzeichnenden Explosionen in den Mittelpunkt. (Die gleiche Idee kehrt in der Reprise wieder, allerdings mit anderen Figurationen, wodurch die improvisierte Natur dieser Passagen unterstrichen wird, die den Solisten oder die Solistin fast von den Begrenzungen der notierten Partitur befreit.)

Die Sparsamkeit des thematischen Materials, die bereits im Vierten Konzert so wichtig war, wird im Fünften noch weiter vorangetrieben. Beethoven zeigt hier wie die gleiche grundsätzliche Idee im *ritornello* unterschiedliche Gefühle repräsentiert: die gedämpfte Unruhe von es-Moll und die beruhigende Version in Dur, mit Hörnern.

In der Exposition gehören diese Ideen zu einer überleitenden Passage zwischen der ersten und der zweiten Gruppe, in der Beethoven die Musik in die entfernten Tonarten Ces-Dur und h(=ces)-Moll führt. Die Auflösung zur Dominante, B-Dur, die völlig überraschend kommt, wird mit einer neuen, jetzt triumphalen Version der gleichen thematischen Idee zelebriert. Ironischerweise gelingt es Beethoven in einem Satz, der sich eigentlich näher am Aufbau eines Mozart-Konzerts aus dem vorigen Jahrhundert befindet, eine größere Bandbreite an Emotionen über einen weiter gespannten Zeitrahmen darzustellen.

Für das *Adagio un poco mosso* wird das Orchester wiederum reduziert (um eine Flöte, eine Klarinette und Trompeten und Pauken), und es werden jeweils höchstens vier Blasinstrumente in die Textur eingebracht. Die Tonart H-Dur (entspricht Ces-Dur) ist mit der Übergangstonart aus der Überleitung im ersten Satz verknüpft und ermöglicht es Beethoven, mit Hilfe einer einfachen Akkord-Progression dieses Lied ohne Worte mit dem Rondo zu verbinden, in dem wieder das gesamte Orchester eingesetzt wird. In diesem Finale wird es jedoch teilweise vom Soloinstrument gedämpft, dessen bravuröse Figurationen die Textur dominieren. In der

letzten Solo-Passage kurz vor Ende (keine Kadenz), schwebt das Klavier über der rhythmischen Unterstützung des Paukers und suggeriert so abschließend, dass das Soloklavier letztlich das Orchester geähmt hat.

Die Kadzen

Die in der vorliegenden Einspielung verwendeten Kadzen wurden alle im Jahr 1809 vom Komponisten niedergeschrieben und entstanden somit zeitgleich mit der Komposition des Fünften Konzerts. Sie waren aller Wahrscheinlichkeit nach zunächst für Erzherzog Rudolph gedacht, und ihr Schwierigkeitsgrad legt nahe, dass er mit Erreichen seines einundzwanzigsten Geburtstags bereits ein technisch versierter Musiker war. Stilistisch, und was ihren instrumentalen Umfang angeht, reichen die Kadzen für die jeweils ersten Sätze der ersten beiden Konzerte weit über das hinaus, was Beethoven selbst wohl in frühen Aufführungen improvisiert hätte: Die Kadenz zu dem C-Dur-Konzert ist dre- oder viermal länger als jene, die Mozart für seine eigenen Konzerte schrieb, und anders als die Kadzen Mozarts erkundet sie weit von der Tonika entfernte Tonarten. Wenngleich kürzer, lässt die B-Dur-Kadenz,

was ihre Rhythmen und Texturen angeht, auf anachronistische Art und Weise die *Große Fuge* aus den späten Quartetten (1826) erahnen. Beim Dritten und besonders beim Vierten Konzert entsprechen die Kadenden in ihrer Länge sowie in ihrem harmonischen und spielerisch-technischen Stil dem übergreifenden Entwurf ihrer jeweiligen ersten Sätze.

Es mag überraschen, dass Beethoven dann, was Stil und Rahmen angeht, zu Mozart zurückkehrte, indem er die Verzierung des abschließenden Quartsextakkords in der Partitur des ersten Satzes des Fünften Konzerts ausschrieb, anstatt dem jeweiligen Solisten die Möglichkeit zu geben, die eigene Fantasie einzusetzen. Dafür kommen möglicherweise zwei Erklärungen in Frage: Zum einen, dass es bereits thematische Entwicklung in großem Umfang gab (wie oben erläutert) und dass weitere Erkundung von dem ablenken würde, was vorausgegangen war; zum anderen, dass Beethoven hier, nachdem die Hörner eingesetzt haben und die Kadenz sich ihrem Ende zu nähern beginnt, einen letzten Versuch macht, das musikalische Potential des Hauptthemas auszunutzen und zwar in einem kurzen Ausbruch harmonischer Erkundung und motivischen Dialogs zwischen Soloinstrument und Orchester.

Quintett für Klavier und Bläser op. 16
(komponiert 1796 / 97; uraufgeführt am 6. April 1797; veröffentlicht März 1801),

Fürst Joseph zu Schwarzenberg gewidmet

Obwohl Beethoven lange zögerte, seinen Vorgängern Haydn und Mozart zu folgen, indem er eine Gruppe Streichquartette komponierte, sammelte er doch in seinen frühen Jahren in Wien viel Erfahrung bei der Komposition für kleine instrumentale Gruppierungen: Zwischen 1792 und 1798 schrieb er vier Klaviertrios, vier Streichtrios, zwei Cellosonaten, drei Violinsonaten sowie – gegen Ende dieses Zeitraums – das Quintett op. 16 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott.

Es fällt schwer, sich vorzustellen, dass der junge Beethoven für diese Kombination von Instrumenten komponierte, ohne dabei auf Mozarts Quintett KV 452 (CHAN 20035) als Vorlage zurückzugreifen, ein Werk, das etwa zehn Jahre zuvor entstanden war – es steht nicht nur in der gleichen Tonart und nutzt die gleiche Besetzung, sondern folgt auch der genau gleichen Satzabfolge: ein Allegro, dem eine langsame Einleitung vorausgeht, ein langsamer Satz in der Dominante und ein Rondo-Finale.

Allerdings unterscheiden die beiden Werke sich in ihrer Behandlung der Holzbläser.

Mozart handhabt diese vier Stimmen alle gleich und räumt selbst dem Horn eine melodisch prominente Rolle ein, während er gleichzeitig sicherstellt, dass die Oboe die Wortführerin der Gruppe bleibt. Im Gegensatz dazu begünstigt Beethoven durchweg die Klarinette. Während man versucht sein mag, diese Unausgewogenheit der Klangfarben als Beschränkung, ja gar als Mangel des Werks eines jungen Komponisten zu sehen, kann man diesen Umstand aber ebenso als prophetisch für den Aufstieg der Klarinette im neunzehnten Jahrhundert betrachten, beachtenswert wegen ihres größeren Umfangs und – daraus resultierend – größeren expressiven Ambitus, sowie für die letztendliche Dominanz des Instruments im Repertoire für Solo-Holzbläser bis zum Ende des romantischen Zeitalters.

© 2020 William Drabkin
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten
Ein Konzert unter der Leitung eines Dirigenten zu spielen, der die eigene Vision des Werks teilt und bereichert, ist eine der größten Freuden im Leben eines Solisten. Dennoch gibt es zugegebenermaßen auch Aspekte einer Aufführung ohne Dirigenten, die dieser durchaus zugutekommen können.

Die durch Feinarbeit an Gesten des Solisten und Konzertmeisters für die Koordination des Ensemblespiels verlängerte Probenzzeit ermöglicht das Entstehen eines kreativen Bandes und es resultiert eine künstlerische Osmose, eine gemeinsame Vision für das Werk, in der es keinen Platz für Kompromisse gibt. Für den Pianisten kommt noch das Vergnügen hinzu, dem gesamten Orchester von Angesicht zu Angesicht gegenüber zu stehen, in direkter visueller Kommunikation, wobei die Musiker vielleicht eher persönlich die Initiative ergreifen und so den Genuss der echten Teilhabe, des Dialogs und des musikalischen Austauschs multiplizieren.

Es ist durchaus legitim, sich zu fragen, warum Beethoven, in seinen Klaviersonaten und Quartetten ein Erneuerer sondergleichen, fast alle seine Konzerte nach dem gleichen Muster anlegte: ein *Allegro* Hauptsatz in Sonatenform, ein langsamer Satz und ein Rondo (in den Konzerten Nr. 3, 4 und 5 mit einer Coda *più presto*). Es scheint, als habe für Beethoven, anders als für Mozart, das Konzert-Genre keine Anregung für strukturelle Erneuerung geboten. Trotz ihrer recht konventionellen Form sind diese fünf großartigen Werke reich an spektakulären Effekten und genialen Entdeckungen von

einer Gewagtheit, die Beethoven so wirksam fand, dass er sie in jedem seiner Konzerte systematisch ausnutzte. Ich denke dabei vor allem an das verwandelte Auftreten von Themen in entfernten Tonarten in den Rondos, welche zu Überraschungen führen, die mit ihrer unglaublichen Kraft nie aufhören zu faszinieren und zu verblüffen.

In diesem Zyklus werden die Konzerte in chronologischer Reihenfolge präsentiert.

Konzert Nr. 2

Im ersten langsamem Satz, den er je für Klavier und Orchester komponierte, nimmt Beethoven mehrfach Bezug auf die Oper. Am Ende des *Adagios* [CD 1, Track 2, 5'27"] des Zweiten Konzerts findet sich eine kurze Passage, deren Harmonien genau jenen gleichen, die Mozart in der Registerarie einsetzte, und zwar wenn Leporello "Sua passion predominante" singt. Es folgt eine Kadenz *con gran espressione*, eigentlich ein Rezitativ [CD 1, Track 2, 6'15"], in dem Beethoven, jener große Liebhaber der durch das Pedal ermöglichten neuen Resonanzeffekte, erstmals einen ganz neuartigen Tonfall zwischen der "Stimme" des Klaviers und den Einwürfen des Orchesters findet. Er schreibt wie im Rezitativ des *Allegros* der Sonate op. 31

Nr. 2 ein gehaltenes Pedal vor, welches auf einem modernen Klavier, dessen Klang so viel länger nachklingt als jener der Klaviere der Zeit, schwer zu realisieren ist. Jeder Interpret muss eine eigene Lösung finden, welche die extrem präzisen Phrasierungsanweisungen befolgt und gleichzeitig einen gewissen "Lichtkranz" an Resonanz beibehält.

Konzert Nr. 1

Wie im Finale der "Waldstein"-Sonate op. 53, ebenfalls in C-Dur, bereiten auch die *glissando* Oktaven auf weißen Tasten vor der Reprise des Anfangssatzes des Konzerts Nr. 1 [CD 1, Track 4, 8'36"] bei der Ausführung auf unseren modernen Klavieren einige Probleme, da deren Mechanismus viel schwerfälliger ist als der der damaligen Instrumenten. Sie als normale Tonleitern in beiden Händen zu "arrangieren" scheint mir die Geste zu verfälschen, die – wie es Paul Badura-Skoda ausdrückte – in erster Linie spektakulär "explosiv" sein sollte.

Was das *alla breve* notierte *Largo* angeht, das Czerny übrigens als ruhiges *Andante* definierte – kann man da in der ausgesprochenen Ähnlichkeit zwischen dem eröffnenden Thema des Satzes und einem der Themen von Dusseks Sonate op. 4 Nr. 3, "L'amante disperato", mehr als einen Zufall sehen? Oder ist es meine jüngste Leidenschaft

für diesen viel zu wenig bekannten tschechischen Komponisten, die mich dazu bewegte, hier eher eine Hommage, eine Wertschätzung als einen Zufall zu erkennen?

Konzert Nr. 3

Im Mai 1800 begab sich Beethoven nach Budapest. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er dort ungarische Volksmusik hörte und von ihr zu dem scharf akzentuierten Thema des Rondos des Dritten Konzerts inspiriert wurde, in dem mich die kurzen, virtuosen Kadenden an das Zymbal erinnern. Seltsamerweise gibt es in keinem der ersten vier Konzerte eine dynamische Anweisung für den Einsatz des Klaviers zu Beginn des Rondos. Was das Dritte Konzert angeht, scheint mir sich die Dynamik *forte* aufzudrängen, da Beethoven hier, indem er das Gis im E-Dur-Akkord des vorhergehenden Satzes enharmonisch in ein As verwandelt, wahrhaftig eine modulatorische *tour de force* vollbringt. Es ist faszinierend zu beobachten, wie Beethoven im Verlauf dieses Satzes [CD 2, Track 3, 4'51"] den harmonischen Weg in die Gegenrichtung beschreitet, jetzt das As in ein Gis verwandelt und es sich so erlaubt, auf unerwartete, verträumte Art und Weise in E-Dur zu "landen".

Konzert Nr. 4

Mit dem Vierten Konzert etablierte Beethoven einen neuen Rapport zwischen Klavier und Orchester, der über das hinausgeht, was Mozart bereits ausgelotet hatte. Ich denke dabei besonders an einige der Klaviereinwürfe, die den Orchesterdiskurs unterbrechen [CD 2, Track 5, 7'09"]. Was das unvergleichliche *Andante con moto* angeht, herrscht unter Dirigenten keineswegs Einigkeit bezüglich der Dauer der *staccato* Töne in den punktierten Rhythmen der Streicher, wie viele existierende Aufnahmen bezeugen. Doch eine begrenzte Anzahl von Streichern erlaubt freiere rhythmische Skizzierung und Deklamation – ein weiterer Vorteil eines Kammerorchesters.

Konzert Nr. 5

In der Coda des ersten Satzes des Fünften Konzerts [CD 3, Track 1, 18'07"] existiert eine alternative Version des Klavierparts, die man nur sehr selten zu hören bekommt. Obwohl sie raffiniert und bezaubernd ist, wird sie, da sie mit *ossia più facile* (oder einfacher) gekennzeichnet ist, oft zu Unrecht vernachlässigt.

Der Übergang zwischen den letzten beiden Sätzen [CD 3, Track 2, 6'56"] ist ein reines Wunderwerk der Poesie. Um nach dem H-Dur

des *Adagios* nach Es-Dur zurückzukehren, bedient sich Beethoven einer entwaffnend einfachen Lösung, welche seine Zuhörer schockiert haben muss – ein Rutschen von H nach B. Und damit nicht genug der Wunder, denn Beethoven erfindet, lange vor der Ankunft solcher filmischen Techniken, die Zeitlupe in der Musik! Das Rondo-Thema, das in einer langsamen Fassung vorgestellt wird, scheint aus einem vorausschauenden Traum hervorzutreten und leitet zur allgemeinen Verwunderung in die triumphale und freudige Wirklichkeit des Finales über.

Quintett

Ebenso wie es mir sinnvoll erschien, das Quintett KV 452 in die komplette Reihe von Mozarts Klavierkonzerten (CHAN 20035) aufzunehmen, war es für mich offensichtlich, dass Beethovens Quintett op. 16 hierher gehört. Ohne die bemerkenswert inspirierten Höhenflüge von Mozarts Werk (auf das der Komponist sehr stolz war) zu erreichen, ist das Quintett Beethovens doch voller Frische, im zweiten Satz von fast naiver Zärtlichkeit und trägt im dritten Satz sogar humorvolle Züge.

Man kann in diesem Stück auch die besondere Zuneigung hören, die Beethoven für den warmen Klang der Klarinette hegte,

den er ebenfalls im langsamen Satz des Ersten Konzerts sowie im Dritten Konzert einsetzt.

Wie Czerny so richtig sagte: "Das Werk besitzt in seinen Melodien und seiner Wirkung einen Charme, der niemals alt wird."

Abschlussgedanken

Ich möchte mich bei Michail Jurowski, Dmitri Liss und Arvo Volmer bedanken, die ihre Erfahrungen als Dirigenten mit mir geteilt haben.

Mitglieder des Publikums des Théâtre des Champs-Élysées während der 1980er werden sich, wie ich, sicherlich an den unvergesslichen Moment erinnern, als der Solist, Paul Badura-Skoda, mit atemberaubender Intensität und unwiderstehlichem Schwung den berühmten "Rag-Time" im Finale des Ersten Konzerts anging. Sein pianistischer Ansatz, der sich darum bemühte, die ihm so vertrauten Klaviere der Beethoven-Zeit nachzuahmen, war für mich eine wirkliche Offenbarung. Geehrt durch seine Freundschaft, inspiriert von seiner Inbrunst, dem Ungestüm und der ewigen Jugend seiner Beethoven-Interpretationen widme ich ihm voller Dankbarkeit diese Sammlung.

© 2020 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung aus dem Englischen:

Bettina Reinke-Welsh

Daniel Wilcox



From the recording sessions



Jean-Efflam Bavouzet

© Benjamin Falanga Photography



Nikolaj Land

Swedish Chamber Orchestra,
at Örebro Castle

Daniel Wilcox



From the recording sessions

Beethoven: Cinq Concertos pour piano / Quintette pour piano et vents

Beethoven et le Concerto pour piano

Bien que le corpus des concertos pour piano de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) ne comprenne que cinq œuvres achevées entre 1800 et 1809, le genre occupa le compositeur pendant une longue période de sa vie, depuis ses premières années d'adolescence jusqu'au seuil de sa période tardive. Un concerto en mi bémol majeur, composé par le jeune musicien de cour de treize ans dans sa ville natale de Bonn, existe encore sous la forme d'une réduction pour piano portant des indications pour la participation de l'orchestre (l'ouvrage était instrument pour [piano], flûtes, cors et cordes). À l'autre extrémité de sa carrière se trouvent de nombreuses esquisses et une partition fragmentaire pour un concerto en ré majeur datant de 1815. Beethoven l'abandonna avant d'avoir terminé le premier mouvement, peut-être parce que sa surdité croissante l'aurait empêché de tenir lui-même la partie soliste. On peut également noter que des esquisses de 1812 pour le début d'une œuvre pour orchestre en fa majeur contiennent les indications d'une partie de

piano solo; elles forment la base de ce qui deviendra finalement la Huitième Symphonie.

Ces cinq chefs-d'œuvre si souvent joués et enregistrés de nos jours furent composés entre le début des années 1780 et le milieu des années 1810. Cependant, à l'exception du Cinquième Concerto – “l'Empereur” – qui ne subit aucune modification importante après sa composition, tous les autres montrent des signes de révision, en particulier l'écriture pour le piano, c'est-à-dire les détails de la figuration des passages en solo et l'inclusion des cadences.

On peut imaginer que l'exemple de Mozart – dont les œuvres majeures du genre datent de l'adolescence et de la jeunesse de Beethoven – eut un impact considérable sur ce dernier avant même sa première visite à Vienne en 1787 dans l'espoir de devenir le protégé de Mozart. Mais si les formes de ses concertos ne représentent pas une refonte radicale du schéma mozartien, elles reflètent d'autres éléments qui étaient alors en évolution, en particulier (1) l'étendue du clavier du piano qui s'élargit de cinq à six octaves et demie; (2) la taille de l'orchestre, dans lequel

les bois par deux (incluant maintenant les clarinettes), les cors, les trompettes et les timbales devinrent la norme; (3) la maîtrise de Beethoven du piano comme instrument soliste; (4) la remarquable évolution stylistique dont fit preuve Beethoven dans les années 1790, et tout particulièrement pendant la première décennie du dix-neuvième siècle.

Concerto pour piano no 2 en si bémol majeur, op. 19 (achevé au début des années 1790; révisé entre les premières exécutions et avant la publication; publié en décembre 1801), dédié à Carl Niklas von Nickelsberg

Ce qui est devenu connu comme le Deuxième Concerto pour piano (il fut publié quelques mois après le Premier Concerto) est dans une certaine mesure une œuvre de la période de Bonn. Beethoven le commença en 1787 ou 1788, peut-être en prévision de son voyage à Vienne en 1787 pour y rencontrer Mozart, ou peut-être sous l'inspiration de ce voyage dans la capitale autrichienne. Il a été parfois déprécié comme étant une œuvre superficielle aux proportions modestes, avec une orchestration légère et sans imagination, et dont la partie soliste moins difficile représente une étape antérieure du concerto pour piano viennois.

Beethoven encouragea peut-être lui-même ce jugement quand il écrivait à ses éditeurs – à plusieurs reprises – qu'il ne le considérait pas comme l'une de ses meilleures œuvres, et qu'il était prêt à le vendre à un prix inférieur à ce qu'il demandait habituellement. Mais ces lettres furent écrites plus de dix ans après les premières ébauches de l'œuvre: à cette époque, le contact du jeune pianiste-compositeur avec le monde musical viennois était limité, et bon nombre des plus grands concertos pour piano de Mozart n'existaient pas encore, notamment le KV 503 en ut majeur et le KV 491 en ut mineur, dont de puissants échos résonnent dans les concertos de Beethoven écrits dans les mêmes tonalités.

Si le Deuxième Concerto en si bémol présente la plupart des caractéristiques formelles rencontrées dans les concertos pour piano viennois de Mozart, certains aspects pointent néanmoins vers le Beethoven du futur. On notera en particulier les transformations rythmiques dans les thèmes du dernier mouvement, qui fut écrit quelque temps après les deux premiers mouvements (un Rondo en si bémol pour piano et orchestre, qui pourrait dater de 1793, fut presque certainement le finale original du concerto); les rythmes marqués sur le temps du début (bref – long, avec un accent sur les notes plus

brèves) sont adoucis dans le thème contrasté (long – bref, avec un accent sur les notes plus longues). Le nouveau thème de la section du développement va plus loin en opposant les deux rythmes l'un à l'autre dans diverses tonalités. Et juste avant la réexposition, Beethoven nous surprend une fois de plus en reprenant le thème principal sous une forme “corrigée”, pour ainsi dire, en mettant l'accent sur la note plus longue.

Concerto pour piano no 1 en ut majeur, op. 15 (composé en 1795; révisé entre les premières exécutions et avant la publication; publié en mars 1801), dédié à Barbara Odescalchi

Tout comme le Concerto en si bémol, le Concerto en ut majeur fut beaucoup retravaillé entre ses premières exécutions et sa publication. Une demi-douzaine de concerts organisés par Beethoven ou dans lesquels il se produisit en 1795, 1796 et 1798 incluaient un concerto, mais les comptes rendus ne précisent pas lequel. Ce n'est qu'au concert du 2 avril 1800, qui incluait la création de la Première Symphonie, qu'il est possible d'attribuer avec certitude une première exécution du Concerto en ut majeur.

Ce concerto montre Beethoven totalement maître de sa technique de compositeur.

Il est instrumenté pour un orchestre plus important (les vents par deux), avec trompettes et timbales, tandis que ses qualités symphoniques – contrastes dynamiques et de timbres, développement motivique, hardiesse harmonique – suggèrent l'intention du compositeur d'imiter et de s'appuyer sur les concertos de Mozart KV 467 et KV 503, tous deux également en ut majeur, et les concertos tardifs dans d'autres tonalités. Le thème spécial utilisé pour introduire le soliste au début (il ne revient pas lors de la réexposition) et les modulations admirablement contrôlées dans des tonalités éloignées dans le second groupe de thèmes sont particulièrement notables. L'orchestration du *Largo* central se réduit à six parties pour la section des vents, et les cordes; il est écrit dans la tonalité éloignée de la bémol majeur, ce qui permet à Beethoven d'exploiter pleinement la clarinette comme instrument solo faisant contraste, tout comme Mozart l'avait fait dans le Concerto KV 488 en la majeur (1786). Dans le Rondo final, l'orchestre se réunit tout entier pour rivaliser avec le soliste, et les parties des vents sont maintenant exposées non pas individuellement, mais en groupe (et souvent sans le timbre plus agressif du registre aigu des clarinettes en ut): cette technique prédomine dans l'épisode central en la mineur, et de nouveau dans la coda.

Concerto pour piano no 3 en ut mineur, op. 37 (composé en 1802 – 1803; joué pour la première fois à Vienne le 5 avril 1803; publié en novembre 1804), dédié au prince Louis Ferdinand de Prusse

Selon des travaux musicologiques plus anciens, Beethoven commença à travailler à son Troisième Concerto à la fin des années 1790, et termina la partition complète en 1800. S'il est vrai que certaines idées pour un concerto en ut mineur furent effectivement esquissées vers 1798, une analyse minutieuse de la partition autographe révèle sans ambiguïté la date de 1803. Comme l'œuvre fut jouée pour la première fois au mois d'avril de la même année, la majeure partie de la composition eut probablement lieu pendant l'automne et l'hiver 1802 – 1803.

L'influence du Concerto KV 491 de Mozart est visible non seulement dans le caractère sérieux de l'œuvre, mais également dans l'interaction entre ses tonalités principales. Dans une certaine mesure, la confrontation tonale est immédiatement présentée dans la ritournelle au début du premier mouvement: au lieu de rester en ut mineur tout du long, Beethoven module dans le ton relatif majeur, mi bémol, et souligne cela en attribuant le thème contrasté à la clarinette; il revient à la tonalité d'origine

par le biais de sa tonalité parallèle d'ut majeur, ce qui permet à les autres instruments à vent, et en particulier aux trompettes et aux timbales, de se mettre en avant.

En tant qu'œuvre instrumentale en plusieurs mouvements dans la tonalité d'ut mineur, le Troisième Concerto pour piano est parfois considéré comme le précurseur de la Cinquième Symphonie – qui, bien que composée en 1807, fut conçue peu après la première audition du concerto. Les coups de timbales entendus immédiatement après la cadence du premier mouvement pourraient même être considérés comme une sorte de motif du "destin", fondé sur une partie du thème principal. C'est peut-être le moment le plus saisissant de tout le concerto: en même temps, la cadence déborde dans une coda dont les harmonies sont d'abord mystérieuses et troublantes. Beethoven attire l'attention sur ce passage dans la partition en demandant au pianiste "d'attaquer immédiatement la musique qui suit le trille de la cadence" (*dopo il trillo della cadenza, attacca subito il seguente*).

Le finale nous montre Beethoven à un premier stade de son "recyclage" de thèmes: dans chacune des mélodies principales, il incorpore la même tournure et le même motif rythmique (deux notes longues et quatre

brèves). Le mouvement témoigne à nouveau de ce qu'il a appris de Mozart dans le traitement efficace qu'il fait de la clarinette comme timbre contrasté; sa sonorité domine la texture orchestrale dans la bucolique section centrale. Cet épisode est prolongé par un bref *fugato* au cours duquel la partie solo disparaît de la texture. Bien que le mouvement soit de forme rondo plutôt qu'une série de variations, il est possible de percevoir l'influence du Concerto KV 491 non seulement dans l'épisode avec la clarinette, mais également dans la trajectoire d'ensemble du mouvement, qui module du mineur au majeur, et qui passe de la mesure binaire à une mesure ternaire accélérée à l'approche de la conclusion.

Concerto pour piano no 4 en sol majeur, op. 58 (composé en 1805 – 1806; première audition en mars 1807 [en concert privé] et à Vienne le 22 décembre 1808 [en concert public]; publié en août 1808), dédié à l'archiduc Rodolphe d'Autriche
Le Concerto en sol majeur appartient à l'*annus mirabilis* de la carrière de Beethoven qui vit également l'achèvement de la Quatrième Symphonie, du Concerto pour violon, des trois Quatuors "Razumovsky" (op. 59), ainsi que la révision de son opéra *Leonore* (maintenant intitulé *Fidelio*). Le

Quatrième Concerto fut composé à l'époque où la cour impériale autrichienne engagea Beethoven pour la première fois pour enseigner le piano et la composition au fils cadet de l'empereur, Rodolphe (1788 – 1831), qui devint rapidement l'ami intime du compositeur et son mécène le plus important. Beethoven lui dédia trois concertos – le Triple Concerto (1804 – 1805) et les Concertos pour piano nos 4 et 5 – et de nombreuses autres œuvres de sa période médiane et tardive. Comme dans le cas de la Cinquième Symphonie, plusieurs idées rudimentaires pour le Quatrième Concerto se trouvent dans le Carnet d'esquisses "Eroica" datant de 1803 – 1804.

Les cinq premières mesures sont confiées au pianiste, et présentent des notes doucement répétées; le reste de la ritournelle est une réponse à cette calme phrase d'ouverture, et elle commence dans une tonalité éloignée comme moyen de distancer l'orchestre du soliste. Quand la musique revient à la tonalité d'origine, le thème d'ouverture est délicatement développé avant de céder la place à une nouvelle idée fondée sur des accords brisés et couvrant un large éventail de tonalités en très peu de temps. Contrairement à Mozart, qui avait l'habitude d'utiliser de nombreuses idées contrastées dans ses

ritournelles d'ouverture, Beethoven affiche un haut degré d'intégration thématique: trois thèmes sont des variantes de l'idée en notes répétées, deux sont fondés sur les accords brisés.

La modeste instrumentation du Quatrième Concerto (une flûte, une participation limitée des clarinettes; pas d'instruments à vent dans le deuxième mouvement; les trompettes et les timbales uniquement dans le finale) contraste fortement avec le Troisième et le Cinquième Concerto. Une qualité de musique de chambre est également attestée par la récente découverte d'une version de l'œuvre pour piano et quintette à cordes auquel Beethoven lui-même apporta de nombreuses modifications portant sur les détails mélodiques de la partie soliste. À la fin du concerto, Beethoven utilise la puissance de tout l'orchestre symphonique; ainsi la forme d'ensemble de la partition est reflétée par son instrumentation.

D'une manière plus évidente que dans toute autre œuvre concertante, l'*Andante con moto* du Quatrième Concerto pour piano est un dialogue entre le soliste et l'orchestre, maintenant réduit à la seule section des cordes. Pour cette raison, certains ont cru y voir un programme. Ainsi pour le théoricien de la musique du dix-neuvième siècle Adolf

Bernhard Marx, les menaçantes textures à l'unisson contrastant avec le tendre et suppliant thème du piano représenteraient les Furies dans l'Hadès et les tentatives d'Orphée de les calmer; l'analogie fut poursuivie plus en détail par Owen Jander, alors que d'autres musicologues ont estimé que la puissance des contrastes musicaux et la concision de la forme ne nécessitent aucune explication externe. Il est également vrai que les mouvements lents de la période médiane de Beethoven sont souvent brefs, de forme inhabituelle et sans conclusion véritable: comme pour les mouvements lents de la Sonate pour piano "Appassionata", de la Troisième Sonate pour violoncelle et piano et du "Quartetto Serioso" (op. 95), pour n'en citer que quelques-uns, la fin de l'*Andante con moto* s'enchaîne directement au calme début du mouvement suivant, ici le finale *Vivace*.

Concerto pour piano no 5 "L'Empereur" en mi bémol majeur, op. 73 (composé en 1809; première audition à Leipzig le 28 novembre 1811; publié en février 1811), dédié à l'archiduc Rodolphe d'Autriche
Dernière œuvre achevée de Beethoven pour piano et orchestre, le Cinquième Concerto fut composé pendant les premiers mois de 1809, juste avant l'avancée de l'armée de Napoléon

sur Vienne. Il fut suivi par une autre partition plus intime dans la même tonalité dédiée à l'archiduc Rodolphe, la Sonate pour piano "Lebewohl" (Les Adieux), dont les titres à programme évoquent le départ, l'absence et le retour de ce dernier dans la capitale autrichienne l'année suivante.

L'origine de son surnom "L'Empereur" (il n'est pas connu comme le "Kaiserkonzert" en Allemagne!) est un mystère. L'op. 73 est assurément conçu à grande échelle, et en ce sens c'est une œuvre impériale. Il ne possède aucun lien connu avec un empereur (au contraire de la Symphonie *Eroica*, que Beethoven lui-même déclara être "écrite sur Bonaparte"); et pourtant il n'est pas possible de lui donner le titre de Concerto "L'Archiduc", car ce nom a été attribué à une autre œuvre.

À l'instar du Quatrième Concerto pour piano, le Cinquième présente un passage frappant pour le piano au début de la ritournelle d'ouverture. Mais plutôt que de placer le soliste dans un cadre intime, Beethoven installe le piano au centre de la scène avec une série de traits de bravoure décrivant une progression harmonique simple. (La même idée revient lors de la réexposition, mais avec une figuration différente qui met en relief la nature impromptue de ces passages, et

libère presque le soliste des contraintes de la partition écrite.)

L'économie du matériau thématique, si importante dans le Quatrième Concerto, est poussée encore plus loin dans le Cinquième. Beethoven nous montre ici la même idée de base représentant différents sentiments dans la ritournelle: le feutré et l'anxiété du mi bémol mineur et la version rassurante en majeur, qui utilise les cors. Dans l'exposition, ces idées font partie du passage de transition entre le premier et le second groupe, dans lequel Beethoven fait moduler la musique dans les tonalités éloignées d'un bémol majeur et si (= ut bémol) mineur: la résolution à la dominante, si bémol, qui produit un choc complet, est célébrée avec une nouvelle version maintenant triomphante de la même idée thématique. Ironiquement, Beethoven est capable de représenter un éventail plus large d'émotions pendant une période plus longue dans un mouvement qui est en fait plus proche de la conception du concerto mozartien du siècle précédent.

Pour l'*Adagio un poco mosso*, l'effectif orchestral est de nouveau réduit (une flûte et une clarinette en moins, sans les trompettes, ni les timbales); quatre instruments à vent au maximum contribuent à la texture. La tonalité de si majeur (équivalente à ut bémol)

se rapporte à la tonalité de transition du premier mouvement, et permet à Beethoven, au moyen d'une simple progression d'accords, de fondre cette chanson sans paroles dans le Rondo, pour lequel l'orchestre tout entier se redéploie. Mais dans ce finale l'orchestre est en quelque sorte maîtrisé par le soliste dont les traits de bravoure dominent la texture. Pendant le dernier passage confié au soliste, juste avant la fin (pas une cadence), le piano flotte au-dessus du soutien rythmique des timbales, et suggère pour la dernière fois que le soliste a finalement apprivoisé l'orchestre.

Les cadences

Les cadences jouées dans ces enregistrements ont toutes été écrites par Beethoven en 1809, et sont donc contemporaines de la composition du Cinquième Concerto pour piano. Elles furent probablement destinées en premier lieu à l'archiduc Rodolphe, et leurs difficultés techniques suggèrent que parvenu à l'âge de vingt-et-un ans il était déjà un musicien techniquement accompli. Sur le plan stylistique et en terme d'étendue instrumentale, les cadences du premier mouvement des deux premiers concertos vont bien au-delà ce que Beethoven aurait lui-même improvisé lors des premières exécutions: ainsi la cadence du Premier

Concerto en ut majeur est trois à quatre fois plus longue que les cadences écrites des concertos de Mozart et, contrairement à celles-ci, elle explore des tonalités très éloignées de la tonique. Quoique plus courte, la cadence du Deuxième Concerto en si bémol présente des rythmes et des textures qui préfigurent de manière anachronique la *Große Fuge* (Grande Fugue) de l'un des quatuors tardifs (1826). Pour le Troisième Concerto, et en particulier pour le Quatrième, les cadences ont une longueur, un style harmonique et une écriture pianistique en accord avec les proportions plus vastes de leurs premiers mouvements.

Il pourrait donc être surprenant de voir Beethoven revenir au style et au format utilisés par Mozart quand il écrit les ornementsations du dernier accord de quatre et sixte dans la partition du premier mouvement du Cinquième Concerto pour piano au lieu de donner au soliste la possibilité d'exercer sa propre imagination. Deux explications semblent possibles: premièrement, il y a déjà eu un immense développement thématique (expliqué ci-dessus), et une plus grande exploration diminuerait l'impact de ce qui a précédé; deuxièmement, après l'entrée des cors et quand la cadence diminue d'intensité, Beethoven fait un dernier effort pour exploiter le potentiel musical du thème

principal en une brève explosion d'exploration harmonique et d'interaction des motifs entre le soliste et l'orchestre.

Quintette pour piano et instruments à vent, op. 16 (composé en 1796 – 1797; première audition le 6 avril 1797; publié en mars 1801), dédié au prince Joseph zu Schwarzenberg

Bien que Beethoven ait longtemps hésité à suivre ses prédécesseurs Haydn et Mozart avant de composer un recueil de quatuors à cordes, il gagna une grande expérience en écrivant pour des petites combinaisons instrumentales au cours de ses premières années à Vienne: entre 1792 et 1798, il composa quatre trios avec piano, quatre trios à cordes, deux sonates pour violoncelle et piano, trois sonates pour violon et piano, et à la fin de cette période le Quintette op. 16 pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson.

Il est difficile d'imaginer le jeune Beethoven écrivant pour cette combinaison instrumentale sans prendre pour modèle le Quintette KV 452 de Mozart (CHAN 20035), une œuvre composée une dizaine d'années plus tôt: non seulement il est dans la même tonalité et utilise la même formation, mais il suit également le même plan: une introduction lente suivie d'un *allegro*, un mouvement lent

dans le ton de la dominante, et un finale rondo.

Là où les deux œuvres diffèrent est dans le traitement des vents. Mozart utilise ces quatre instruments de manière égale, et confie même au cor un rôle mélodique prédominant tout en veillant à ce que le hautbois reste le leader du groupe. En revanche, Beethoven favorise la clarinette tout au long de l'œuvre. Même si l'on pourrait être tenté de juger ce déséquilibre de timbre comme une limitation, voire un défaut, dans l'œuvre d'un jeune compositeur, il est possible de le considérer comme prophétique de l'essor de la clarinette au dix-neuvième siècle, un instrument notable pour son plus grand registre lui permettant une plus riche gamme expressive, et sa domination à venir sur le répertoire des bois solistes jusqu'à la fin de l'ère romantique.

© 2020 William Drabkin

Traduction: Francis Marchal

Note de l'interprète

Jouer un concerto avec un chef qui partage et enrichit votre vue sur l'œuvre est l'une des grandes joies de la vie d'un soliste. Cependant nous pouvons admettre que quelques aspects de la configuration sans chef peuvent apparaître fructueux.

Afin de régler les différents protocoles de signes du soliste ou du premier violon coordonnant la cohésion de l'ensemble, le temps de répétitions est généralement plus long. Durant ce travail se crée une complicité créative aboutissant à une osmose de jeu, une vision commune de l'œuvre où le compromis n'a pas sa place. Il y a aussi pour le pianiste, le bonheur d'avoir tout l'orchestre en face de lui, en direct communication visuelle, les musiciens étant peut-être plus sujets à prendre des initiatives personnelles multipliant ainsi le plaisir d'un vrai partage, dialogue et échange musical.

On peut légitimement se poser la question de savoir pourquoi Beethoven, novateur incomparable dans ses sonates pour piano ou ses quatuors, a conçu ses concertos quasiment tous sur le même moule: *Allegro* de forme sonate – mouvement lent – Rondo (avec Coda *più presto* pour les no 3, 4 et 5). Comme si la forme même du concerto n'était pas pour Beethoven, et contrairement à Mozart, un terrain pour les innovations structurelles. Malgré ce relatif conventionnalisme dans leur forme, ces cinq chefs-d'œuvre abondent d'effets spectaculaires, de trouvailles géniales d'audaces que Beethoven a trouvé si efficaces qu'ils les a exploités systématiquement dans chacun de ses concertos. Je pense en

particulier aux apparitions transformées des thèmes des rondos dans des tonalités éloignées, créant des surprises qui ne cessent de nous étonner et fasciner par leur force insolente.

Dans ce cycle, les concertos sont présentés dans l'ordre chronologique de composition.

Concerto no 2

Dans son premier mouvement lent écrit pour piano et orchestre Beethoven fait plusieurs fois référence à l'opéra. Il y a à la fin de l'*Adagio* [DC 1, plage 2, 5'27"] du Deuxième Concerto un court passage dont les harmonies sont parfaitement similaires à celles employées par Mozart dans l'air du catalogue de Leporello quand il dit "Sua passion predominante" (sa passion prédominante). Suit une cadence *con gran espressione*, véritable récitatif [DC 1, plage 2, 6'15"], où Beethoven, grand amateur des nouveaux effets possibles de résonance dans la pédale, trouve pour la première fois un ton inédit entre la "voix" du piano et les interventions de l'orchestre. Il écrit là, comme dans le récitatif de l'*Allegro* de la sonate, op. 31 no 2, une pédale soutenue difficilement réalisable sur nos pianos modernes à la durée de son tellement plus longue que celle des pianos d'époque. À chaque interprète de trouver une solution qui

peut allier les indications très précises de phrasé tout en gardant un certain halo de résonance.

Concerto no 1

Comme dans le finale de la sonate "Waldstein", op. 53, elle aussi en ut majeur, le *glissando* d'octaves sur les touches blanches avant le réexposition dans le premier mouvement [DC 1, plage 4, 8'36"] du Concerto no 1 pose des problèmes d'exécution sur nos pianos modernes à la mécanique beaucoup plus lourde que les pianos d'époque. L'"arranger" comme des gammes normales aux deux mains me paraît trahir quelque peu ce geste qui doit rester en premier lieu spectaculaire et "explosive" comme nous le disait Paul Badura-Skoda.

Dans le *Largo* noté *alla breve* que Czerny définit d'ailleurs comme un tranquille *Andante*, peut-on voir plus qu'une coïncidence entre le thème qui ouvre ce mouvement et un des thèmes de la sonate de Dussek, op. 4 no 3, "L'amante desperato", qui lui est extrêmement similaire ? Est-ce ma passion récente pour ce compositeur tchèque trop méconnu qui m'y fait voir plutôt un hommage, une appréciation qu'un hasard ?

Concerto no 3

En mai 1800 Beethoven se rend à Budapest.

Il est fort probable qu'il y ait entendu de la musique folklorique hongroise et s'en soit inspiré dans le thème accentué du Rondo du Troisième Concerto, dont les brèves cadences virtuoses me font penser à celles d'un cymbalum. Curieusement nous n'avons pas d'indication de dynamique pour l'entrée du piano au début de chaque Rondo des quatre premiers concertos. Dans le cas du Troisième Concerto, la nuance *forte* me semble s'imposer car, en transformant le sol dièse de l'accord de mi majeur du mouvement précédent en la bémol, Beethoven réalise là un véritable tour de force harmonique. Il est passionnant de noter que dans le cours du mouvement [DC 2, plage 3, 4'51"], Beethoven fait exactement le chemin harmonique inverse en transformant le la bémol en sol dièse cette fois et ce qui lui permet "d'atterrir" d'une manière inattendue et rêveuse en mi majeur.

Concerto no 4

Avec le Concerto no 4, Beethoven instaure un rapport nouveau piano / orchestre qui va au-delà de ce que Mozart avait déjà exploité. Je pense particulièrement à certaines interventions du piano qui interrompent le discours orchestral [DC 2, plage 5, 7'09"]. Quant au sublime *Andante con moto*,

comme on peut l'entendre sur les nombreux enregistrements existants, la durée des notes *staccato* en rythmes pointés aux cordes est loin de faire l'unanimité parmi les chefs. Mais, autre avantage d'un orchestre de chambre, un nombre restreint de cordes permet une diction rythmique et une déclamation plus libres.

Concerto no 5

Il y a dans la coda du premier mouvement du Cinquième Concerto [DC 3, plage 1, 18'07"] une version alternative au piano que l'on entend très rarement. Elle est pourtant élaborée et ravissante, mais indiquée *ossia più facile* est injustement négligée.

La transition entre les deux derniers mouvements [DC 3, plage 2, 6'56"] est un pur miracle de poésie. Pour retourner en mi bémol majeur après le si majeur de l'*Adagio*, Beethoven emploie une solution désarmante de simplicité et qui a dû étonner à l'époque: le glissement si – si bémol. Et les merveilles ne s'arrêtent pas là car, bien avant les techniques cinématographiques, Beethoven invente en musique le défillement ralenti! Le thème du rondo exposé en version lente nous paraît comme sorti d'un rêve prémonitoire s'enchaînant à la surprise générale à la réalité triomphante et enjouée du finale.

Quintet

Comme il m'avait parut judicieux d'inclure le Quintet, KV 452, dans l'intégrale des concertos de Mozart (CHAN 20035), il était évident que le Quintet, op. 16, de Beethoven devait avoir ici sa place. Sans atteindre les sommets particulièrement inspirés de celui de Mozart dont ce dernier était d'ailleurs très fier, celui de Beethoven est une œuvre pleine de fraîcheur, d'une tendresse presque naïve dans le deuxième mouvement et même teinté d'humour dans le troisième mouvement.

On peut aussi y entendre l'affection particulière que Beethoven porte spécialement au son chaud de la clarinette qu'il utilise également dans le mouvement lent du Premier Concerto et dans le Troisième Concerto.

“Cette œuvre possède dans ses mélodies et ses effets un charme ne deviendra jamais vieux”, comme le dit si bien Czerny.

Envoi

Je voudrais remercier Michael Jurovsky, Dmitri Liss et Arvo Volmer d'avoir partager avec moi leur expérience de chef d'orchestre.

Les auditeurs du théâtre des Champs-Élysées dans les années 80 se souviennent sûrement comme moi de ce moment inoubliable quand le soliste, Paul Badura-

Skoda, a attaqué avec une telle intensité et irrésistible élan le fameux "rag-time" du finale du Premier Concerto. Son approche pianistique essayant d'imiter les pianos d'époque qu'il connaissait si bien fût pour moi une véritable révélation. Honoré

de son amitié et inspiré par la ferveur, la fougue et l'éternelle jeunesse de ses interprétations beethoviennes, je lui dédie avec reconnaissance ce coffret.

© 2020 Jean-Efflam Bavouzet

Daniel Wilcox



From the recording sessions



Yamaha's piano technicians at work during the recording sessions

Andrea Nemecz



Yamaha's two piano technicians flanking Jean-Efflam Bavouzet, Rachel Smith, the producer and editor, and Torbjörn Samuelsson, the sound engineer, during the recording sessions

Andrea Nemecz

Also available



Beethoven
Piano Sonatas, Volume 1
CHAN 10720(3)

Also available



Beethoven
Piano Sonatas, Volume 2
CHAN 10798(3)

Also available



Beethoven
Piano Sonatas, Volume 3
CHAN 10925(3)

Also available



Beethoven
Complete Piano Sonatas
CHAN 10960(9)

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



Yamaha model CFX nine-foot Concert Grand Piano courtesy of Yamaha Music UK
Serial no. 6410300
Transported by Hartwell Haulage, London
Piano technicians, Yamaha CF Centre, London: Jiro Tajika (November 2018) & Takeshi Sakai and Kazuhiko Omara (November 2019)



Executive producer Ralph Couzens
Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Torbjörn Samuelsson
Assistant engineer Tomas Ferngren
Editor Rachel Smith
Chandos mastering Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shorridge
Recording venue Musikhögskolan, Örebro universitet, Örebro, Sweden; 25 – 30 November 2018
(Concertos Nos 2, 3, and 4) and 11 – 16 November 2019 (other works)
Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet by Jean-Baptiste Huynh (www.jeanbaptistehuynh.com)
Back cover Photograph of Swedish Chamber Orchestra, at Örebro Castle, by Nikolaj Lund
CD sleeve covers Photographs by Daniel Wilcox (CD 1, CD 2) and Andréa Nemecz (CD 3)
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2020 Chandos Records Ltd © 2020 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

