

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

10



FÜR ELISE
The Complete Bagatelles

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 10

THE COMPLETE BAGATELLES

SIEBEN BAGATELLEN, Op. 33 (1802) 18'53

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | 1. <i>Andante grazioso, quasi allegretto</i> | 3'25 |
| 2 | 2. <i>Scherzo. Allegro</i> | 2'42 |
| 3 | 3. <i>Allegretto</i> | 2'11 |
| 4 | 4. <i>Andante</i> | 2'38 |
| 5 | 5. <i>Allegro, ma non troppo</i> | 2'46 |
| 6 | 6. <i>Allegretto, quasi andante (Con una certa espressione parlante)</i> | 2'59 |
| 7 | 7. <i>Presto</i> | 1'53 |

BAGATELLES 1795–1804

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | Allegretto in C minor, Hess 69 (c.1797) | 3'06 |
| 9 | Bagatelle in C major, Hess 73 (1800) | 0'23 |
| 10 | Bagatelle in E flat major, Hess 74 (1800) | 0'20 |
| 11 | Allegretto in C minor, WoO 53 (1796–98) | 3'19 |
| 12 | Andante in C major (1792–95) | 0'59 |
| 13 | Klavierstück in C major 'Lustig – traurig', WoO 54 (c.1798) | 1'34 |
| 14 | Bagatelle in C major, WoO 56 (1803–04) | 1'43 |
| 15 | Bagatelle in C minor, WoO 52 (1795) | 3'38 |

ELF NEUE BAGATELLEN, Op. 119 (1820–22) 13'17

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 16 | 1. <i>Allegretto</i> | 2'14 |
| 17 | 2. <i>Andante con moto</i> | 0'58 |
| 18 | 3. <i>à l'Allemande</i> | 1'35 |

19	4. <i>Andante cantabile</i>	1'25
20	5. <i>Risoluto</i>	0'59
21	6. <i>Andante – Allegretto</i>	1'31
22	7. <i>Allegro, ma non troppo</i>	0'50
23	8. <i>Moderato cantabile</i>	1'15
24	9. <i>Vivace moderato</i>	0'37
25	10. <i>Allegramente</i>	0'11
26	11. <i>Andante, ma non troppo</i>	1'17

BAGATELLES 1810–25

27	Bagatelle in A minor 'Für Elise', WoO 59 (1810)	2'37
28	Klavierstück in B flat major, WoO 60 (1818)	1'07
29	Klavierstück in B minor, WoO 61 (1821)	2'01
30	Klavierstück in G minor, WoO 61a (1825)	0'27
31	Bagatelle in C major, Hess 57 (1823–24)	0'46

SECHS BAGATELLEN, Op. 126 (1823–24)

32	1. <i>Andante con moto</i>	2'23
33	2. <i>Allegro</i>	2'32
34	3. <i>Andante</i>	1'47
35	4. <i>Presto</i>	3'36
36	5. <i>Quasi allegretto</i>	1'57
37	6. <i>Presto – Andante amabile e con moto – Tempo I</i>	2'44

TT: 71'07

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

[1–15] *Instrument by Paul McNulty, after Walter & Sohn, c. 1805 (see page 28)*

[16–37] *Instrument by Paul McNulty, after Conrad Graf c. 1819 (see page 29)*

It would be a dead heat between the *Ode an die Freude* from the *Ninth Symphony* and *Für Elise* if there were to be a vote on Beethoven's best-known melody. The two melodies may be equally popular, but they could hardly be further apart in character and construction. Beethoven polished the melody for the *Ode* for over a decade; he wanted it to be as catchy as possible to make sure that it would engage the listener's attention at first hearing, and he worked hard to beat his initial ideas into shape. He found the solution in a highly structured, but very simple melody that uses almost exclusively notes directly adjacent to each other, often repeatedly so that they might penetrate even the thickest skull.

The time it took to compose *Für Elise* is likely to have been a matter of days – possibly hours – rather than years. The beautiful melody is both freer (and thus more complex) than the one of the *Ode*, as well as far less structured. It is so idiomatically connected to the piano that it's hard not to suppose that Beethoven initially improvised it. Especially the way in which the broken, harp-like arpeggios form an integral part of the melody is intimately bound to the keyboard.

Für Elise is one of the many 'Kleinigkeiten', or 'Bagatelles', that Beethoven produced. It is hard to find a label that covers all the individual works of this large collection of miscellaneous pieces. Because their composition dates span Beethoven's entire career, they vary in style. Some of them are no more than miniatures, and some are complete movements originally meant for one or other of the sonatas. Others were occasional pieces that stand on their own: *Für Elise* is an example, as are the *Klavierstück in G minor* (WoO 61a), written for Sarah Burney, granddaughter of the English musicologist Charles Burney, and the *Klavierstück in B minor* (WoO 61), composed in a few hours on 18th February 1821 for Ferdinand Piringer, an assistant conductor at the *Concerts Spirituels* in Vienna.

It is just as difficult to give an exact figure for the number of Bagatelles. Only the individual pieces of the three sets of Bagatelles that Beethoven prepared for

publication – Opp. 33, 119 and 126 – can be included in this category without question. None of the remaining thirteen pieces on this disc were printed during his lifetime, and they were therefore grouped together after his death as miscellaneous works. Some of these are usually called Bagatelles, some hardly ever, and many of them are referred to only by their tempo marking and a Hess (after the musicologist Willy Hess) or WoO (Werk ohne Opuszahl) number. Quite a few other incidental works that *were* printed during Beethoven's lifetime could, however, just as well have been included in the same group. The *Allegretto in C minor* (WoO 53) is usually considered to be a Bagatelle, but the famous *Andante favori* is not. Both pieces are rejected movements for sonatas – WoO 53 may have been intended as the third movement of Op. 10 No. 1 and the *Andante favori* was cut from the *Waldstein Sonata* at the last moment – and it is only because WoO 53 was not published during Beethoven's lifetime that it has become a posthumous Bagatelle.

In spite of such musicological problems, and the broad range of style, character and scale displayed by these pieces, they certainly have more in common than the simple fact that Beethoven composed them. None of them, for example, is cast in first-movement sonata form. Most of them are loosely organized and many could function as a scherzo or minuet in a sonata, even if they were not originally written with that intention.

The three sets Beethoven decided to construct look back to the pre-classical suite, but with hindsight they also look forward to the vast quantity of character pieces that, instead of the sonata, became the focus of the Romantic composers after Beethoven. The problem these composers had with Beethoven's sonatas was that, although their musical content is highly emotionally charged, their structure is still firmly rooted in the strictly balanced tonality which we today regard as a typical feature of the classical style. Ultimately all of Beethoven's

music is about disciplining his remarkable musical imagination through highly organized, balanced structures that provide a sense of direction and regulate the dramatic effect in a way that is unique to his works. The construction is as much part of the musical imagination as the emotional content.

Romantic composers were not very keen on anything that stood in the way of expressing emotion. Schumann would have betrayed all his artistic values if he had constructed a melody like that of Beethoven's *Ode*. Like his contemporaries he was first and foremost interested in melody and felt that overly strict forms would constrict its flow, and this is the reason why Romantic composers in general struggled with Beethoven's legacy. At the risk of being simplistic, one might argue that the Romantics were mainly influenced by Beethoven's daring imagination and his innovative and personally charged emotion, while twentieth-century composers such as Schoenberg and the serialists were to build on the constructive side of his art. Beethoven's music has thus remained unique in the way it fuses intellect and emotion.

Because Beethoven's Bagatelles are less strict in form than his large-scale works, they are more directly related than the sonatas to the piano music by Romantic composers. Brahms's numerous smaller piano works are direct descendants, and as for *Für Elise*, it is a Mendelssohnian 'Lied ohne Worte' *avant la lettre*. The piece was in fact probably not composed for some now forgotten Elise, but for Therese Malfatti, the last name on a rather extensive list of women that Beethoven considered marrying at some stage. He did not propose to all of them, but he did ask for Therese's hand in 1810. He was rejected, either by Therese herself or by her family; her brother later remarked that Beethoven was a confused man.

Ludwig Nohl, who discovered the piece among Therese's belongings after her death, published the work in 1865. It is generally assumed that he misread

Beethoven's handwriting, which is notoriously hard to decipher. The autograph has gone missing, however, so we'll never know for sure.

Für Elise is an exception among the Bagatelles because of its song-like quality. Most of the others are rather like minuet or scherzo movements. Especially in the early stages of his career Beethoven always had a pencil and paper beside his piano to jot down every promising idea that popped up when he was improvising. Even later in life, when he was teaching composition to Rudolf von Habsburg-Lothringen, later Archduke of Austria, he urged him in a letter to do likewise. It is very likely that quite a few Bagatelles started out from such fragmentary sketches and were worked out in more complete form either when Beethoven hunted through his scribblings for suitable material when working on a sonata, or when he decided to bundle them into sets for publication.

The first set of Bagatelles, Op. 33, was published in 1803. We know that Beethoven worked on the pieces from time to time between 1800 and 1802 but that does not mean they were composed as a set right from the outset. Some of the sketches that remain may have been based on older material now lost, and some of the pieces might have been discarded movements for sonatas. Whatever the case may be, in their finished form they do work very well as a set. Even if the these pieces were not written with the idea of combining them in mind, it must have been easier for Beethoven to do so than in the case of Op. 119, because his style had not yet attained the refined maturity of his last works. That it worked out so well might be purely fortuitous. Happy coincidence or not: the concluding *Presto* provides a contrast in tempo and character that is ideally suited to a finale, whilst the strong contrast between the simple No. 4 and the arpeggios of No. 5 makes their internal order obvious. The arpeggios of No. 5 set it apart from the other Bagatelles, making it suitable to function as the pivot point that leads the set to a logical conclusion, after a look back at the first piece of the set in No. 6.

It is quite possible that certain of the independent pieces included on this disc were initially written without any definite goal of publication, simply because they presented an interesting technical problem to be solved. In the last fourteen years of his life Beethoven wrote some forty canons – often with humorous texts referring to domestic affairs (*Ich war hier, Doktor*) – which might for him have been the musical equivalent of a crossword puzzle. The *Bagatelle in C major*, Hess 57, starts like such a canon and has the same humoristic character. Beethoven's whole œuvre illustrates a love of creating musical problems to be solved and, like a professor in mathematics getting carried away twisting a Rubik's Cube, he must have enjoyed solving little musical puzzles just for the fun of it.

Examples of this can be found in Op. 119, where No. 7 is based on a single trill, while No. 10 presents the challenge of giving a sense of direction to and achieving resolution for a tiny musical phrase that starts in the wrong key as well as in a rhythmically unstable manner. This would not have been too difficult if the piece had been of a certain length, but Beethoven allowed himself only about ten seconds for the complete work.

Op. 119 started as a collection of five Bagatelles, written at the request of Friedrich Starke, *Kapellmeister* of an Austrian regiment of infantry, who published a pianoforte method in 1821 which contained five 'Kleinigkeiten' by Beethoven. These eventually ended up in Op. 119 as Nos 7 to 11. The set grew to eleven pieces because Beethoven searched in his sketch archive for more or less completed works, in the hope of making some much-needed money. He found several candidates – *Für Elise* was one such promising piece – but in the end he could not fit them all together in a way that would make the complete set of Bagatelles appear as a logical entity.

His difficulties are quite understandable if one considers how Beethoven's

style had evolved. By 1820 the overall structure of his compositions was much more unified than ten or twenty years earlier. *Für Elise* dates from 1810 and also on the list of candidates for Op. 119 were WoO 52 and 53 and Hess 69 from 1795, 1796 and 1797 respectively. (The last three pieces are in C minor which would have resulted in excessive uniformity of tonality.) Another problem was also that the relation between the detail and the overall structure is of far greater importance in Beethoven's late works than at the beginning of his career. In three decades he had greatly refined the linking of phrases and the connections between larger segments.

The six Bagatelles of Op. 126 are Beethoven's last published work for the piano. These were composed as a set right from the start, and the constructivist side of his art is more manifest in this collection than in the other two sets. Since they are all genuine late Beethoven they are also all of the problem-and-solution type, and perfect examples of the quicksilver musical imagination so prominent in his late works. This is very witty, often hard-driven and sardonically humoristic music. Even the gentler *Andante amabile* section of the last Bagatelle is still fast in the way it twists and turns. This kind of vivid musical imagination might have pleased Schumann, but the way it evolves from constructional ideas is absolutely foreign to the Romantic concept of melody – as is the fascinating juggling with analytically broken-down fragments of the material that is just as important in these pieces as the musical gesture.

© Roeland Hazendonk 2011

Ronald Brautigam, one of Holland's leading musicians, is remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He studied in Amsterdam, London and the USA with Rudolf Serkin. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award.

Ronald Brautigam performs regularly with leading European orchestras under distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer and Edo de Waart. In the field of chamber music he has maintained a musical partnership with the violinist Isabelle van Keulen for more than 20 years.

Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano, appearing with leading orchestras such as the Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 40 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, Brautigam is currently recording a complete series of the solo piano music by Beethoven, which has been described in the American magazine *Fanfare* as 'a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' His cycle of Beethoven's piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

Wollte man Beethovens bekannteste Melodie küren, so gäbe es wohl ein Kopf-an-Kopf-Rennen zwischen der *Ode an die Freude* aus der *Neunten Symphonie* und dem Albumblatt *Für Elise*. Beide Melodien mögen gleichermaßen populär sein – hinsichtlich Charakter und Anlage könnten sie kaum unterschiedlicher sein. An der Melodie für die *Ode* hat Beethoven mehr als ein Jahrzehnt gefeilt; sie sollte so eingängig wie möglich sein, um sicherzustellen, dass sie die Aufmerksamkeit gleich beim ersten Hören fesseln würde. Beethoven arbeitete hart daran, seine ersten Ideen in die gewünschte Form zu bringen; die Lösung, für die er sich schließlich entschied, bestand in einer sorgsam gegliederten, aber sehr schlichten Melodie mit fast ausschließlich direkt benachbarten Tönen, die zudem oft wiederholt werden, um selbst in den dicksten Schädel zu dringen.

Für Elise zu komponieren war dagegen keine Sache von Jahren, sondern eher von Tagen oder gar Stunden. Die wunderschöne Melodie ist im Vergleich zur *Ode* sowohl freier (und daher komplexer) als auch weniger streng gegliedert. Sie ist idiomatisch so sehr mit dem Klavier verwachsen, dass sich der Gedanke geradezu aufdrängt, Beethoven habe sie zuerst am Klavier improvisiert. Insbesondere die Art, wie die gebrochenen, harfenartigen Arpeggien als wesentlicher Bestandteil der Melodie fungieren, ist aufs Engste mit dem Klavier verbunden.

Für Elise ist eine jener zahlreichen „Kleinigkeiten“ oder Bagatellen, die Beethoven komponiert hat. Schwerlich lässt sich ein Sammelbegriff für die große Zahl unterschiedlicher Einzelstücke finden, die Beethovens zeit seines Lebens komponiert hat; stilistische Unterschiede sind mithin unverkennbar. Bei einigen handelt es sich um bloße Miniaturen, andere dagegen sind ganze Sätze, die ursprünglich für die ein oder andere Sonate vorgesehen waren. Wieder andere sind eigenständige Gelegenheitsstücke, wie etwa *Für Elise* oder das *Klavierstück g-moll* (WoO 61a, komponiert für Sarah Burney, Enkelin des eng-

lischen Musikforschers Charles Burney) und das *Klavierstück h-moll* (WoO 61), komponiert innerhalb weniger Stunden am 18. Februar 1821 für Ferdinand Püringer, Assistenzdirigent bei den Concerts Spirituels in Wien.

Genauso schwierig ist es, die Zahl der Bagatellen zu ermitteln. Nur die einzelnen Stücke der drei Bagatellen-Sammlungen, die Beethoven für den Druck vorbereitete – op. 33, 119 und 126 – können fraglos dieser Kategorie zugeteilt werden. Keines der übrigen dreizehn Stücke auf dieser CD wurde zu Beethovens Lebzeiten gedruckt, und so wurden sie nach seinem Tod in der Rubrik „Verschiedenes“ zusammengefasst. Einige von ihnen werden üblicherweise Bagatellen genannt, manche so gut wie nie, und viele werden nur mit ihrer Tempobezeichnung und einer Hess- (nach dem Musikologen Willy Hess) oder WoO- (Werk ohne Opuszahl) Nummer bezeichnet. Allerdings ist eine beträchtliche Anzahl von Gelegenheitswerken, die zu Beethovens Lebzeiten tatsächlich gedruckt wurden, ebenfalls in diese Gruppe eingeteilt worden. Das *Allegretto c-moll* (WoO 53) gilt gemeinhin als Bagatelle, das berühmte *Andante favori* dagegen nicht. Beide Stücke sind verworfene Sonatensätze – WoO 53 könnte als dritter Satz der Sonate op. 10 Nr. 1 gedacht gewesen sein, während das *Andante favori* im letzten Moment aus der *Waldstein-Sonate* herausgelöst wurde –, und nur der Umstand, dass WoO 53 nicht zu Beethovens Lebzeiten veröffentlicht wurde, hat das Stück zu einer postumen Bagatelle gemacht.

Trotz dieser musikwissenschaftlichen Probleme und trotz des breiten Stil-, Charakter- und Größenspektrums, das die Stücke zeigen, haben sie zweifellos mehr gemein als den schlichten Umstand, dass Beethoven sie komponiert hat. Keines von ihnen beispielsweise folgt der Sonatenhauptsatzform. Die meisten sind eher locker gefügt; viele würden das Scherzo oder Menuett einer Sonate bilden können, auch wenn sie ursprünglich nicht in dieser Absicht komponiert wurden.

Die drei Sammlungen, die Beethoven zusammenstellte, weisen zurück auf die vorklassische Suite, aus heutiger Sicht aber blicken sie auch in die Zukunft – zu jener enormen Anzahl von Charakterstücken, die anstelle der Sonate die Hauptaufmerksamkeit der romantischen Klavierkomponisten nach Beethoven auf sich zogen. Das Problem, dass diese Komponisten mit Beethovens Sonaten hatten, war, dass diese trotz ihres stark emotional geprägten musikalischen Inhalts strukturell fest in jener genau ausbalancierten Tonalität wurzelten, die wir als ein typisches Merkmal des klassischen Stils ansehen. Letzten Endes geht es in Beethovens Musik immer um die Disziplinierung seiner außergewöhnlichen musikalischen Imagination durch hochorganisierte, balancierte Strukturen, die für einen Richtungsimpuls sorgen und die dramatische Wirkung auf eine Weise regulieren, die einzigartig ist. Der Aufbau ist ebenso sehr Teil der musikalischen Imagination wie der emotionale Gehalt.

Die Romantiker schätzten all das nicht sonderlich, was dem Gefühlsausdruck im Wege stand. Schumann hätte alle seine künstlerischen Ideale verraten, hätte er eine Melodie wie die der Beethovenschen *Ode* konstruiert. Wie seinen Zeitgenossen ging es ihm zuallererst um die Melodie; allzu strenge Formen engten für sein Empfinden ihren Fluss ein. Aus diesem Grund haderten die Romantiker gemeinhin mit Beethovens Vermächtnis. Auf die Gefahr hin, allzu sehr zu vereinfachen, könnte man sagen, dass die Romantiker hauptsächlich von Beethovens kühner Vorstellungskraft und seiner innovativen und persönlich geprägten Emotionalität beeinflusst waren, während Komponisten des 20. Jahrhunderts wie etwa Schönberg und die Serialisten an die konstruktive Seite seiner Kunst anknüpften. In der Art und Weise, wie sie Verstand und Gefühl verschmilzt, ist Beethovens Musik mithin einzigartig geblieben.

Da Beethovens Bagatellen formal weniger streng sind als seine großformatigen Werke, sind sie enger mit der Klaviermusik der Romantiker verbunden als

dies bei den Sonaten der Fall ist. Die zahlreichen kleinen Klavierstücke von Brahms sind direkte Abkömmlinge, und *Für Elise* ist ein „Lied ohne Worte“ *avant la lettre*. Das Stück ist wahrscheinlich nicht für eine heute etwaig vergessene Elise entstanden, sondern für Therese Malfatti – der letzte Name auf einer ziemlich umfangreichen Liste mit Frauen, die Beethoven zu heiraten erwogen hatte. Nicht allen machte er einen Antrag, Therese aber bat er 1810 um ihre Hand. Sein Antrag wurde von Therese oder ihrer Familie abgelehnt; ihr Bruder bemerkte später, Beethoven sei ein verwirrter Mann.

Ludwig Nohl, der die Komposition in Thereses Nachlass fand, veröffentlichte das Werk 1865. Vermutlich, so wird angenommen, hat er Beethovens notorisch schwer zu entziffernde Handschrift falsch gedeutet. Da das Autograph verschollen ist, werden wir dies nie mit Sicherheit wissen.

Mit seinem liedhaften Charakter stellt *Für Elise* eine Ausnahme unter den Bagatellen dar. Die meisten anderen ähneln Menuett- oder Scherzo-Sätzen. Insbesondere in den ersten Jahren seiner Karriere hatte Beethoven immer Stift und Papier in Reichweite des Klaviers, um alle vielversprechenden Gedanken festzuhalten, die bei seinen Improvisationen auftauchten. Auch als er später Rudolph von Habsburg-Lothringen, den nachmaligen Erzherzog von Österreich, Komposition unterrichtete, drängte er ihn in einem Brief, es ebenso zu machen. Höchstwahrscheinlich nahmen etliche Bagatellen ihren Ausgang von solchen fragmentarischen Entwürfen und wurden in vollständigerer Form ausgearbeitet, wenn Beethoven seine Notizen nach geeignetem Material für eine Sonate durchforstete oder wenn er sich dazu entschied, sie für eine Publikation zu Sammlungen zu bündeln.

Die erste Sammlung von Bagatellen wurde 1803 mit der Opuszahl 33 veröffentlicht. Wir wissen, dass Beethoven in den Jahren 1800 bis 1802 an den Stücken gearbeitet hat, was indes nicht bedeutet, dass sie von Anfang an als

Sammlung geplant waren. Einige der erhaltenen Skizzen könnten auf älterem, jetzt verlorenem Material basieren, während einige der Stücke ausrangierte Sonatensätze gewesen sein könnten. Wie dem auch sei: In ihrer Endfassung bilden sie eine vortreffliche Folge. Selbst wenn die Stücke ohne dieses Ziel vor Augen komponiert wurden, muss das Zusammenstellen für Beethoven einfacher gewesen sein als im Falle der *Elf Bagatellen* op. 119, weil sein Stil noch nicht die geläuterte Reife seiner letzten Werke zeigte. Dass das Ergebnis derart überzeugt, könnte reiner Zufall sein. Zufall oder nicht: Das abschließende *Presto* liefert einen Kontrast in Sachen Tempo und Charakter, der es zu einem idealen Finale macht, während der große Kontrast zwischen der schlichten Bagatelle Nr. 4 und den Arpeggien von Nr. 5 ihre Binnenordnung verdeutlicht. Die Arpeggien heben Nr. 5 von den anderen Bagatellen ab und machen es zu einem Dreh- und Angelpunkt, der – nach einem Rückblick auf das erste Stück im sechsten – die Sammlung zu einem logischen Abschluss bringt.

Außerdem besteht die Möglichkeit, dass einige der hier eingespielten Stücke zuerst ohne die bestimmte Absicht einer Veröffentlichung komponiert wurden, weil sie schlicht und einfach ein interessantes technisches Problem darstellten, das es zu lösen galt. In den letzten vierzehn Jahren seines Lebens schrieb Beethoven rund vierzig Kanons – oft mit humoristischen, häusliche Angelegenheiten aufgreifenden Texten (*Ich war hier, Doktor*) –, was für ihn das musikalische Äquivalent eines Kreuzworträtsels gewesen sein mochte. Die *Bagatelle C-Dur* Hess 57 beginnt wie ein solcher Kanon und mit demselben humoristischen Charakter. Beethovens gesamtes Œuvre zeigt eine Vorliebe dafür, musikalische Probleme aufzustellen und dann zu lösen; wie ein Mathematik-Professor, der über Rubik's Cube seine Mitwelt vergisst, muss er es sehr genossen haben, musikalische Rätsel nur zum Spaß zu lösen.

Beispiele hierfür finden sich in den Bagatellen op. 119, deren siebente auf

einem einzigen Triller basiert, während die zehnte die reizvolle Aufgabe stellt, einer winzigen Phrase, die in der falschen Tonart und in einer rhythmisch instabilen Weise beginnt, die nötige Ausrichtung und rechte Auflösung zu geben. Das wäre nicht sonderlich schwierig, wenn das Stück eine gewisse Länge hätte – Beethoven aber gestattete sich nur rund zehn Sekunden für das gesamte Werk.

Opus 119 begann als eine Sammlung von fünf Bagatellen, die im Auftrag von Friedrich Starke, Kapellmeister eines österreichischen Infanterieregiments, komponiert wurden. Starke veröffentlichte 1821 eine Klavierschule, die fünf „Kleinigkeiten“ von Beethoven enthielt; aus diesen wurden schließlich die Nummern 7 bis 11 der Bagatellen op. 119. Die Sammlung wuchs sich zu elf Stücken aus, weil Beethoven in seinen Skizzenbüchern nach mehr oder weniger fertigen Stücken suchte, um dringend benötigtes Geld herbei zu schaffen. Er fand mehrere Kandidaten – *Für Elise* war ein solches erfolgsversprechendes Stück –, aber letztlich konnte er sie nicht zu einer logisch zwingenden Einheit zusammenfügen.

Beethovens Schwierigkeiten sind durchaus verständlich, wenn man bedenkt, wie sein Stil sich entwickelt hatte. Um 1820 war die Gesamtform seiner Kompositionen wesentlich einheitlicher als zehn oder zwanzig Jahre zuvor. *Für Elise* stammt aus dem Jahr 1810; weitere Kandidaten für Opus 119 waren WoO 52 und 53 sowie Hess 69 aus den Jahren 1795, 1796 bzw. 1797. (Die letzten drei Stücke stehen zudem in c-moll, was zu einer exzessiven tonalen Einförmigkeit geführt hätte.) Ein anderes Problem war auch, dass die Beziehung zwischen Detail und Gesamtform in Beethoven späten Werken von größerer Bedeutung war als am Anfang seiner Karriere. In drei Jahrzehnten hatte er die Phrasenverbindung und die Verknüpfung größerer Teile ungemein verfeinert.

Die *Sechs Bagatellen* op. 126 sind das letzte Klavierwerk, das Beethoven veröffentlichte. Sie wurden von Anfang an als Sammlung komponiert; die kon-

struktivistische Seite seiner Kunst ist hier manifester als in den anderen beiden Sammlungen. Da sie allesamt genuine Spätwerke Beethovens sind, gehorchen sie dem „Problem-und-Lösung-Prinzip“ und sind perfekte Beispiele für die quecksilbrige musikalische Phantasie, die seine letzten Kompositionen so sehr prägt. Es ist eine Musik, die vor Geist sprüht, oft leidenschaftlich ist und sardonischen Humor zeigt. Selbst der sanftere *Andante amabile*-Teil der letzten Bagatelle mutet mit seinen überraschenden Wendungen noch immer schnell an. Diese Art musikalischer Imagination dürfte Schumann gefallen haben, doch die Weise, wie sie aus konstruktiven Ideen hervorgeht, ist dem romantischen Melodiekonzept absolut fremd – wie auch das faszinierende Jonglieren mit analytisch aufgespaltenen Materialfragmenten, das in diesen Stücken ebenso wichtig ist wie die musikalische Gestik.

© *Roeland Hazendonk 2011*

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker Hollands, ist nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der ungewöhnlichen Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen bemerkenswert. Er hat in Amsterdam, London und den USA (bei Rudolf Serkin) studiert; 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs, der höchsten musikalischen Auszeichnung in Holland, geehrt. Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Auf kammermusikalischem Gebiet pflegt er seit mehr als 20 Jahren eine musikalische Partnerschaft mit der Violinistin Isabelle van Keulen.

Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine

große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt und tritt mit führenden Orchestern wie dem Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, dem Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 40 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Amsterdam Sinfonietta) sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Ebenfalls auf dem Fortepiano nimmt Brautigam derzeit eine Gesamteinspielung der Klaviersolomusik von Beethoven auf; die amerikanische Zeitschrift *Fanfare* sprach von einem „Beethoven-Klaversonatenzyklus, der die Annahme, diese Musik sei auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Sein Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die sukzessiv erschienenen CDs erhielten mehrere Auszeichnungen, u.a. einen MIDEM Classical Award 2010.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

Si l'*Ode à la joie* de la *Symphonie no 9* et l'«Albumblatt» (Feuille d'album) *Für Elise* (*Pour Élise*) devaient se disputer le titre de mélodie la mieux connue de Beethoven, le résultat risquerait d'être ex-æquo. Si les deux sont aussi populaires, elles sont diamétralement opposées quant à leur caractère et leur construction. Beethoven polit la mélodie pour l'*Ode* pendant plus de dix ans ; il la voulait aussi facile que possible à retenir pour qu'elle engage l'attention de l'auditeur à la première audition et il travailla arduement pour donner une forme à ses idées premières. Il adopta la solution d'une mélodie aussi simple que bien structurée, qui utilise presque exclusivement des notes adjacentes, souvent répétées pour qu'elles puissent pénétrer le crâne le plus rebelle.

Le temps consacré à la composition de *Für Elise* couvre probablement quelques jours – peut-être même quelques heures – plutôt que des années. La ravissante mélodie est à la fois plus libre (et ainsi plus complexe) que celle de l'*Ode*, ainsi que bien moins structurée. Elle est si idiomatiquement reliée au piano qu'il est difficile de ne pas supposer que Beethoven l'ait d'abord improvisée. La manière surtout dont les arpèges brisés, qui imitent la harpe, forment une partie intégrale de la mélodie est un trait caractéristique du piano.

Für Elise est l'une des nombreuses «Kleinigkeiten» ou Bagatelles produites par Beethoven. Il est difficile de trouver une étiquette qui couvre toutes les œuvres de cette large collection de pièces variées. Leur style varie car leurs dates de composition couvrent l'entière carrière de Beethoven. Certaines ne sont rien de plus que des miniatures et d'autres sont des mouvements complets pensés d'abord pour l'une ou l'autre des sonates. On trouve des pièces d'occasion indépendantes : *Für Elise* en est un exemple, d'autres sont *Klavierstück en sol mineur* (WoO 61a), écrit pour Sarah Burney, petite-fille du musicologue anglais Charles Burney, et *Klavierstück en si mineur* (WoO 61) composé en

quelques heures le 18 février 1821 pour Ferdinand Piringer, chef d'orchestre associé aux *Concerts Spirituels* à Vienne.

Il est tout aussi difficile de fixer le nombre exact des Bagatelles. Seules les pièces individuelles des trois séries de Bagatelles préparées pour la publication par Beethoven – les opus 33, 119 et 126 – peuvent être placées indéniablement dans cette catégorie. Aucune des treize autres pièces sur ce disque ne fut imprimée de son vivant et c'est pourquoi elles furent regroupées après son décès comme des œuvres variées. Certaines sont communément appelées Bagatelles, d'autres à peu près jamais et plusieurs ne portent que leur indication de tempo et un numéro de Hess (d'après le musicologue Willy Hess) ou de WoO (Werke ohne Opuszahl) [Œuvres sans numéro d'opus]. Plusieurs autres œuvres d'occasion qui furent cependant imprimées du vivant de Beethoven auraient tout aussi bien pu faire partie du même groupe. On considère habituellement l'*Allegretto en do mineur* (WoO 53) comme une Bagatelle mais non pas le célèbre *Andante favori*. Les deux pièces sont des mouvements rejetés de sonates – WoO 53 pourrait avoir été pensé comme troisième mouvement de l'Op. 10 no 1 et l'*Andante favori* fut retranché de la *Sonate Waldstein* au dernier moment – et ce n'est que parce que le WoO 53 ne fut pas publié du vivant de Beethoven qu'il est devenu une Bagatelle posthume.

Malgré de tels problèmes musicologiques et le vaste choix de style, caractère et étendue montrés par ces pièces, elles ont certainement plus de choses en commun que le simple fait d'être de la plume de Beethoven. Aucune par exemple ne présente une forme de sonate de premier mouvement. La plupart sont de construction libre et plusieurs pourraient servir de scherzo ou de menuet dans une sonate, même si elles n'ont pas été conçues dans cette intention.

Les trois séries voulues par Beethoven se tournent vers la suite préclassique mais, en rétrospective, elles annoncent aussi la vaste quantité de pièces de carac-

tère qui, au lieu de la sonate, devinrent le centre d'intérêt des compositeurs romantiques après Beethoven. Le problème que leur posaient les sonates de Beethoven est que, quoique leur contenu musical soit très émotionnellement chargé, leur structure est encore fermement ancrée dans la tonalité strictement équilibrée que l'on considère aujourd'hui comme un trait typique du style classique. En fin de compte, toute la musique de Beethoven veut discipliner sa remarquable imagination musicale au moyen de structures équilibrées, hautement organisées qui fournissent un sens de direction et qui règlent l'effet dramatique de manière unique à ses œuvres. La construction fait autant partie de l'imagination musicale que le contenu émotionnel.

Tout ce qui entravait l'expression d'émotions irritait les compositeurs romantiques. Schumann aurait trahi toutes ses valeurs artistiques s'il avait construit une mélodie comme celle de l'*Ode* de Beethoven. Comme ses contemporains, il s'intéressait d'abord et avant tout à la mélodie et il sentait que des formes trop strictes en gêneraient le flot ; c'est d'ailleurs pourquoi les compositeurs romantiques en général résistaient à l'héritage de Beethoven. Au risque d'être simpliste, on peut soutenir que les romantiques étaient surtout influencés par l'imagination audacieuse de Beethoven ainsi que par son émotion remplie d'innovation et de personnalité, tandis que les compositeurs du 20^e siècle dont Schoenberg et les sérialistes devaient bâtir sur le côté constructeur de son art. C'est ainsi que la musique de Beethoven est restée unique pour sa fusion de l'intellect et de l'émotion.

Puisque les Bagatelles de Beethoven sont de forme moins stricte que ses grandes œuvres, elles sont plus directement reliées que les sonates à la musique pour piano des compositeurs romantiques. Les nombreux morceaux de petit format pour piano de Brahms en sont des descendants directs et, quant à *Für Elise*, c'est un « Lied ohne Worte » mendelssohnien avant la lettre. La pièce ne

fut en fait probablement pas composée pour une Élise maintenant oubliée mais bien pour Thérèse Malfatti, le dernier nom d'une liste assez longue de femmes que Beethoven considéra épouser à un certain moment. Il ne les demanda pas toutes en mariage mais il demanda la main de Thérèse en 1810. Il fut éconduit, soit par Thérèse elle-même ou par sa famille ; son frère passa plus tard la remarque que Beethoven était un homme confus.

Ludwig Nohl, qui découvrit la pièce parmi les effets personnels de Thérèse après sa mort, publia l'œuvre en 1865. On croit en général qu'il lut mal l'écriture de Beethoven, d'ailleurs notoire pour sa difficulté à être déchiffrée. L'autographe étant maintenant manquant, on ne saura jamais vraiment ce qu'il en était.

Für Elise se distingue des autres Bagatelles par sa qualité chantante. Le plus part des autres ressemblent plutôt à des menuets ou scherzos. Au début de sa carrière surtout, Beethoven gardait toujours un crayon et du papier à côté de son piano pour griffonner toute idée prometteuse qui lui venait à l'esprit quand il improvisait. Même plus tard dans sa vie, quand il enseignait la composition à Rudolphe von Habsburg-Lothringen, plus tard archiduc d'Autriche, il le pressa dans une lettre de faire de même. Il est fort probable que des Bagatelles aient vu le jour comme de telles ébauches fragmentaires et furent travaillées dans une forme plus complète soit quand Beethoven cherchait dans ses gribouillages du matériel approprié à une sonate sur laquelle il travaillait, soit quand il décida de les rassembler en groupes pour les publier.

La première série de Bagatelles op. 33 sortit en 1803. On sait que Beethoven travailla de temps en temps sur les pièces entre 1800 et 1802 mais cela ne veut pas dire qu'elles aient été composées dès le début pour faire partie d'une série. Certaines des esquisses restantes peuvent reposer sur du matériel plus ancien maintenant perdu et certaines des pièces peuvent avoir été rejetées comme mouvements de sonate. Quoi qu'il en soit, elles fonctionnent très bien comme

groupe dans leur forme achevée. Même si ces pièces ne furent pas écrites pour être combinées, il doit avoir été plus facile pour Beethoven de les regrouper que dans le cas de l'opus 119 parce que son style n'avait pas encore atteint la maturité raffinée de ses dernières œuvres. Que l'assemblage fonctionne si bien pourrait être un pur hasard. Heureuse coïncidence ou non : le *Presto* final fournit un contraste de tempo et de caractère qui convient idéalement à une finale tandis que le fort contraste entre le simple no 4 et les arpèges du no 5 rend leur ordre interne évident. Les arpèges du no 5 le distinguent des autres Bagatelles, le rendant apte à servir de pivot qui mène la série à une conclusion logique après un regard en arrière sur la première pièce de la série dans le no 6.

Il est aussi possible que quelques pièces sur ce disque aient été écrites sans but précis de publication, simplement parce qu'elles présentaient un problème technique intéressant à résoudre. Dans les quatorze dernières années de sa vie, Beethoven écrivit quelque quarante canons – souvent sur des textes humoristiques traitant d'affaires domestiques (*Ich war hier, Doktor*) [*J'étais ici, docteur*] – qui pourraient bien avoir été pour lui l'équivalent d'un mot croisé musical. La *Bagatelle en do majeur*, Hess 57, commence comme un tel canon et présente un caractère humoristique semblable. Toute la production de Beethoven illustre son goût pour créer des problèmes musicaux à résoudre et, comme un professeur de mathématiques qui s'emballe avec un cube de Rubik, il doit avoir aimé résoudre des petits casse-tête musicaux juste pour le plaisir de la chose.

On peut en trouver des exemples dans l'opus 119 où le no 7 repose sur un unique trille tandis que le no 10 présente le défi de donner un sens de direction et de résolution à une toute petite phrase musicale qui commence dans la mauvaise tonalité et dans un rythme instable. Cela n'aurait pas été si difficile si la pièce avait eu une certaine longueur mais Beethoven ne se donna que dix secondes pour la terminer.

L'opus 119 vit le jour comme collection de cinq Bagatelles écrites à la demande de Friedrich Starke, *Kapellmeister* d'un régiment d'infanterie autrichien, qui publia, en 1821, une méthode de piano-forte renfermant cinq « Kleinigkeiten » de Beethoven. Ces dernières aboutirent finalement dans l'op. 119 comme les nos 7 à 11. La série s'enfla jusqu'à onze pièces parce que Beethoven chercha dans ses archives d'esquisses des œuvres plus ou moins terminées dans l'espoir de faire un peu de l'argent dont il avait bien besoin. Il trouva plusieurs candidats – *Für Elise* était une telle pièce prometteuse – mais à la fin il ne fut pas capable de les organiser de manière à faire de la série complète des Bagatelles une entité logique.

On comprend bien ses difficultés si on considère l'évolution du style de Beethoven. En 1820, la structure d'ensemble de ses compositions était beaucoup plus unifiée que dix ou vingt ans auparavant. *Für Elise* date de 1810 et la liste de candidats pour l'opus 119 renferme WoO 52 et 53 ainsi que Hess 69 de 1795, 1796 et 1797. (Les trois dernières pièces sont en do mineur ce qui aurait donné une uniformité excessive de tonalité.) Un autre problème provenait du fait que la relation entre le détail et la structure d'ensemble est beaucoup plus importante dans les œuvres tardives de Beethoven qu'au début de sa carrière. En trois décennies, il avait énormément raffiné la liaison des phrases et les liens entre les grands segments.

Les six Bagatelles de l'op. 126 sont les dernières œuvres publiées pour piano de Beethoven. Elles furent originellement composées comme série et le côté constructiviste de son art est plus manifeste dans cette collection que dans les deux autres séries. Comme elles sont toutes des œuvres tardives de Beethoven, elles sont aussi toutes du type problème et résolution et des exemples parfaits de l'imagination musicale de vif-argent si marquante dans ses œuvres tardives. Voici de la musique très spirituelle, à l'humour souvent pince-sans-rire et sardo-

nique. Même la section plus douce *Andante amabile* de la dernière Bagatelle est encore rapide dans ses virages et tournants. Cette sorte d'imagination musicale fertile pourrait avoir plu à Schumann mais son développement à partir d'idées de construction est absolument étranger au concept romantique de la mélodie – comme l'est la jonglerie fascinante avec les fragments décomposés du matériel, ce qui est tout aussi important dans ces pièces que le geste musical.

© *Roeland Hazendonk* 2011

L'un des éminents musiciens de la Hollande, **Ronald Brautigam** est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais aussi pour la nature éclectique de ses intérêts en musique. Il a étudié à Amsterdam, Londres et aux Etats-Unis – avec Rudolf Serkin. Il a reçu le plus grand prix musical hollandais en 1984, le Nederlandse Musiekprijs.

Ronald Brautigam joue fréquemment avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs importants dont Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer et Edo de Waart. Dans le domaine de la musique de chambre, la violoniste Isabelle van Keulen est sa partenaire musicale depuis plus de 20 ans.

En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le piano-forte, accompagné d'orchestres majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les quarante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les

concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur piano-forte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Brautigam travaille encore sur un piano-forte pour enregistrer une intégrale de la musique pour piano solo de Beethoven ; à ce sujet, le magazine américain *Fanfare* écrivit que le « cycle des sonates pour piano de Beethoven met au défi la notion même de jouer cette musique sur des instruments modernes, un paradigme de changement stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un MIDEM Classical Award en 2010.

Pour de plus amples renseignements, veuillez consulter
www.ronaldbrautigam.com

BEETHOVEN · COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

SONATAS OP. 13, OP. 14 NOS 1 & 2, OP. 22 · BIS-SACD-1362

'This could be a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' *Fanfare*

SONATAS OP. 2 NOS 1–3, OP. 49 NOS 1 & 2 · BIS-SACD-1363

«Braumigam est le premier à nous offrir au pianoforte des interprétations transcendées par un «ton beethovenien» authentique.» *Classica-Répertoire*

SONATAS OP. 7, OP. 10 NOS 1–3 · BIS-SACD-1472

'Beethoven the revolutionary comes closer than ever in Brautigam's fiery interpretations.' *The Times*

SONATAS OP. 26, OP. 27 NOS 1 & 2, OP. 28 · BIS-SACD-1473

„Fast hat man das Gefühl, Beethovens Zeitgenosse zu sein, einer der ersten, maßlos erstaunen, wenn nicht empörten Hörer dieser Musik.“ *Süddeutsche Zeitung*

SONATAS OP. 31, OP. 27 NOS 1–3 · BIS-SACD-1572

'This is remarkably full-blooded and forceful playing, pushing the instrument to its limits yet always securing a rich and well-rounded tone... The recording quality is superb.' *International Record Review*

SONATAS OP. 53, OP. 54, OP. 57, OP. 78, OP. 79 · BIS-SACD-1573

'Stunning performances that are technically breathtaking, stylistically astute, emotionally intense and musically alive in every moment.' *Gramophone*

SONATAS OP. 81A, OP. 90, OP. 106 'HAMMERKLAVIER' · BIS-SACD-1612

'Braumigam has more to say about the music than any recent cycle recorded on modern instruments... An outstanding disc of an outstanding series.' *Classic FM Magazine*

SONATAS OP. 101, OP. 109, OP. 110, OP. 111 · BIS-SACD-1613

„Ein inhaltsreicher Beethoven, der ... interpretatorisch wie auch spieltechnisch vorbildlich ist.“ *Pizzicato*

3 SONATAS, WO 47 ('KURFÜRSTEN SONATAS') AND OTHER EARLY SONATAS · BIS-SACD-1672

„Eine Platte..., die ihren Platz in seinem Beethoven-Kanon souverän einnimmt.“ *klassik-heute.de*

Volumes to follow include the Variations and Dances.

THE INSTRUMENTS USED ON THIS RECORDING

The fortepiano used on tracks 1–15 was made by Paul McNulty in 2008, after a Walter & Sohn instrument from c.1805.

Anton Walter (1752–1826), who had the title of ‘Chamber Organ Builder and Instrument Maker in Vienna’, was the most famous fortepiano maker of his time. He built some 700 instruments, which were praised by Mozart, who bought a Walter in 1782, and by Beethoven, who nearly succeeded in buying one (at a steep discount) in 1802. Born near Stuttgart, Anton Walter became active in Vienna in 1778. When in 1800 his stepson joined the company, the firm name was changed from ‘Anton Walter’ to ‘Anton Walter und Sohn’.



Compass: FF–c4

Knee pedals: Sustaining and moderator

Material: walnut with French polish

Measurements: 221cm/108cm/32cm,
c.97kg

The fortepiano used on tracks 16–37 was made by Paul McNulty in 2007, after Graf opus 318 (c. 1819) from Castle Kozel near Plzeň, Czechia. In this period Graf's instruments still retained the thin soundboard and light hammers of the Viennese classical era, with somewhat thicker strings than those used by contemporary makers.

Conrad Graf (1782–1851) was born in Riedlingen (Württemberg) and came to Vienna in 1799 as a joiner. He opened his own piano workshop in 1804 and in 1824 he received the title 'Imperial Royal Court Fortepiano Maker' ('k. k. Hofpiano und Claviermacher'). As such, Graf supplied instruments to all the apartments of the imperial court and in 1825 he provided a pianoforte for Ludwig van Beethoven. Chopin, Robert and Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn and Brahms held Graf's pianos in the highest esteem.



Compass: CC–f4

Four pedals: moderator, double moderator, sustaining and una corda

Material: walnut with French polish

Measurements: 240 cm / 122cm / 35cm, c. 160kg

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: August 2010 at Österåker Church, Sweden
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Equipment: 3 Neumann TLM 50 and 2 Neumann KM 184 microphones; Octamic-D microphone pre-amplifier;
Sequoia Hard disc recording system; Pyramix DSD workstation; Sennheiser headphones;
B&W Nautilus 802 loudspeakers
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2011
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Beethovengang, Wien-Nussdorf
Photograph of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1882 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1882