

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

11



EROICA

Variations (1796–1802)

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 11 VARIATIONS (I)

1 ZWÖLF VARIATIONEN, WoO 71 (1796) 9'36

über den russischen Tanz aus dem Ballett

Das Waldmädchen von P. Wranitzky

Dedicated to Anna Margarete Gräfin von Browne-Camus (First edition: Artaria, Vienna 1797)

Thema. Allegretto

Var. I

Var. V

Var. IX

Var. II

Var. VI

Var. X

Var. III. *Minore*

Var. VII. *Minore*

Var. XI. *Minore – attacca il Allegro*

Var. IV. (*Maggiore*)

Var. VIII. *Maggiore*

Var. XII. *Maggiore. Allegro*

2 ACHT VARIATIONEN, WoO 72 (1797) 6'07

über *Une fièvre brûlante* aus *Richard Cœur de Lion* von A. E. M. Grétry

(First edition: Traeg, Vienna 1798?)

Thema. Allegretto

Var. I

Var. IV. *Minore*

Var. VII

Var. II

Var. V. *Maggiore*

Var. VIII. *Allegro*

Var. III

Var. VI

3 ZEHN VARIATIONEN, WoO 73 (1799) 9'23

über *La stessa, la stessissima* aus *Falstaff* von A. Salieri

Dedicated to Anna Luise Barbara Gräfin von Keglevicz (First edition: Artaria, Vienna 1799)

Thema. *Andante con moto*

Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV

Var. V. *Minore*

Var. VI. *Maggiore*

Var. VII

Var. VIII

Var. IX

Var. X. *Allegretto (alla Austriaca)*

4 SIEBEN VARIATIONEN, WoO 75 (1799) 10'15

über *Kind, willst du ruhig schlafen* aus

Das unterbrochene Opferfest von P. Winter

(First edition: Mollo, Vienna 1799)

Thema. *Allegretto*

Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV

Var. V

Var. VI. *Minore*

Var. VII. *Maggiore. Allegro – Allegro molto*

5 ACHT VARIATIONEN, WoO 76 (1799) 8'02

über *Tändeln und Scherzen* aus *Soliman II* von F. X. Süssmayr

Dedicated to Anna Margarete Gräfin von Browne-Camus (First edition: Hoffmeister, Vienna 1799)

Thema. *Andante, quasi Allegretto*

Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV

Var. V

Var. VI

Var. VII. *Adagio molto ed espressivo*

Var. VIII. *Allegro vivace*

[6] SECHS VARIATIONEN ÜBER EIN EIGENES THEMA G-DUR

7'08

WoO 77 (1800)

(First edition: Traeg, Vienna 1800)

Thema. *Andante, quasi Allegretto*

Var. I

Var. III

Var. V. *Maggiore*

Var. II

Var. IV. *Minore*

Var. VI. *Coda*

[7] FÜNFZEHN VARIATIONEN MIT EINER FUGE ES-DUR, Op. 35 (1802) 21'45

(‘Eroica’ Variations)

Dedicated to Moritz Graf von Lichnowsky (First edition: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1803)

Introduzione col Basso del Tema. *Allegretto vivace*

Thema

Var. VI

Var. XII

Var. I

Var. VII. *Canone all’ottava*

Var. XIII

Var. II

Var. VIII

Var. XIV. *Minore*

Var. III

Var. IX

Var. XV. *Maggiore. Largo*

Var. IV

Var. X

Var. V

Var. XI

Finale. Alla Fuga. *Allegro con brio – Andante con moto*

TT: 73'35

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

[1–6] Instrument by Paul McNulty, after Walter & Sohn, c. 1805 (see page 28)

[7] Instrument by Paul McNulty, after Conrad Graf c. 1819 (see page 29)

Variation form is the form most often used by Beethoven: he wrote his first surviving set of variations while he was still a boy in Bonn and finished his last one some forty years later. This rather boring statistical fact becomes interesting when seen in the context of the tension between Beethoven's dramatic style and the static, decorative nature of variation form, which dates back much further than the first movement sonata form of Haydn and Mozart from which so many of Beethoven's innovations spring.

Sonata form, with its dramatic opposition of themes, harmonic adventures in its development section and resolution of all these tensions in the recapitulation, is the basis for the dramatic classical style that had emerged just before Beethoven started his career and, of all the other formal structures he used, variation form is most foreign to this new style. The same theme is decorated throughout and the music remains in the same tonality from start to finish, except for the obligatory *minore* section. The dramatic possibilities are more or less reduced to the choice of tempi for the individual variations, which often gradually grow faster only to slow down again before the end in order to give a fast last variation the character of finale – albeit a somewhat artificial one.

Beethoven did change most of the forms he inherited and in the '*Eroica*' *Variations*, Op. 35, and the *Variations in F major*, Op. 34, he would definitely break with the old concept of this form. He wrote these pieces in 1802 just after the deep personal crisis he had undergone in Heiligenstadt in the summer of that year when it became clear to him that he would lose his hearing. Beethoven was never inclined to compromise, and it is plausible that the notion of his unavoidable isolation, caused by his deafness, made him even more determined to follow his own path – especially in his music, which he regarded as so important that he considered it his God-given duty to compose.

With the exception of the '*Eroica*' set, all of the variations on this disc date from before the decisive turn in Beethoven's career but, although they may not actually

break with tradition, they do deviate from what was the norm in Vienna during the final years of the eighteenth century. In the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 6th June 1799 an anonymous critic stated that he ‘could not at all be satisfied’ with the variations on Salieri’s *La stessa, la stessissima* (WoO 73) ‘because they are stiff and strained; and what awkward passages are in them, where harsh tirades in continuous semitones create an ugly relationship with the bass and the reverse! No, it is true; Hr. v. B. may be able to improvise, but he does not know how to write good variations.’ This concurs with the concluding remark in a review of the so-called *Gassenhauertrio*, Op. 11, in the *AmZ* of May 1799, speculating about the results if the composer ‘with his unusual knowledge of harmony and love for serious composition... would try to write more naturally’.

Variations were generally intended as entertaining elaborations on popular tunes and audiences did not want to be intellectually challenged by a bewildering display of musical invention or great knowledge of harmony. The music was meant to be a vehicle to show off the virtuosic capacities of the player. In that context it is understandable that Beethoven’s variations were considered much too learned, far too eccentric and, by some, even offensive.

The difference in character – and in quality – between the original themes and the variations that follow offer telling insights into the musical climate that Beethoven found in Vienna. Salieri’s *opere serie* might be tedious, but more comical works like *Falstaff* (the source for the aria upon which Beethoven based his variations) do have a refined and light-hearted entertaining quality reminiscent of Johann Strauss. Beethoven took lessons from Salieri to improve his vocal writing and, although he did not follow his advice regarding his own opera *Fidelio*, the fact that he asked Salieri to look at it indicates that he valued his opinion.

There is some fun in the theme from Salieri’s duet, and the ninth of Beethoven’s ten variations highlights the comical quality of the embellishment in the last bars of the theme by pushing it to extremes. It is reduced to an obsessively repeated

acciaccatura that has the bite and the aggression so characteristic of Beethoven's scherzo movements – something quite different from the friendly fun of Salieri's original. Salieri was far too prudent a composer ever to shock his audiences with this kind of rough humour. Similarly the 'harsh tirades in semitones' that troubled the critic of the *AmZ* add a learned and indeed serious element that transforms the mood of Salieri's theme completely. That the character of the music is already radically altered in the very first variation adds to the shock, and of course that is what Beethoven wanted.

The themes of the first five sets of variations on this disc were all borrowed from popular operas and, in one case, a ballet. At the time opera and ballet were as popular in Vienna as musicals are today and attracted a large audience that exceeded the élite boundaries of the nobility. The composers of these works never forgot their commercial interests, and kept the music 'natural', as Beethoven's critics might have put it. No doubt Beethoven chose his themes with similar commercial intentions, but because he would not – or by nature probably could not – renounce his serious ambitions as a composer, it never was a very successful enterprise from a financial point of view.

Beethoven's choice of the sentimental melody of Grétry's *Une fièvre brûlante* for his *Eight Variations*, WoO 72, is understandable in view of the popularity of the aria, but it is unlikely that it reflects what Beethoven might have valued in the music of this Belgian composer. Grétry's *Richard Cœur de Lion* is the first so called 'rescue opera' about a political hero who is rescued from captivity (or worse). As far as he appreciated the rather elegant music of Grétry at all, Beethoven must have liked the stirring choral parts of this opera better than the aria he used as the basis for his variations. He was certainly influenced by the subject of the opera, however: Richard the Lionheart's rescue from imprisonment by his loyal servant Blondel, who has disguised himself as a blind minstrel, foreshadows the libretto of Beethoven's *Fidelio*, which was based on the text of another French rescue opera. The

name of the captured hero of Beethoven's opera – Florestan – is even the same as that of one of the secondary characters in Grétry's opera.

The *Variations* WoO 71, 75 and 76 all illustrate the taste of the Viennese public around the turn of the nineteenth century. The theme for WoO 71 is from Peter Wranitzky's ballet *Das Waldmädchen*, which was tailored to suit the contemporary fascination with stories about deserted children living like animals in the wild. The subconscious realization that there was a thin line between their 'normal' lives and that of these disaster-struck children fascinated the Viennese in Beethoven's days, just as people nowadays are captivated by the eccentricities of Michael Jackson or the lifestyle of Amy Winehouse.

The theme for WoO 76 is from an opera with a Turkish subject, a fashionable topic owing to Austria's wars with the Ottoman Empire. Janissary troops had besieged Vienna in 1683 and their marching music left its mark in Mozart's opera *Die Entführung aus dem Serail* which, like the opera by his pupil Franz Xaver Süssmayr, capitalized on the taste of the public. In these oriental-flavoured works, the Western Christian culture of the Viennese is far superior to that of the Muslim Turks and, apart from that reassuring quality, there is the appealing sexual theme of the harem – which in Mozart's opera is central: sex sold in 1790 too. Set in Peru, Peter Winter's opera *Das unterbrochene Opferfest* – the source for the theme of WoO 75 – is another example of the taste of the Viennese public for patronizing portrayals of foreign cultures. Musically, however, such cultures did not leave much trace. There is nothing Turkish or Peruvian in Süssmayr's tercet or Winter's quartet and the only Russian connection of Wranitzky's 'Russian' dance is that its theme was borrowed from the obscure Italian composer Giovanni Giornovich who worked at the completely Italianized Russian court in St Petersburg.

To Beethoven the works of Wranitzky, Süssmayr and Winter (all very successful and highly productive composers at the time), and the taste of the Viennese public, were probably rather subjects for scorn than guidelines for his own musical striv-

ings. The themes he used from their works may have been chosen for opportunistic reasons, but he treated them so seriously that, as with Salieri's theme, they too are rapidly transformed in character. Themes are by definition not the most important part of Beethoven's composing, and of course this influenced his approach to variation form. His art is more about what can be done with a musical idea than about that idea itself and more about structure than about melody, which is of much greater importance when writing an opera: a great aria needs a great tune.

WoO 71, 75 and 76 all document the remarkable musical fantasy, the wit and the unabashed humour – including the sharp edges – so characteristic of Beethoven's musical personality. Harmonically they are much richer than contemporary sets of variations. The boldly presented departures from the main tonality in the penultimate variation are a dramatic addition to variation form, as is Beethoven's tendency to build successively on ideas inspired by the original theme and his favourite ploy of deconstructing his material to its bare essentials in order to reshape it into something radically different that still remains essentially true to its origins.

The *Six Variations*, WoO 77, are based on an original theme, and as in the case of the '*Eroica*' *Variations* which close this disc, that theme comes from an earlier work. Sketches show that Beethoven worked on the WoO 77 variations while he was finishing the closing rondo of the Op. 22 piano sonata, and the variations are a by-product, so to speak, of this movement, based on the opening of the first episode which follows the initial statement of the rondo theme. In the original context this material remains undeveloped, and Beethoven may have felt it a shame not to exploit it further, just like many other composers – including Berio, Boulez and Rihm – have constructed entire works on material from earlier pieces which they felt they had not developed exhaustively.

The variations were published as 'très facile', probably for commercial reasons. Though not a virtuoso work, WoO 77 is technically more difficult than the Op. 49 sonatas which were also designated 'facile' – without the qualification 'très' – on

the title page of their first edition. From a compositional perspective there is more truth in the description, however: the WoO77 variations are on the same scale as the other pieces without opus number on this disc, and are certainly less grand than the '*Eroica*' Variations. The return of the original theme in the last variation does, however, have the same coda-like quality as in that piece.

The '*Eroica*' Variations, Op. 35, were special to Beethoven, as illustrated by the fact that he gave them an opus number, something he did not do with the other variations included here. In a letter to his publisher he wrote that they were conceived in 'a quite new style'. These variations are indeed on a much larger scale than any he had written before, and by concluding them with a fugue preceded by two slow, often chromatically coloured variations he succeeds in dramatizing the ending into a true finale. The original theme – decorated and transformed by trills – to which the fugue leads up, functions as a coda, dissolving the tension that has been built up, and at the same time as a reminiscence of the starting point of the work. It thus becomes a statement of the fact that the theme, by being deconstructed during the course of the variations into different elements that each display different possibilities for development, has gained so many new meanings that its original one has been lost.

But it is not only the ending that has a different, dramatic quality, more in line with the new dramatic style. Right from the start, the theme is split into a bass line and a melody, and only after four variations on just the bass is the melody introduced. Beethoven took the theme from his own ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* and he would surely have disagreed with the name by which the variations are now usually known. He used this theme once more after Op. 35, in the '*Eroica*' Symphony and, because that work is far better known than the ballet, the piano variations changed from '*Prometheus*' into '*Eroica*' variations, regardless of the fact that their character is more like that of Prometheus, imbuing life into inert material, than any tribute to a hero.

© 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 Muziekprij, 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, the first instalment of a series of Mozart's complete piano concertos was released in 2010, causing one reviewer to describe him as 'an absolutely instinctive Mozartian, with fleet fingerwork to match any, and with melodic playing of consummate beauty' (*International Record Review*). 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

Die Variationenform ist die Form, die Beethoven am häufigsten verwendete: Seine erste erhaltene Variationenfolge komponierte er im Knabenalter in Bonn; seine letzte beendete er rund vierzig Jahre später. Dieses eher langweilige statistische Faktum wird interessant, wenn man das Spannungsfeld zwischen Beethovens dramatischem Stil und der statischen, dekorativen Natur der Variationenform berücksichtigt. Letztere ist weit älter als die Sonatenhauptsatzform Haydns und Mozarts, aus der so viele von Beethovens Innovationen hervorgegangen sind.

Mit ihrer dramatischen Themenopposition, den harmonischen Abenteuern in der Durchführung und der Auflösung all dieser Spannungen in der Reprise ist die Sonatenhauptsatzform die Grundlage des dramatischen klassischen Stils (der sich herausgebildet hatte, kurz bevor Beethovens Karriere begann) und aller anderen Formtypen, die er verwendete; die Variationenform ist diesem neuen Stil denkbar fremd. Ein und dasselbe Thema wird fortwährend verziert, und die Musik verharrt von Anfang bis Ende in derselben Tonart – abgesehen von der obligatorischen Minore-Variation. Die dramatischen Möglichkeiten beschränken sich mehr oder weniger auf die Wahl der Tempi für die einzelnen Variationen, die oft allmählich schneller werden, nur um sich gegen Ende wieder zu verlangsamen, um einer letzten, raschen Variation Finalcharakter zu verleihen – wenngleich einen etwas künstlichen.

Beethoven veränderte die meisten Formen, die er übernahm; in den „*Eroica*“-Variationen op. 35 und den Variationen F-Dur op. 34 sollte er endgültig mit dem alten Konzept dieser Form brechen. Er komponierte diese Stücke 1802, gleich nach der tiefen persönlichen Krise, die er im Sommer desselben Jahres in Heiligenstadt durchlitten hatte, als ihm klar wurde, dass er sein Gehör verlieren würde. Beethoven neigte nie zu Kompromissen, und es ist möglich, dass die Vorstellung der unweigerlichen, taubheitsbedingten Isolation ihn noch mehr darin bestärkte, seinen eigenen Weg zu verfolgen – insbesondere in seiner Musik, die er als so wichtig erachtete, dass er das Komponieren als gottgegebene Pflicht ansah.

Mit Ausnahme des *Eroica*-Zyklus datieren alle Variationen auf dieser CD aus der Zeit vor der entscheidenden Wende in Beethovens Entwicklung; wiewohl sie nicht eigentlich mit der Tradition brechen, weichen sie doch von der im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts gültigen Norm ab. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb ein anonymen Kritiker am 6. Juni 1799, dass man mit den Variationen über Salieris *La stessa, la stessissima* (WoO 73) „nun gar nicht zufrieden seyn“ könne: „Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufenden halben Tönen gegen den Bass ein häßliches Verhältniß machen, und umgekehrt. Nein, es ist wahr, Hr. v. B. mag phantaisieren können, aber gut zu variiren versteht er nicht.“ Dies stimmt mit der Schlussbemerkung in einer Rezension des sogenannten *Gassenhauertrios* op. 11 in der *AmZ* vom Mai 1799 überein, in der über die Ergebnisse spekuliert wird, wenn der Komponist „bey seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntniss und Liebe zum ernsteren Satze [...] mehr natürlich [...] schreiben wollte.“

Gemeinhin waren Variationen unterhaltende Ausschmückungen beliebter Melodien, denn das Publikum verlangte nicht nach intellektueller Herausforderung durch verwirrende Demonstrationen musikalischer Erfindungskraft oder großer harmonischer Fertigkeiten. Die Musik hatte das Vehikel für die Zurschaustellung der Virtuosität des Musikers zu sein. In diesem Kontext ist verständlich, dass Beethovens Variationen als zu gelehrt, viel zu exzentrisch und mitunter gar als anstößig empfunden wurden.

Die charakterlichen – und qualitativen – Unterschiede zwischen den Themen und den auf sie folgenden Variationen gewähren aufschlussreiche Einblicke in das musikalische Klima, das Beethoven in Wien vorfand. Mögen Salieris Opere serie ermüdend sein, so haben komischere Werke wie *Falstaff* (Ursprungsort der Arie der Arie, über die Beethoven seine Variationen schrieb) eine raffinierte, unbeschwert unterhaltende Qualität, die an die Musik von Johann Strauß erinnert. Beethoven nahm Unterricht bei Salieri, um seinem Vokalsatz zu verbessern, und obgleich er

seinen Rat in Bezug auf seine eigene Oper *Fidelio* nicht befolgte, zeigt der Umstand, dass er ihn um Durchsicht bat, dass er sein Urteil schätzte.

Das Thema aus Salieris Duett ist recht humorvoll, und die neunte der zehn Variationen betont die Komik der Schlussverzerrungen, indem sie sie ins Extrem steigert. Sie werden zu einer obsessiv wiederholten Acciaccatura reduziert, die den Biss und die Aggressivität hat, die für Beethovens Scherzos typisch sind – und die sich von dem freundlichen Humor des Salierischen Originals ziemlich unterscheidet. Salieri war ein viel zu gewiefter Komponist, als dass er seine Hörer mit solch rauem Humor verschreckt hätte. Auf ähnliche Weise sorgen die „harten Tiraden in fortlaufenden halben Tönen“, die den Kritiker der *AmZ* beunruhigten, für ein gelehrtes und in der Tat ernstes Element, das die Stimmung von Salieris Thema gänzlich verwandelt. Dass der Charakter der Musik sich bereits in der allerersten Variation vollkommen ändert, verstärkt den Schock – und natürlich wollte Beethoven genau dies.

Die Themen der ersten fünf Variationen folgen auf dieser CD sind populären Opern bzw. einem Ballett entnommen. Im damaligen Wien waren Oper und Ballett so beliebt wie es heute das Musical ist, und sie zogen ein großes, über die elitären Zirkel des Adels hinausgehendes Publikum an. Die Komponisten dieser Werke behielten stets ihre wirtschaftlichen Interessen im Auge und komponierten daher „natürliche“ Musik, wie Beethovens Kritiker wohl gesagt hätten. Zweifellos wählte Beethoven seine Themen aus ähnlich kommerziellen Erwägungen, doch da er seine Ambitionen als ernsthafter Komponist weder verleugnen wollte noch konnte, handelte es sich unter finanziellen Gesichtspunkten nie um besonders erfolgreiche Unternehmungen.

Die Wahl von Grétrys gefühlvoller Melodie *Une fièvre brûlante* für seine *Acht Variationen* WoO 72 ist im Hinblick auf die Popularität der Arie verständlich, doch ist unwahrscheinlich, dass sie das widerspiegelt, was Beethoven an der Musik des belgischen Komponisten geschätzt haben mochte. Grétrys *Richard Cœur de Lion* ist

die erste der sogenannten „Rettungsoper“, in denen ein politischer Held aus Gefangenschaft (oder Schlimmerem) gerettet wird. Sofern Beethoven die eher elegante Musik Grétrys überhaupt geschätzt hat, müsste er die bewegenden Chorpartien dieser Oper eigentlich der Arie, die er seinen Variationen zugrunde legte, vorgezogen haben. Gleichwohl beeinflusste ihn das Sujet dieser Oper: Richard Löwenherz' Befreiung aus der Gefangenschaft durch seinen loyalen Diener Blondel, der sich als blinder Minnesänger ausgibt, deutet voraus auf das Libretto von Beethovens Oper *Fidelio*, die auf dem Text einer anderen französischen Rettungsoper basiert. Der Name des eingekerkerten Helden von Beethovens Oper – *Florestan* – findet sich sogar unter den Nebencharakteren in Grétrys Oper.

Die Variationen WoO 71, 75 und 76 zeugen alle von dem Geschmack des Wiener Publikums an der Wende zum 19. Jahrhundert. Das Thema für WoO 71 stammt aus Peter Wranitzkys Ballett *Das Waldmädchen*, das maßgeschneidert war auf das damalige Faible für Geschichten von verlassenen Kindern, die wie Tiere im Wald lebten. Die unterbewusste Ahnung, dass der Abstand zwischen ihrem „normalen“ Leben und dem dieser unglücklichen Kinder verschwindend klein war, faszinierte das Wien Beethovens.

Das Thema der Variationen WoO 76 ist einer Oper mit türkischem Sujet entnommen – ein aufgrund der österreichischen Kriege mit dem Osmanischen Reich modisches Sujet. Janitscharen hatten im Jahr 1683 Wien belagert; ihre Marschmusik hinterließ Spuren in Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, das – wie die Oper seines Schülers Franz Xaver Süssmayr –, dem Geschmack des Publikums Rechnung trug. In diesen orientalisch gewürzten Werken wird die westliche, christlich geprägte Kultur der Wiener gegenüber derjenigen der muslimischen Türken als weit überlegen dargestellt; neben dieser beruhigenden Erkenntnis steht das reizvolle erotische Motiv des Harems, das in Mozarts Oper zentral ist: *Sex sells* – auch 1790. Peter Winters in Peru angesiedelte Oper *Das unterbrochene Opferfest* – Herkunftsort des Themas der Variationen WoO 75 – ist ein weiteres

Beispiel für die Vorliebe des Wiener Publikums für herablassende Porträts fremder Kulturen. Musikalisch betrachtet, hinterließen diese Kulturen freilich wenig Spuren. Es gibt nichts Türkisches oder Peruanisches in Süßmayrs Terzett oder Winters Quartet, und das einzige russische Moment in Wranitzkys „Russischem“ Tanz ist der Umstand, dass sein Thema dem recht unbedeutenden italienischen Komponisten Giovanni Giornovich entlehnt ist, der in Diensten des gänzlich italianisierten St. Petersburger Hofes stand.

Die Werke von Wranitzky, Süßmayr und Winter (zu ihrer Zeit sehr erfolgreiche und hochproduktive Komponisten) und der Geschmack des Wiener Publikums waren für Beethoven wohl eher Gegenstand der Verachtung denn Orientierungshilfen für seine eigenen musikalischen Bestrebungen. Die Themen, die er ihren Werken entnahm, mochten aus opportunistischen Gründen gewählt worden sein, doch er behandelte sie so ernsthaft, dass sie – wie Salieris Thema – rasch ihren Charakter änderten. Themen sind *per definitionem* nicht der wichtigste Teil in Beethovens Kompositionsästhetik, und natürlich hatte das auch Einfluss auf seinen Umgang mit der Variationenform. In seiner Kunst geht es weniger um das Thema selber als um das, was aus ihm gemacht werden kann, und Struktur ist dabei wichtiger als Melodik, welchletzte bei der Komposition einer Oper von weitaus größerer Bedeutung ist: Eine große Arie braucht eine große Melodie.

Die Variationen WoO 71, 75 und 76 bekunden die bemerkenswerte musikalische Fantasie, den Esprit und den unerschrockenen Humor – inklusive der scharfen Kanten –, die für Beethovens musikalische Persönlichkeit so charakteristisch sind. In harmonischer Hinsicht sind sie beträchtlich reichhaltiger als andere Variationenfolgen ihrer Zeit. Die kühn präsentierte Abkehr von der Haupttonart in den vorletzten Variationen stellen ebenso eine dramatische Bereicherung der Variationenform dar wie Beethovens Neigung, sukzessive auf Gedanken aufzubauen, die vom Ausgangsthema inspiriert sind, und seine Lieblingsmethode, das Material zu dekonstruieren, bis nur noch das Allernötigste übrig bleibt, um es dann zu etwas ganz

anderem umzubilden, das im Wesentlichen immer noch seinen Ursprüngen treu bleibt.

Die *Sechs Variationen* WoO 77 basieren auf einem Originalthema, und ganz wie im Fall der „*Eroica*“-*Variationen*, die diese CD beschließen, stammt dieses Thema aus einem früheren Werk. Die Skizzen belegen, dass Beethoven an den Variationen WoO 77 arbeitete, während er das Finalrondo der Klaviersonate op. 22 fertig stellte; die Variationen sind sozusagen ein Abfallprodukt dieses Satzes, beruhen sie doch auf dem Anfang der ersten Episode, die der ersten Vorstellung des Rondothemas folgt. Im ursprünglichen Zusammenhang bleibt dieses Material unausgeführt, und Beethoven mag es bedauert haben, es nicht weiter zu erkunden, wie ja auch viele andere Komponisten – u.a. Berio, Boulez und Rihm – ganze Werke aus Material entwickelt haben, das sie als noch nicht hinreichend durchgeführt erachteten.

Die Variationen wurden als „très facile“ veröffentlicht, was kommerzielle Gründe gehabt haben dürfte. Denn obgleich WoO 77 kein virtuoses Werk ist, so ist es doch technisch anspruchsvoller als die Sonaten op. 49, die auf der Titelseite der Erstausgabe ebenfalls als „facile“ – freilich ohne den Zusatz „très“ – gekennzeichnet wurden.

Aus kompositorischem Blickwinkel allerdings ist die Bezeichnung triftiger: Die Variationen WoO 77 befinden sich auf demselben Level wie die anderen hier eingespielten Werke ohne Opuszahl, und sie sind sicherlich nicht so großartig wie die „*Eroica*“-*Variationen*. Die Wiederkehr des Ausgangsthemas in der letzten Variation hat indes denselben Coda-Charakter wie dort.

Beethoven hat seine „*Eroica*“-*Variationen* op. 35 besonders geschätzt, was schon der Umstand zeigt, dass er ihnen – anders als bei den anderen hier eingespielten Werken – eine Opuszahl gegeben hat. In einem Brief an seinen Verleger schrieb er, sie seien „auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet“. Diese Variationen sind tatsächlich gewaltiger als alle anderen, die er bis dato komponiert hatte, und indem er sie mit einer Fuge und zwei vorangeschalteten langsamen, oft chro-

matisch gefärbten Variationen beendet, gelingt es ihm, den Schluss zu einem echten, dramatischen Finale umzudeuten. Das Variationenthema – verziert und von Trillern verwandelt –, zu dem die Fuge hinführt, fungiert als Coda, die die aufgestaute Spannung auflöst, und gleichzeitig als Reminiszenz an den Ausgangspunkt des Werks. Auf diese Weise bekräftigt es die Tatsache, dass das Thema, das im Laufe der Variationen zu unterschiedlichen Elementen mit je eigenem Entwicklungspotential dekonstruiert wurde, so viele neue Bedeutungen angenommen hat, dass darüber die ursprüngliche verloren gegangen ist.

Doch nicht nur der Schluss erhält eine andere und neue dramatische Qualität, die eher mit dem neuen dramatischen Stil korrespondiert. Von Anfang an ist das Thema in eine Basslinie und eine Melodie aufgeteilt, und erst nach vier Bassvariationen wird die Melodie eingeführt. Beethoven hat das Thema seinem eigenen Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* entnommen; mit dem heute gebräuchlichen Titel wäre er sicher nicht einverstanden. Er hat das Thema in seiner „*Eroica*“-*Symphonie* später nochmals verwendet, und da dieses Werk weitaus bekannter ist als das Ballett, wurden aus den „*Prometheus*“- die „*Eroica*“-*Variationen* – ohne Rücksicht auf den Umstand, dass ihr Charakter eher dem Prometheus ähnelt – der Leben in eine träge Masse haucht –, als dass er zu irgendeinem Tribut an Helden taugte.

© 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. Die erste Folge einer Gesamteinspielung von Mozarts Klavierkonzerten (ebenfalls auf dem Hammerklavier) wurde 2010 veröffentlicht; ein Kritiker beschrieb ihn daraufhin als „einen absolut instinktiven Mozartianer, dessen behende Fingerfertigkeit es mit jedem aufnimmt und dessen melodisches Spiel von vollendeter Schönheit ist“ (*International Record Review*). 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

La forme de variations est la forme la plus souvent employée par Beethoven : il écrivit sa première série de variations à avoir survécu quand il était encore enfant à Bonn et sa dernière, une quarantaine d'années plus tard. Ce fait statistique assez insignifiant devient intéressant quand on pense à la tension entre le style dramatique de Beethoven et la nature statique et décorative de la forme de variations qui remonte à beaucoup plus loin que la forme sonate pour le premier mouvement chez Haydn et Mozart, eux-mêmes à la source de tant d'innovations chez Beethoven.

Avec son opposition dramatique de thèmes, ses aventures harmoniques dans le développement et la résolution de toutes ces tensions dans la réexposition, la forme sonate forme la base du style classique dramatique qui a émergé juste avant que Beethoven n'entreprenne sa carrière et de toutes les autres formes qu'il a utilisées ; la forme de variations est très étrangère à ce nouveau style. Le même thème est ornementé tout le long et la musique reste dans la même tonalité du début à la fin sauf l'obligatoire section *minore*. Les possibilités dramatiques se réduisent plus ou moins au choix des tempi pour chaque variation, tempi qui augmentent souvent graduellement pour ralentir encore avant la fin dans le but de donner à la dernière variation rapide le caractère d'un finale – même si ce caractère est un peu artificiel.

Beethoven changea la plupart des formes dont il hérita et, dans les *Variations « Eroica »* op. 35 et les *Variations en fa majeur* op. 34 par exemple, il devait rompre définitivement avec l'ancien concept de cette forme. Il écrivit ces pièces en 1802 juste après la profonde crise personnelle traversée à Heiligenstadt l'été de la même année quand il comprit vraiment qu'il perdait l'ouïe. Beethoven n'était pas l'homme des compromis et il est plausible que son inévitable isolement, dû à sa surdité, le convainquit encore plus de suivre sa voie – surtout en musique, qui était si importante pour lui qu'il considérait son travail de composition comme une tâche que Dieu lui avait confiée.

À l'exception des *Variations « Eroica »*, toutes les variations sur ce disque précèdent le tournant décisif dans la carrière de Beethoven mais, même si elles ne

rompaient peut-être pas avec la tradition, elles déviaient néanmoins de la norme à Vienne dans les dernières années du 18^e siècle. Dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 6 juin 1799, un critique anonyme déclara qu'il « ne pouvait pas être satisfait du tout » avec les variations sur *La stessa, la stessissima* de Salieri (WoO 73) « parce qu'elles sont raides et tendues ; et quels passages maladroits ne renferment-elles pas, où des tirades difficiles en demi-tons continus créent une vilaine relation avec la basse et vice-versa ! Non, c'est la vérité ; M. v. B. peut être capable d'improviser mais il ne sait pas écrire des variations. » Ceci s'accorde avec la remarque concluante dans une critique du dit *Gassenhauertrio* op. 11 dans l'*AmZ* du mois de mai 1799, spéculant sur les résultats si le compositeur « avec sa connaissance exceptionnelle de l'harmonie et son amour des compositions sérieuses... essayait d'écrire plus naturellement. »

Les variations étaient généralement des compositions divertissantes sur des airs populaires et les auditeurs refusaient de faire face à un défi intellectuel qui déconcertait par un étalage d'invention musicale ou d'une connaissance approfondie de l'harmonie. La musique devait véhiculer les capacités virtuoses de l'exécutant. Dans ce contexte, on comprend que les variations de Beethoven furent considérées comme beaucoup trop avancées, bien trop excentriques et, pour certains, agressives même.

La différence de caractère – et de qualité – entre les thèmes originaux et les variations suivantes jette une lumière révélatrice sur le climat musical trouvé par Beethoven à Vienne. Les *opere serie* de Salieri peuvent être fastidieux mais des œuvres plus comiques comme *Falstaff* (la source de l'aria sur laquelle Beethoven a écrit ses variations) sont des divertissements raffinés et légers qui portent à penser à la musique de Johann Strauss. Beethoven prit des leçons de Salieri pour améliorer son écriture vocale et, même s'il ne suivit pas ses conseils dans son opéra *Fidelio*, le fait qu'il demanda à Salieri de regarder la partition indique qu'il estimait son opinion.

Il se trouve un peu de plaisanterie dans le thème du duo de Salieri et la neuvième des dix variations de Beethoven met en relief le comique de l'ornementation dans les dernières mesures du thème en le poussant à l'extrême. Il est réduit à une *acciaccatura* répétée à l'obsession et qui a le mordant et l'agression si caractéristiques des scherzos de Beethoven – quelque chose de bien différent de l'amusement amical de l'original de Salieri. Lui-même était un compositeur bien trop prudent pour choquer ses auditeurs avec ce genre d'humour rude. Pareillement, les « tirades difficiles en demi-tons » qui déroutèrent le critique de l'*AmZ* ajoutent un élément savant et vraiment sérieux qui transforme complètement l'atmosphère du thème de Salieri. Le caractère déjà radicalement changé de la musique dans la toute première variation ajoute à l'élément de choc et c'est évidemment ce que Beethoven recherchait.

Les thèmes des cinq premières séries de variations sur ce disque proviennent tous d'opéras populaires et, dans un cas, d'un ballet. En ce temps-là, l'opéra et le ballet étaient aussi répandus à Vienne que les musicaux le sont aujourd'hui et ils attiraient un vaste public qui dépassait les limites élitaires de la noblesse. Les compositeurs de ces œuvres n'oubliaient jamais leurs intérêts commerciaux et ils gardaient la musique « naturelle » comme auraient dit les critiques de Beethoven. Lui-même a certainement choisi ses thèmes avec des intentions commerciales semblables mais parce qu'il ne voulait pas – ou que par nature il ne pouvait probablement pas – renoncer à ses ambitions sérieuses de compositeur, le succès financier ne fut jamais un fait très établi.

Vu la célébrité de l'aria, il est compréhensible que Beethoven ait choisi la mélodie sentimentale *Une fièvre brûlante* de Grétry pour ses *Huit Variations* WoO 72, mais il est peu probable que ce choix indique une admiration de la part de Beethoven pour la musique de ce compositeur belge. *Richard Cœur de Lion* de Grétry est le premier opéra dit « de libération » d'un héros politique qui est libéré de prison (ou pire). S'il estimait du tout la musique élégante de Grétry, Beethoven devait

aimer les vibrantes parties chorales de cet opéra plus que l'aria à la base de ses variations. Il fut cependant certainement influencé par le sujet de l'opéra : la libération de Richard Cœur de Lion de prison par son fidèle serviteur Blondel qui s'est déguisé en ménestrel aveugle, annonçant le livret de *Fidelio* de Beethoven qui repose sur le texte d'un autre opéra de libération français. Le nom du héros emprisonné de l'opéra de Beethoven – Florestan – est aussi le même que l'un des personnages secondaires dans l'opéra de Grétry.

Les *Variations* WoO 71, 75 et 76 illustrent toutes le goût du public viennois vers le changement de siècles. Le thème de WoO 71 provient du ballet *Das Waldmädchen* de Peter Wranitzky dont le sujet convient à merveille à la fascination de l'époque pour des histoires d'enfants abandonnés vivant comme des animaux dans la nature sauvage. La compréhension subconsciente du peu de différences entre leurs vies « normales » et celles de ces enfants frappés par le désastre fascinait les viennois du temps de Beethoven tout comme les gens d'aujourd'hui sont captivés par les excentricités de Michael Jackson ou le train de vie d'Amy Winehouse.

Le thème de WoO 76 provient d'un opéra sur un sujet turc, un thème à la mode dû aux guerres d'Autriche contre l'empire ottoman. Les troupes de Janissary avaient assiégé Vienne en 1683 et leur musique de marche laissa sa marque dans l'opéra *L'Enlèvement au sérail* de Mozart qui, comme l'opéra de son élève Franz Xaver Süssmayr, tira profit du goût du public. Dans ces œuvres aux accents orientaux, la culture chrétienne occidentale de Vienne dépasse de loin celle des Turcs musulmans et, outre cette qualité réassurante, se trouve le thème sexuel attirant du harem – central dans l'opéra de Mozart : le sexe se vendait aussi dans les années 1790. L'opéra *Das unterbrochene Opferfest* de Peter Winter – la source du thème de WoO 75 – illustre lui aussi le goût du public viennois pour les représentations de cultures étrangères, vu que l'action de l'opéra se passe au Pérou. Du point de vue musical cependant, ces cultures n'ont pas laissé d'héritage substantiel. Il n'y a rien de turc ni de péruvien dans le tercet de Süssmayr ou le quatuor de Winter et le

seul lien russe de la danse « russe » de Wranitzky est son thème emprunté à l'obscur compositeur italien Giovanni Giornovich qui travailla à la cour russe complètement italianisée à Saint-Petersbourg.

Pour Beethoven, les œuvres de Wranitzky, Süßmayr et Winter (tous des compositeurs couronnés de succès et très productifs à l'époque) et le goût du public viennois étaient probablement des sujets de mépris plutôt que des directives pour ses propres aspirations musicales. Les thèmes qu'il tire de leurs compositions et qu'il utilisa pourraient avoir été choisis pour des raisons opportunistes mais ils les travailla avec tant de sérieux que, comme dans le cas du thème de Salieri, leur caractère se transforma rapidement. Les thèmes ne sont pas, par définition, le facteur le plus important dans la composition de Beethoven et ceci influença évidemment son approche à la forme de variations. Son art concerne plus ce qui peut être fait avec une idée musicale que l'idée musicale elle-même, et la structure plus que la mélodie qui est beaucoup plus importante dans la composition d'un opéra : une grande aria nécessite un grand thème.

WoO 71, 75 et 76 documentent toutes trois l'imagination musicale remarquable, l'esprit et l'humour sans bornes – y compris le tranchant – si caractéristiques de la personnalité musicale de Beethoven. Leur harmonie est beaucoup plus riche que celle des séries de variations contemporaines. Les écarts audacieux de la tonalité principale dans l'avant-dernière variation sont des ajouts dramatiques à la forme de variations, comme le sont aussi la tendance de Beethoven à construire successivement sur des idées inspirées par le thème original et son stratagème préféré de démolir son matériel jusqu'à ses essentiels afin de le reformer en quelque chose de radicalement différent qui reste pourtant fondamentalement fidèle à ses origines.

Les *Six Variations* WoO 77 reposent sur un thème original et, comme c'est le cas des *Variations « Eroica »* qui terminent ce disque, ce thème provient d'une œuvre précédente. Des esquisses montrent que Beethoven travaillait sur les variations WoO 77 quand il achevait le rondo final de la *Sonate pour piano* op. 22 et les

variations sont un sous-produit, pour ainsi dire, de ce mouvement, érigées sur le début du premier épisode qui suit l'exposition initiale du thème du rondo. Dans le contexte original, ce matériel reste sans développement et Beethoven pourrait avoir trouvé dommage de ne pas l'exploiter davantage, tout comme plusieurs autres compositeurs – dont Berio, Boulez et Rihm – qui ont construit des œuvres entières sur du matériel de pièces déjà composées qu'ils trouvaient ne pas avoir développées de manière exhaustive.

Les variations furent publiées avec mention d'un niveau « très facile », probablement pour des raisons commerciales. Même si ce n'est pas une œuvre virtuose, WoO 77 est techniquement plus difficile que les sonates de l'op. 49 qui portèrent aussi l'épithète « facile » – sans la qualification de « très » – sur la page de titre de leur première édition. Du point de vue de la composition, cette description est cependant plus juste : les variations WoO 77 se situent au même niveau que les autres pièces sans numéro d'opus sur ce disque et elles sont certainement moins grandes que les *Variations « Eroica »*. Le retour du thème original dans la dernière variation garde la même qualité de coda que dans l'opus 35.

Les *Variations « Eroica »* op. 35 étaient spéciales pour Beethoven, car il leur donna un numéro d'opus, ce qu'il n'avait pas fait avec les autres variations jouées sur ce disque. Dans une lettre à son éditeur, il écrivit qu'elles furent conçues dans « un tout nouveau style ». L'étendue de ces variations dépasse vraiment tout ce qu'il avait écrit avant et, en les terminant par une fugue précédée de deux variations lentes souvent teintées de chromatisme, il réussit à faire de cette fin un véritable finale. Orné et transformé par des trilles, le thème original auquel mène la fugue sert de coda dissolvant la tension qui s'est accumulée et rappelle en même temps le début de l'œuvre. Il devient ainsi une déclaration du fait que le thème, en étant démolí au cours des variations en divers éléments qui exposent chacun différentes possibilités de développement, a gagné tant de nouvelles significations que la première a été perdue.

Ce n'est pourtant pas seulement la fin qui montre une qualité dramatique nouvelle et différente, plus conforme au nouveau style dramatique. Dès le début, le thème est partagé entre une ligne de basse et une mélodie et, après quatre variations seulement sur la basse, la mélodie fait son entrée. Beethoven emprunta son thème de son propre ballet *Les Créatures de Prométhée* et il aurait certainement désapprouvé le nom sous lequel elles sont maintenant communément désignées. Il utilisa encore ce thème après l'opus 35 dans la *Symphonie « Eroica »* et, parce que l'œuvre est bien mieux connue que le ballet, le nom des variations pour piano passa de *Variations « Prométhée »* à *Variations « Eroica »*, malgré le fait que leur caractère ressemble plus à celui de Prométhée qui insuffle la vie dans du matériau inerte, qu'à un hommage quelconque à un héros.

© *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 pianoforte, accompagné d'orchestres majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of En-

lightenment, 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. Également sur le pianoforte, la première tranche d'une série de tous les concertos pour piano de Mozart est sortie en 2010 ; un critique décrivit alors Ronald Brautigam comme « un mozartien absolument instinctif, avec un doigté rapide de première classe et avec un jeu mélodique d'une beauté achevée » (*International Record Review*). 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

THE INSTRUMENTS USED ON THIS RECORDING

The fortepiano used on tracks 1–6 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 track 7 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

BEETHOVEN · COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

Previous releases in this series:

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

« Brautgam sembler devoir renouveler avec Beethoven ses réussites haydiniennes et mozartiennes. »
Le Monde de la Musique

SONATAS Op. 7, Op. 10 Nos 1–3 · BIS-SACD-1472

'Beethoven the revolutionary comes closer than ever in Brautgam'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

'Brautgam 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, WOÖ 47 ('KURFÜRSTEN SONATAS') AND OTHER EARLY SONATAS · BIS-SACD-1672

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

THE COMPLETE BAGATELLES · BIS-SACD-1882

« Cette intégrale des Bagatelles de Beethoven est d'une fraîcheur exquise. » *Classica*

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
Original format: 44.1 kHz / 24 bit
Post-production: Editing: Christian Starke
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2011
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Beethovenstraße, Aachen
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-1673 © 2011 & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1673