



RONALD BRAUTIGAM fortepiano

14



RULE BRITANNIA
VARIATIONS & KLAVIERSTÜCKE

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 14 VARIATIONS & KLAVIERSTÜCKE

SECHS VARIATIONEN in F major, Op. 34 (1802) 13'17 über ein eigenes Thema

- [1] Thema 1'39 [2] Var. 1 1'32 [3] Var. 2 1'02 [4] Var. 3 1'13
[5] Var. 4 1'17 [6] Var. 5 1'54 [7] Var. 6 4'37

Dedicated to Anna Luise Barbara Odescalchi, geb. Gräfin von Keglevicz

SIEBEN VARIATIONEN in C major, WoO 78 (1803) 7'49 über „God save the King“

- [8] Thema 0'55 [9] Var. 1 0'43 [10] Var. 2 0'43 [11] Var. 3 0'47
[12] Var. 4 0'48 [13] Var. 5 1'11 [14] Var. 6 0'50 [15] Var. 7 1'47

FÜNF VARIATIONEN in D major, WoO 79 (1803) 4'13 über „Rule Britannia“

- [16] Thema 0'38 [17] Var. 1 0'35 [18] Var. 2 0'34
[19] Var. 3 0'33 [20] Var. 4 0'35 [21] Var. 5 1'14

[22] ZWEIUNDDREISSIG VARIATIONEN in C minor, WoO 80 (1806) 9'30 über ein eigenes Thema

SECHS VARIATIONEN in D major, Op. 76 (1809) „Die Ruinen von Athen“ 5'46

- [23] Thema 0'37 [24] Var. 1 0'37 [25] Var. 2 0'35 [26] Var. 3 0'44
[27] Var. 4 0'43 [28] Var. 5 0'37 [29] Var. 6 1'49

Dedicated to Franz Seraficus Oliva

ZWEI PRÄLUDIEN DURCH ALLE DUR-TONARTEN for piano or organ, Op. 39 (1789)	6'44
30 I. 4'31 31 II. 2'11	
32 DREISTIMMIGE FUGE in C major, Hess 64 (1795)	1'38
33 PRÄLUDIUM in F minor, WoO 55 (1803?)	2'17
34 MENUETT in F major, WoO 217 (1794)	1'53
35 ALLEMANDE in A major, WoO 81 (1793–94)	1'31
36 ANGLAISE in D major, WoO 212 (1793–94)	0'39
37 MENUETT in E flat major, WoO 82 (1802)	3'17
38 WALZER in E flat major, WoO 84 (1824)	2'05
39 WALZER in D major, WoO 85 (1825)	0'35
	TT: 62'58

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Instrument by Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819 (see page 28)

Beethoven's first printed work was a set of variations – published in 1783 when he was only twelve years old – and the massive set of thirty-three variations on a theme by Anton Diabelli, composed almost four decades later, was his last composition for the keyboard. Throughout his career he wrote twenty-one sets of variations, not including the several movements in variation form in his sonatas. As with all the forms that he inherited from his predecessors, Beethoven also transformed variation form, imbuing it with the new drama of the classical, ultimately proto-romantic style that he brought to completion.

The **Op. 34 Variations** are a conscious attempt to break away from the decorative character of the traditional variation form, in which the dramatic possibilities that tonality offers in terms of conflict and resolution were left unused and the theme remained essentially the same – never transformed or developed, but merely embellished. It is rare that Beethoven wrote down exactly what he planned to do at an early stage of the composition, but in the sketchbook containing the first draft of Op. 34 one can read that he wanted ‘every variation in a different metre – or passages played alternately in the left hand and then almost the same or different in the right hand.’

Beethoven's scheme of modulations – descending thirds and a fall of a fifth suggesting a dominant-tonic relationship at the end – might be daring in the context of the traditional variation form, but it is an artificial method for creating dramatic tension. The key changes are not motivated by any characteristic feature of the theme or by its reworkings in the variations. Made in advance of the actual composition, the decision to have changing metres is just as artificial. The rather innocent theme changes into an extrovert dance, moves on into the sphere of a hunting scene followed by a pastorale before turning into a completely contrasting funeral march – but ultimately its treatment is more conventional than in the earlier *Righini Variations* (WoO65). In that work Beethoven

had delved far deeper into the intrinsic possibilities of the theme, transforming it further from its original character in the course of the variations. Furthermore, as they spring from this development of the theme, the daring modulations of the penultimate variation of that work offer a more convincing drama than the forced key changes of Op. 34.

The Op. 34 Variations were written more or less in tandem with the more successful, organic and innovative Op. 35 set (included in Volume 11 of the present series), and the two sets are the first to which Beethoven decided to give opus numbers, pointing out to the publisher Breitkopf & Härtel that they were done ‘in a completely new manner’ and that their themes were of his own making. Both are the fruits of the first truly experimental period of Beethoven’s creative life, written in the summer of 1802 – arguably the most tragic months of his life. Staying in Heiligenstadt – a small village just outside Vienna – he came to realise that the gradual loss of hearing that was troubling him was both irreversible and progressive and would lead to complete deafness. He contemplated suicide and in October wrote the famous ‘Heiligenstädter Testament’, a letter to his brothers explaining in a dramatic manner his suffering and anguish; never sent off, the letter was found among Beethoven’s belongings after his death 25 years later. It is tempting to link Beethoven’s personal despair and the growing tendency towards deliberate originality in his music. There is more than one indication from this period that Beethoven felt it his obligation to perfect and deepen his art. It was this feeling that prevented him from ending his life and made him more determined to abolish all compromise in both his music and his personal life, thus becoming the man and composer we like to think he was.

The two sets of variations on the British national anthem ‘**God Save the King**’ and on ‘**Rule Britannia**’ (WoO 78 and WoO 79, both composed in 1803) document Beethoven’s high esteem for the British. Beethoven never crossed the

English Channel and did not know that many British people personally, but he was a supporter of the parliamentary democracy so firmly established in London.

Although Beethoven is often presented as a left-wing revolutionary, one should not make too much of his commitment to the ideals of the French revolution. Despite the famous line ‘Alle Menschen werden Brüder’ in the chorus closing his Ninth Symphony, Beethoven was a firm believer in the segregation of the classes – which was very much part of the English model for parliamentary democracy. Beethoven did not at all believe in the equality of all human beings. He was often condescending about the intellectual qualities of others and believed firmly in a predetermined class society; ‘The bourgeoisie should be kept separate from “höhere Menschen”’, he remarked in 1820 – and with ‘höhere Menschen’ he obviously meant both the upper classes and intellectually superior people, among which he numbered himself. Of the three ideals of the French revolution, Freedom, Equality and Brotherhood, he only truly supported the first, and even that within limits: ultimately he also believed that every government should be a reflection of the religious model that places God as an omnipotent father in sole command of humanity. Even Beethoven was a child of his time...

How much the ‘modernity’ of Beethoven’s output varied in the most productive years of his career is illustrated by the very different characters of the Variations on ‘Rule Britannia’ and the **Thirty-Two Variations on an Original Theme in C minor, WoO 80**, from 1806. In the former the theme is often stripped down to its bare essentials – three or four notes that make up its contours – which then form the basis for a variation which is related to the original song not melodically, but only structurally. This procedure is much like that in many of Beethoven’s later variations, where one gets the feeling that the music

zooms in on the essence of the original material, thereby exploring all kinds of new possibilities. The C minor Variations, on the other hand, are almost a pastiche of the decorative variation form of the baroque era. These variations became fairly popular during Beethoven's lifetime, but when in later life he heard them played by his friend Nanette Streicher he reportedly asked who had composed them. When she answered that he himself was the culprit he described them as rubbish and remarked that he had been an ass when he was younger.

The last set of Variations on this disc – the **Op. 76 Variations** on an original theme – are dedicated to Franz Oliva, a Viennese clerk who functioned as Beethoven's unpaid secretary after they had become friends in 1809. The set is also known as the 'Ruins of Athens' Variations – Beethoven would reuse the martial theme in the Turkish March which forms part of the incidental music he composed in the autumn of 1811 to the play written by August von Kotzebue.

The **Two Preludes, Op. 39**, date from Beethoven's student days when he was a pupil of Christian Gottlob Neefe, organist at the court of the Prince Elector in Bonn. Neefe had introduced Beethoven to the public in Cramer's *Magazin der Musik* in 1783, writing that his young pupil 'plays the clavier very skilfully and with power, sight-reads very well' and 'plays the greater part of *The Well-Tempered Clavier* of Johann Sebastian Bach... Whoever knows this collection of preludes and fugues in all the keys (which one might call the *non plus ultra* of our art) will know what this means.'

In both preludes of Op. 39 the music moves through all the major keys. In the second one – lasting less than two minutes – the modulations are at times so fast that a key is barely established and will be held for only one bar. The result is somewhat odd but definitely fun for anyone interested in the byways of Beethoven's music. The first prelude is somewhat more structured with a neatly built up climax in the middle but again, one is left slightly puzzled by the lack

of a clear identity in this constantly drifting music. Both pieces are probably intended for the organ and sound less than idiomatic on the piano. It is possible that Beethoven had a soft spot for this rather curious music from 1789 and therefore agreed to have it printed in 1803, but it would not be out of character if his only reasons for doing so were financial.

The **Fugue in C major, Hess 64**, is again a student piece, but dating from a later study period: Beethoven's early days in Vienna, when his career was already well under way. In addition to his studies with Joseph Haydn – after the death of Mozart in 1791 the most famous composer in Vienna and abroad – he took lessons from Johann Albrechtsberger, not as famous a composer but more sought-after as a teacher. Beethoven felt that he lacked knowledge of counterpoint – which is remarkable as Bach was obviously the cornerstone of the Neefe's teachings – and he didn't feel Haydn taught him much. 'I never learned anything from him', he is said to have grumbled. The Fugue is probably one of the fruits from his studies with the notoriously strict Albrechtsberger, who later concluded that Beethoven 'would never write anything decent' – probably because he kept sinning against the rules of the rather theoretically inclined counterpoint that were the norm for composition students.

It would be difficult to guess that Beethoven was the composer of the **Prelude in F minor, WoO55**, an almost perfect pastiche of a prelude by Bach. Published in 1803, but possibly composed around the same time as the Op.39 Preludes, the F minor Prelude displays certain similarities with Prelude No. 12, in the same key, from the first book of *The Well-Tempered Clavier*.

The **Minuet in F major, WoO217**, published posthumously as late as 1957, is only remarkable in its irregular structure: in the minuet itself, the first period is eight bars long while the second is nine, and while the first period of the trio is again the expected eight bars, the second is only four. Probably nobody will

lose any sleep over this, however, and more mystifying is perhaps why, sometime around 1794, Beethoven wrote this trifle at all – and why it hasn't sunk into oblivion.

Both the **Allemande, WoO81**, and the **Anglaise, WoO212**, appear in the same set of sketches, dated 1793–94. The Anglaise, a traditional English country dance in duple metre popular in baroque suites, is one of Beethoven's shortest compositions, lasting 35 seconds. What Beethoven thought of this piece is not known, but he apparently regarded the Allemande as interesting enough to try to incorporate it in the Bagatelles, Op. 119. It was in 1822 that he decided to try to make some easy money by rearranging and touching up a few works into a unified set of short pieces similar to the Bagatelles, Op. 33 published twenty years earlier. He therefore hunted through the vast number of sketches that he had accumulated since before his arrival in Vienna. The task to mix and match material composed over a period of some twenty-five years proved more difficult than Beethoven had thought, however. He could use only a few older pieces, and the Allemande was not one of them. Although it was revised in 1822, it remained unpublished until after Beethoven's death.

The **Minuet in E flat major, WoO82**, is a perennial favourite amongst piano teachers, and for many aspiring young pianists it is one of their first Beethoven experiences. The main attraction for the students is its full, orchestral sonority. It was first published in 1805, but one of the earliest Beethoven scholars, Gustav Nottebohm, reported that there once existed a copy of an early edition of this piece on which someone had written 'à l'âge de 13 ans', implying that Beethoven composed the piece in Bonn around the same time as his first published work, the *Dressler Variations*.

The **Waltzes, WoO84** and **WoO85**, are both occasional works from Beethoven's last years. They were written at the request of the actor Carl Friedrich

Müller, who enjoyed quite a success with the publication of anthologies of dances by almost fifty Viennese composers. Beethoven contributed to the 1824 collection with WoO 84 and wrote a second waltz for the collection of 1825, for which he also composed an Ecossaise in E flat major, WoO 86.

© *Roeland Hazendonk 2015*

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 with Rudolf Serkin in the USA. 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 55 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, his ongoing series of Beethoven's solo piano music 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.' A 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

Das erste gedruckte Werk in Beethovens Schaffen ist eine im Jahr 1783 (der Komponist war gerade einmal zwölf Jahre alt!) veröffentlichte Variationenfolge, während der gewaltige Zyklus mit 33 Variationen über ein Thema von Anton Diabelli, der fast vier Jahrzehnte später entstand, seine letzte Klavierkomposition darstellt. Insgesamt komponierte er im Laufe seines Lebens 21 Variationenfolgen (einzelne Sonatensätze in Variationenform nicht mit eingerechnet). Wie alle Formen, die er von seinen Vorgänger ererbte, veränderte Beethoven auch die Variationenform: Er lud sie mit der neuen Dramatik des klassischen, letztlich vor-romantischen Stils auf, den er zur Vollen- dung brachte.

Die **Variationen op.34** sind ein bewusster Versuch, die traditionelle Variationenform mit ihrem ornamentalen Charakter hinter sich zu lassen. Diese hatte die dramatischen Möglichkeiten, welche die Tonalität im Hinblick auf Spannung und Auflösung bietet, nicht genutzt; darüber hinaus blieb das Thema im Wesentlichen unverändert – es wurde weder umgewandelt noch entwickelt, sondern lediglich verziert. Es ist selten, dass Beethoven bereits in einem frühen Stadium der Komposition seine Absichten genau niederschrieb, doch in dem Skizzenbuch, das den ersten Entwurf zu Opus 34 enthält, ist zu lesen: „Jede Variation in einer andern Taktart – oder abwechselnd einmal in der linken Hand passagen und dann fast die nemlichen oder andere in der rechten Hand.“

Beethovens Modulationsplan – fallende Terzen und zum Schluss ein Quintsprung abwärts, der eine Dominant-Tonika-Beziehung andeutet – mag im Rahmen der traditionellen Variationenform kühn anmuten, ist jedoch eine artifizielle Technik, um dramatische Spannung zu erzeugen. Die Tonartenwechsel werden nicht durch charakteristische Merkmale des Themas oder seine Umdeutungen in den verschiedenen Variationen motiviert. Ebenso künstlich ist der im Vorfeld der eigentlichen Komposition gefasste Entschluss, wechselnde Takt-

arten zu verwenden. Das eher unschuldige Thema verwandelt sich in einen extrovertierten Tanz, findet sich dann in einer Jagdszene wieder, auf die eine Pastorale folgt, die schließlich in einen hierzu völlig gegensätzlichen Trauermarsch mündet – insgesamt aber ist seine Behandlung konventioneller als in den früheren *Righini-Variationen* (WoO 65). Dort hatte Beethoven sich erheblich intensiver mit den Möglichkeiten auseinandergesetzt, die dem Thema innewohnen, und es im Verlauf der Variationen weiter von seinem ursprünglichen Charakter fortgeführt. Und weil sie aus dieser Entwicklung des Themas hervorgehen, stellen die kühnen Modulationen der dortigen vorletzten Variation eine überzeugendere dramatische Zuspitzung dar als die erzwungenen Tonartenwechsel der Variationen op. 34.

Die Variationen op. 34 entstanden mehr oder weniger zeitgleich mit den erfolgreicherem, organischerem und innovativerem Variationen op. 35 (vgl. Vol. 11 dieser Reihe); diese beiden Variationenfolgen sind die ersten, die Beethoven mit Opuszahlen versah. An den Verlag Breitkopf & Härtel schrieb er, dass sie auf „eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet“ wurden und dass „ihre Themas von mir selbst sind“. Es sind die Früchte der ersten wirklich experimentellen Periode in Beethovens Schaffen; im Sommer 1802 geschrieben, entstanden sie in den wohl tragischsten Monaten seines Lebens. Während eines Aufenthalts in Heiligenstadt, einem kleinen Dorf vor den Toren Wiens, erkannte er, dass der quälende, allmähliche Verlust seines Hörvermögens so irreversibel wie fortschreitend war – und zu völliger Taubheit führen würde. Er dachte an Selbstmord und schrieb im Oktober das berühmte „Heiligenstädter Testament“, einen Brief an seine Brüder, in dem er auf dramatische Weise sein Leid und seine Angst darlegte; den nie abgesandten Brief fand man 25 Jahre später in Beethovens Nachlass. Es liegt nahe, Beethovens persönliche Verzweiflung mit dem zunehmenden Hang zu bewusster bewusster Originalität in seiner Musik in Ver-

bindung zu bringen. Mehrere Hinweise aus dieser Zeit lassen vermuten, dass Beethoven es als seine Pflicht ansah, seine Kunst zu vervollkommen und zu vertiefen. Es war dieses Gefühl, das ihn daran hinderte, seinem Leben ein Ende zu setzen, und das ihn umso entschlossener machte, in seiner Musik wie auch in seinem Privatleben keinerlei Kompromisse einzugehen. Und so wurde er der Mensch und Komponist, den wir in ihm zu sehen pflegen.

Die beiden Variationenfolgen über die britische Nationalhymne „**God Save the King**“ und über „**Rule Britannia**“ (WoO 78 und WoO 79, beide 1803 komponiert) bekunden Beethovens große Wertschätzung der Briten. Beethoven überquerte nie den Ärmelkanal und zählte auch nicht sonderlich viele Briten zu seinen Bekannten, aber er war ein Anhänger der parlamentarischen Demokratie, die in London so fest etabliert war.

Obwohl Beethoven oft als ein linker Revolutionär dargestellt wird, sollte man sein Engagement für die Ideale der Französischen Revolution nicht überbewerten. Trotz der berühmten Zeile „Alle Menschen werden Brüder“ im Schlusschor seiner Neunten Symphonie glaubte Beethoven fest an die Trennung der Klassen, die ein wesentlicher Bestandteil der parlamentarischen Demokratie englischer Prägung war. Beethoven glaubte mitnichten an die Gleichheit aller Menschen. Er äußerte sich oft herablassend über die geistigen Qualitäten anderer und glaubte fest an eine vorgegebene Klassengesellschaft: „Abgeschlossen soll der Bürger vom höheren Menschen sein“, bemerkte er im Jahr 1820 – und mit „höheren Menschen“ meinte er offenbar sowohl die Oberschichten als auch intellektuell überlegene Menschen, zu denen er sich selber zählte. Von den drei Idealen der Französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – befürwortete er in Wirklichkeit nur das erste, und auch das in Grenzen: Letztlich glaubte er auch, dass jede Regierung ein Spiegelbild jenes religiösen Modells sein sollte, in dem Gott als allmächtiger Vater die alleinige Herrschaft über die

Menschheit innehat. Selbst Beethoven war ein Kind seiner Zeit...

Wie sehr die offenbare „Modernität“ in Beethovens Schaffen während seiner fruchtbarsten Jahre variierte, zeigen die sehr unterschiedlichen Charaktere der Variationen über „Rule Britannia“ und die **32 Variationen über ein eigenes Thema in c-moll WoO 80** aus dem Jahr 1806. In den ersteren wird das Thema oft aufs Wesentlichste reduziert – drei oder vier Konturtöne –, die dann die Basis für eine Variation bilden, die mit dem Originallied nicht melodisch, sondern nur strukturell verwandt ist. Ein ähnliches Verfahren findet sich in vielen der späteren Variationen Beethovens, in denen man das Gefühl hat, dass die Musik auf das Wesen des Ausgangsmaterials fokussiert und dabei eine Vielzahl neuer Möglichkeiten erschließt. Die c-moll-Variationen hingegen sind geradezu ein Pasticcio der ornamentalen Variationenform des Barock. Diese Variationen waren zu Beethovens Lebzeiten ziemlich beliebt, doch als er sie in späteren Jahren einmal im Hause seiner Freundin Nanette Streicher hörte, soll er sich erkundigt haben, wer sie denn komponiert habe. Als man ihm sagte, er selber sei es gewesen, nannte er sie eine „Dummheit“ und fügte hinzu: „O Beethoven, was bist du für ein Esel gewesen!“

Die letzte Variationenfolge auf dieser SACD – die **Variationen über ein eigenes Thema op. 76** – sind Franz Oliva gewidmet, einem Wiener Büroangestellten, der Beethovens unbesoldeter Sekretär wurde, nachdem er sich im Jahr 1809 mit ihm angefreundet hatte. Der Zyklus ist auch unter dem Namen „Ruinen von Athen“-Variationen bekannt, denn Beethoven sollte das martialische Thema zwei Jahre später im Türkischen Marsch der Bühnenmusik zu August von Kotzebues gleichnamigem Festspiel wiederverwenden.

Die **Präludien op. 39** datieren aus der Zeit von Beethovens Unterricht bei Christian Gottlob Neefe, dem Organisten am Hofe des Bonner Kurfürsten. Neefe hatte Beethoven im Jahr 1783 in Cramers *Magazin der Musik* der Öffent-

lichkeit vorgestellt: sein junger Schüler, so schrieb er, „spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtenteils das *Wohltemperierte Klavier* von Sebastian Bach [...]. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (die man wohl als das *non plus ultra* unserer Kunst bezeichnen kann), wird wissen, was das bedeute.“

Die beiden Präludien op. 39 durchmessen sämtliche Dur-Tonarten; im zweiten, kaum zwei Minuten dauernden Präludium, verlaufen die Modulationen manchmal so rasch, dass sich die Tonart manchmal nur einen Takt lang etablieren kann. Das Resultat ist ein wenig eigentümlich, aber ein großer Spaß für jeden, der sich für die Nebenwege von Beethovens Schaffen interessiert. Das erste Präludium ist etwas ordentlicher gebaut und steigert sich in der Mitte zu einem sorgsam entwickelten Höhepunkt, aber auch hier sorgt das Fehlen einer klaren Identität in der ständig driftenden Musik beim Hörer für einige Verwirrung. Beide Stücke sind wahrscheinlich für die Orgel gedacht und klingen nicht eigentlich „pianistisch“. Möglicherweise hegte Beethoven ein besonderes Faible für diese eher merkwürdige Musik aus dem Jahr 1789 und stimmte daher 1803 der Drucklegung zu, aber es wäre nicht ungewöhnlich, wenn seine einzigen Gründe hierfür finanzielle waren.

Die **Fuge C-Dur Hess 64** ist wiederum ein Übungsstück, stammt aber aus späterer Zeit – Beethovens ersten Wiener Tagen, als seine Karriere bereits in vollem Gange war. Neben seinem Unterricht bei Joseph Haydn – nach Mozarts Tod im Jahre 1791 der bekannteste Komponist in Wien und darüber hinaus – nahm er zusätzlich Unterricht bei Johann Albrechtsberger, der zwar kein allzu berühmter Komponist, aber ein gefragter Lehrer war. Beethoven spürte, dass es ihm an kontrapunktischen Kenntnissen mangle – was bemerkenswert ist, bildete Bach doch augenscheinlich den Grundpfeiler von Neefes Unterricht –, und er

hatte nicht das Gefühl, dass Haydn ihm viel beigebracht habe. „Ich habe nie etwas von Ihm gelernt“, soll er geschimpft haben. Die Fuge ist wahrscheinlich eine Frucht seiner Studien bei dem notorisch strengen Albrechtsberger, der zu der Überzeugung gelangte, Beethoven würde „nie etwas Ordentliches Machen“ – wohl weil er immer wieder gegen die Regeln des eher theoretisch orientierten Kontrapunkts verstieß, die die Norm für Kompositionsschüler bildeten.

Als Komponisten des **Präludiums f-moll WoO55** würde man kaum Beethoven vermuten, handelt es sich doch um eine nahezu vollkommene Nachahmung eines Bach'schen Präludiums. 1803 veröffentlicht, aber wohl zur selben Zeit wie die Präludien op.39 komponiert, zeigt das f-moll-Präludium gewisse Ähnlichkeiten mit dem in derselben Tonart stehenden Präludium Nr. 12 aus dem I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*.

Das **Menuett F-Dur WoO217**, posthum erst im Jahr 1957 veröffentlicht, ist allein aufgrund seiner irregulären Form bemerkenswert: Im Menuett-Teil ist die erste Periode acht, die zweite aber neun Takte lang, und während die erste Periode des Trios wieder die erwarteten acht Takte aufweist, hat die zweite nur vier. Dies wird wahrscheinlich niemandem den Schlaf rauben; rätselhafter ist vielleicht, warum Beethoven diese Petitesse irgendwann um 1794 überhaupt komponierte – und warum sie nicht in Vergessenheit geraten ist.

Die **Allemande WoO81** und die **Anglaise WoO212** finden sich in derselben, mit 1793/94 datierten Skizzensammlung. Die Anglaise, ein traditioneller, in barocken Suiten sehr beliebter englischer Volkstanz im Zweiertakt, ist mit 35 Sekunden eine von Beethovens kürzesten Kompositionen. Was Beethoven über dieses Stück dachte, ist nicht bekannt, aber die Allemande hielt er offenbar für interessant genug, ihre Aufnahme in die Bagatellen op. 119 zu erwägen. Im Jahr 1822 beschloss er, mit der Umarbeitung und Aufbereitung einiger Werke zu einem Zyklus kurzer Stücke – ähnlich wie die zwanzig Jahre zuvor gedruckten

Bagatellen op.33 – auf unkomplizierte Weise an Geld zu kommen. Zu diesem Zweck durchforstete er die große Menge an Skizzen, die bis in die Zeit vor seiner Ankunft in Wien zurückreichten. Die Aufgabe allerdings, Material aus rund 25 Jahren zusammenzustellen und aufeinander abzustimmen, war schwieriger als gedacht. Er konnte nur wenige ältere Stücke verwenden, und die Allemande gehörte nicht dazu. Obwohl 1822 überarbeitet, wurde sie erst nach Beethovens Tod veröffentlicht.

Das **Menuett Es-Dur WoO82** ist ein Dauerbrenner unter Klavierlehrern und für viele aufstrebende junge Pianisten eine der ersten Beethoven-Erfahrungen überhaupt. Was namentlich die Schüler anzieht, ist die orchestrale Klangfülle. Dieses Menuett wurde erstmals 1805 veröffentlicht, aber einer der ersten Beethovenforscher, Gustav Nottebohm, berichtet, dass eine frühe Ausgabe dieses Stücks existierte, auf der „à l'âge de 13 ans“ vermerkt war – was bedeutet, dass Beethoven das Stück in Bonn etwa zur gleichen Zeit wie sein erstes veröffentlichtes Werk, die *Dressler-Variationen*, komponierte.

Die **Walzer WoO84** und **WoO85** sind Gelegenheitswerke aus Beethovens letzten Jahren. Sie wurden auf Bitten des Schauspielers Carl Friedrich Müller komponiert, der mit der Veröffentlichung von Sammelwerken mit Tänzen von fast fünfzig Wiener Komponisten recht erfolgreich war. Beethovens Beitrag zum Sammelband des Jahres 1824 war der Walzer WoO84; für die Sammlung des Jahres 1825 komponierte er den zweiten Walzer sowie eine Ecossaise in Es-Dur WoO86.

© *Roeland Hazendonk 2015*

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, 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 und dem Orchestre des Champs-Élysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 55 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fanfare*: „Ein Beethoven-Klaviersonatenzyklus, der die Idee, diese Musik 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

La première œuvre de Beethoven à avoir été imprimée est une série de variations – publiée en 1783 quand il n’avait que douze ans – et la massive série de 33 variations sur un thème d’Anton Diabelli, composée presque quatre décennies plus tard, est sa dernière composition pour le piano. Dans toute sa carrière, il a produit 21 séries de variations, sans compter les nombreux mouvements de ses sonates en forme de variation. Comme dans le cas de toutes les formes qu’il a héritées de ses prédécesseurs, Beethoven a aussi transformé celle de variation, l’imprégnant de la nouvelle émotion du style classique, finalement proto-romantique, qu’il a parachevé.

Les **Variations op. 34** sont une tentative consciente de s’éloigner du caractère décoratif de la forme de variation traditionnelle où les possibilités offertes par la tonalité en terme de conflit et de résolution demeuraient inutilisées et le thème restait essentiellement le même – jamais transformé ni développé mais simplement embelli. Il est rare que Beethoven ait écrit exactement ce qu’il pensait faire au début de la composition mais, dans le livre d’esquisses renfermant le premier jet de l’opus 34, on peut lire qu’il voulait «chaque variation dans un mètre différent – ou passages joués alternativement à la main gauche et ensuite presque pareillement ou différemment à la main droite.»

Le plan de modulations de Beethoven – tierces descendantes et une quinte descendante suggérant une relation de dominante-tonique à la fin – peut être audacieux dans le contexte de la forme traditionnelle de variation mais c’est une méthode artificielle pour créer une tension dramatique. Les changements de tonalité ne sont pas motivés par quelque trait caractéristique du thème ou par ses remaniements dans les variations suivantes. Prise avant la réalisation de la composition même, la décision de changer les mètres est tout aussi artificielle. Le thème plutôt innocent se change en une danse extravertie, passe à une scène de chasse suivie d’une pastorale avant de devenir une marche funèbre entière-

ment contrastante – mais en définitive son traitement est plus conventionnel que dans les précédentes *Variations Righini* (WoO 65). Dans cette œuvre, Beethoven a puisé beaucoup plus loin dans les possibilités intrinsèques du thème, l'éloignant de plus en plus de son caractère original au cours des variations. De plus, puisqu'elles proviennent de son développement du thème, les modulations audacieuses de l'avant-dernière variation de cette œuvre offrent une exaltation plus convaincante que les changements forcés de tonalité de l'opus 34.

Les Variations op. 34 ont été écrites plus ou moins en tandem avec la série de l'opus 35, plus couronnée de succès, plus organique et plus novatrice (incluse dans le 11^e volume de la série présente), et les deux séries sont les premières auxquelles Beethoven décida d'accorder des numéros d'opus, mentionnant à l'éditeur Breitkopf & Härtel qu'elles étaient faites «d'une manière complètement nouvelle» et que leurs thèmes étaient de sa main. Les deux sont les fruits de la première période véritablement expérimentale de la vie créative de Beethoven, écrites à l'été de 1802 – sans doute les moments les plus tragiques de sa vie. Séjournant à Heiligenstadt – un petit village tout près de Vienne – il en vint à comprendre que la perte graduelle de l'ouïe qui l'incommodait était à la fois irréversible et progressive et mènerait à la surdité complète. Il pensa au suicide et, en octobre, il rédigea le célèbre «testament de Heiligenstadt», une lettre à ses frères expliquant de manière dramatique sa souffrance et son angoisse ; il ne l'envoya jamais, la lettre fut trouvée parmi les effets personnels de Beethoven après son décès 25 ans plus tard. Il est tentant de relier le désespoir personnel de Beethoven et la tendance accrue d'originalité délibérée dans sa musique. On trouve, dans cette période de sa vie, plusieurs indications comme quoi Beethoven se sentait obligé de perfectionner et d'approfondir son art. Cette contrainte l'empêcha de mettre fin à ses jours et augmenta sa détermination à abolir tout compromis dans sa musique et sa vie personnelle, devenant ainsi l'homme et le

compositeur que nous aimons penser qu'il était.

Les deux séries de variations sur l'hymne national britannique «**God Save the King**» et sur «**Rule Britannia**» (**WoO 78** et **WoO 79**, toutes deux de 1803), confirment la haute estime de Beethoven pour la chose britannique. Il n'a jamais traversé la Manche et il ne connaissait pas tellement de Britanniques personnellement mais il était un adepte de la démocratie parlementaire si fermement établie à Londres. Quoique Beethoven soit souvent présenté comme un révolutionnaire de gauche, on ne doit pas monter en épingle son engagement dans les idéaux de la révolution française. Malgré la célèbre phrase «*Alle Menschen werden Brüder*» dans le dernier chœur de la 9^e Symphonie, Beethoven croyait fermement en la ségrégation des classes – qui faisait beaucoup partie du modèle anglais de démocratie parlementaire. Beethoven ne pensait pas du tout que les êtres humains étaient égaux. Il était souvent condescendant sur les qualités intellectuelles des autres et il croyait vraiment en une société de classes prédéterminées; il a fait observer en 1820 que la bourgeoisie devait être séparée des «*höhere Menschen*» – et pour lui, «*höhere Menschen*» voulait évidemment dire les classes supérieures et les gens de haute intelligence, dont il se considérait faire partie. Des trois idéaux de la Révolution française, Liberté, Égalité et Fraternité, il n'encourageait sincèrement que le premier et même là, il y voyait des limites: en définitive, il croyait aussi que chaque gouvernement devait être un reflet du modèle religieux qui voit en Dieu un père omnipotent qui seul régit l'humanité. Même Beethoven était un produit de son temps...

À quel point le «modernisme» apparent de la production de Beethoven a varié dans les années les plus productives de sa carrière est illustré par les caractères très différents des variations sur «**Rule Britannia**» et les **Trente-deux variations sur un thème original en do mineur WoO 80** de 1806. Dans «**Rule Britannia**», le thème est souvent dépouillé jusqu'au strict minimum – trois ou

quatre notes qui en dessinent le contour – formant ensuite la base pour une variation reliée à la chanson originale non pas mélodiquement mais seulement structurellement. Cette procédure est semblable dans plusieurs des variations ultérieures de Beethoven où on a la sensation que la musique capte en gros plan l'essence du matériel original, explorant ainsi toutes sortes de nouvelles possibilités. D'un autre côté, les Variations en do mineur forment presque un pastiche de la forme de variation décorative de l'ère baroque. Ces variations devinrent assez populaires du temps de Beethoven mais, plus tard dans sa vie, quand il les entendit jouées par son amie Nanette Streiher, il a apparemment demandé qui les avait composées. Quand elle répondit qu'il était lui-même le coupable, il les traita de pacotille et ajouta qu'il avait été un âne dans sa jeunesse.

La dernière série de variations sur ce disque – les **Variations op. 76 sur un thème original** – sont dédiées à Franz Oliva, un fonctionnaire viennois qui a servi de secrétaire bénévole à Beethoven après qu'ils fussent devenus amis en 1809. Cette série est aussi connue comme les «Variations des ruines d'Athènes» – Beethoven a voulu réutiliser le thème martial dans la «Marche turque» qui fait partie de la musique de scène qu'il a composée en automne 1811 pour la pièce d'August von Kotzebue.

Les **Préludes op. 39** datent des années d'études de Beethoven quand il était élève de Christian Gottlob Neefe, organiste à la cour du Prince-électeur à Bonn. Neefe avait présenté Beethoven au public dans le *Magazin der Musik* de Cramer en 1783, écrivant que son jeune élève «joue du piano avec grande habileté et avec puissance, lit très bien à vue» et «joue la majeure partie du *Clavier Bien Tempéré* de Johann Sebastian Bach... Quiconque connaît cette collection de préludes et fugues dans toutes les tonalités (que l'on peut appeler le *non plus ultra* de notre art) saura ce que cela veut dire.»

Dans les deux préludes de l'op. 39, la musique passe à travers toutes les

tonalités majeures. Dans le second – d’une durée de moins de deux minutes – les modulations sont parfois si rapides qu’une tonalité est à peine établie et ne dure qu’une mesure. Le résultat est un peu étrange mais définitivement amusant pour qui s’intéresse aux chemins inconnus de la musique de Beethoven. Le premier prélude est un peu plus structuré avec un sommet soigneusement préparé au milieu mais, encore une fois, on reste assez étonné par le manque de nette identité dans cette musique continuellement à la dérive. Les deux pièces sont probablement pensées pour l’orgue et sonnent peu idiomaticques au piano. Il est possible que Beethoven eût eu un faible pour cette musique plutôt curieuse de 1789 et qu’il l’eût fait imprimer en 1803 mais il ne serait pas hors de propos si ses seules raisons n’étaient que financières.

La **Fugue en do majeur Hess 64**, est une autre pièce de son temps d’étudiant mais d’une période ultérieure: les cinq premiers jours de Beethoven à Vienne quand sa carrière était déjà en cours. En plus de ses études avec Joseph Haydn – après la mort de Mozart en 1791, le plus célèbre compositeur à Vienne et à l’étranger – il prit des cours supplémentaires de Johann Albrechtsberger, un compositeur non pas célèbre mais très recherché comme professeur. Beethoven désirait augmenter ses connaissances en contrepoint – ce qui est étonnant car Bach était visiblement la pierre angulaire de l’enseignement de Neefe – et il ne trouvait pas que Haydn lui avait appris grand-chose. On rapporte qu’il avait grommelé qu’il n’avait jamais appris quoi que ce soit de lui. La Fugue est probablement l’un des fruits de ses études avec le notoirement strict Albrechtsberger qui conclut plus tard que Beethoven n’écrirait jamais rien de décent – probablement parce qu’il continuait de pécher contre les lois du contrepoint théorique qui étaient la norme pour les étudiants en composition.

Il serait difficile de deviner que Beethoven a composé le **Prélude en fa mineur WoO 55**, un pastiche presque parfait d’un prélude de Bach. Publié en 1803 mais

possiblement composé vers la même époque que les Préludes de l'opus 39, le Prélude en fa mineur montre certaines ressemblances avec le Prélude no 12, dans la même tonalité, tiré du premier livre du *Clavier Bien Tempéré*.

Le **Menuet en fa majeur WoO217**, publié posthume pas avant 1957, n'est remarquable que par sa structure irrégulière : dans le menuet même, la première période compte huit mesures tandis que la seconde en a neuf et, tandis que la première période du trio présente encore une fois les huit mesures attendues, la seconde n'en a que quatre. Ces irrégularités ne donneront d'insomnie à personne mais, ce qui est peut-être plus mystificateur est pourquoi, vers 1794, Beethoven a écrit cette bagatelle – et pourquoi elle n'est pas tombée dans l'oubli.

L'**Allemande WoO81** et l'**Anglaise WoO212** apparaissent toutes deux dans la même série d'esquisses datées de 1793–94. L'Anglaise, une danse villageoise anglaise traditionnelle en rythme binaire populaire dans les suites baroques, est une des compositions les plus courtes de Beethoven, d'une durée de 35 secondes. On ignore ce que Beethoven pensait de cette pièce mais il considérait apparemment l'Allemande assez intéressante pour tenter de l'incorporer dans les Bagatelles op. 119. Il décida en 1822 d'essayer de gagner facilement de l'argent en réarrangeant et retouchant quelques œuvres pour en faire une série unifiée de petites pièces comme les Bagatelles op. 33 publiées vingt ans auparavant. C'est pourquoi il parcourut le grand nombre d'esquisses qu'il avait accumulées depuis son arrivée à Vienne. La tâche de mélanger et d'assortir du matériel composé sur une période de quelque vingt-cinq ans fut cependant plus ardue que Beethoven ne l'avait pensé. Il ne put utiliser que quelques pièces assez vieilles et l'Allemande ne fut pas l'une d'elles. Bien que révisée en 1822, elle resta inédite jusqu'après la mort de Beethoven.

Le **Menuet en mi bémol majeur WoO82** est un perpétuel favori parmi les professeurs de piano et, pour plusieurs jeunes pianistes en herbe, c'est l'une de

leurs premières expériences avec Beethoven. La principale attraction pour les étudiants en est la pleine sonorité orchestrale. Il sortit en impression pour la première fois en 1805 mais l'un des premiers spécialistes de Beethoven, Gustav Nottebohm, rapporta qu'il y a existé une copie d'une première édition de cette pièce où quelqu'un avait écrit «à l'âge de 13 ans», suggérant que Beethoven ait composé la pièce à Bonn vers le même temps que sa première œuvre publiée, les *Variations Dressler*.

Les **Valses WoO84** et **WoO85** sont toutes deux des œuvres d'occasion des dernières années de Beethoven. Elles ont été écrites à la demande de l'acteur Carl Friedrich Müller qui remporta un succès assez considérable avec la publication d'anthologies de danses d'une cinquantaine de compositeurs viennois. Beethoven contribua à la collection de 1824 avec WoO84 et il écrivit une seconde valse pour la collection de 1825 pour laquelle il composa aussi une Ecossaise en mi bémol majeur, WoO86.

© *Roeland Hazendonk 2015*

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 de la Hollande 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, 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 cinquante-cinq 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, toute la musique pour piano seul de Mozart et de Haydn. Sa série en cours consacrée à la musique pour piano seul de Beethoven, également sur piano, a été décrite dans le magazine américain *Fanfare* en ces termes : « un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui remet en cause la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme 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

THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING

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.



The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty in 2007, after Graf opus 318 (ca. 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.

Compass: CC–f4

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

Material: walnut with French polish

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

BEETHOVEN · COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

Previous releases in this series:

THE COMPLETE PIANO SONATAS · BIS-2000 SACD (9 discs)

A boxed set with Sonatas Nos 1–32 and the three ‘Kurfürsten’ Sonatas and other early works (also available as separate discs)

‘It’s no exaggeration to call this set a revelation: I don’t know of any other box of the Beethoven Sonatas that is so consistently thought-provoking or so “right” stylistically, but Brautigam is also a Beethoven player whose musical discernment is a constant source of wonderment.’ *International Record Review*

THE COMPLETE BAGATELLES · BIS-1882 SACD

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

VARIATIONS (I) · BIS-1673 SACD

Six sets of variations from 1796–1800 and the ‘Eroica’ Variations, Op. 35
10 *klassik-heute.de* · Gramophone Choice *Gramophone*

VARIATIONS (II) · BIS-1883 SACD

Seven sets of variations from 1782–95 including *Venni amore*, WoO 65
Empfehlung des Monats *Fono Forum*

RONDOS & KLAVIERSTÜCKE · BIS-1892 SACD

„Brautigams Beethoven ist farbig und kraftvoll, warm und voller lyrischem Charme, virtuos und spielerisch, aber auch schlicht und direkt.“ *klassik.com*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

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 2014 at Österåker Church, Sweden
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Beethoven Road, Basingstoke, England
Photo of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-1942 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

