

RONALD BRAUTIGAM fortepiano



FÜR ELISE
The Complete Bagatelles

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 10

THE COMPLETE BAGATELLES

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

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

BAGATELLES 1795–1804

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

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

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

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

BAGATELLES 1810–25

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

SECHS BAGATELLEN, Op. 126 (1823–24)

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

TT: 71'07

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© Roeland Hazendonk 2011

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

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

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

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

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Roeland Hazendonk 2011*

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

Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine

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

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Roeland Hazendonk* 2011

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

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

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

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

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

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

BEETHOVEN · COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Volumes to follow include the Variations and Dances.

THE INSTRUMENTS USED ON THIS RECORDING

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

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

Compass: FF–c4

Knee pedals: Sustaining and moderator

Material: walnut with French polish

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



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

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



Compass: CC–f4

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

Material: walnut with French polish

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

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

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

RECORDING DATA

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

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

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

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

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



BIS-SACD-1882

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 WoO 77 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 Muziekprijs, the highest Dutch musical award.

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

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

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 40 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, 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 anonymes 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 variieren 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 „Rettungsopern“, 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 États-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

« Brautigam semble devoir renouveler avec Beethoven ses réussites haydniennes 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 Brautigam's fiery interpretations.' *The Times*

SONATAS Op. 26, Op. 27 Nos 1 & 2, Op. 28 · BIS-SACD-1473

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

SONATAS Op. 31, Op. 27 Nos 1–3 · BIS-SACD-1572

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

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

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

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

'Brautigam 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

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

12



VENNI AMORE

Variations (1782-1795)

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 12

VARIATIONS (II)

- 1 NEUN VARIATIONEN, WoO 63 (1782) 6'13
über einen Marsch von Ernst Christoph Dressler (Zweite Fassung)
Dedicated to Antonie [Antoinette] Reichsgräfin von Wolf-Metternich zur Gracht
(First edition: Görtz, Mannheim 1783)
Thema. *Maestoso*
Var. I – VIII; Var. IX. *Allegro*
- 2 SECHS VARIATIONEN, WoO 64 (c. 1790) 2'22
über ein Schweizer Lied
(First edition: Simrock, Bonn, 1798)
Thema. *Andante con moto*
Var. I – II; Var. III. *Minore*; Var. IV. *Maggiore*; Var. V – VI
- 3 VIERUNDZWANZIG VARIATIONEN, WoO 65 (1790/91) 20'31
über die Ariette *Venni Amore* von Vincenzo Righini
Dedicated to Maria Anna Hortensia Gräfin von Hatzfeld zu Trachenberg (First edition: Schott, Mainz 1791)
Thema. *Allegretto*
Var. I – XIII; Var. XIV. *Allegretto – Adagio*; Var. XV – XIX; Var. XX. *Scherzando*; Var. XXI – XXII;
Var. XXIII. *Adagio sostenuto*; Var. XXIV. *Allegro – Allegro stringendo – Presto assai*
- 4 DREIZEHN VARIATIONEN, WoO 66 (1792) 11'58
über die Ariette *Es war einmal ein alter Mann* aus
Das rote Käppchen von Karl Ditters von Dittersdorf
(First edition: Simrock, Bonn 1793)
Thema. *Allegretto*
Var. I – II; Var. III. *Commodetto*; Var. IV; Var. V. *Risoluto – Arioso. Andante con moto*; Var. VI. *Espressivo*;
Var. VII. *Allegro non molto*; Var. VIII. *Tempo I*; Var. IX. *Con spirito – Andantino – Tempo I*; Var. X;
Var. XI. *Allegro*; Var. XII. *Allegro non tanto, con grazia – Capriccio. Andante*; Var. XIII. *Marcia vivace*

- [5] **ZWÖLF VARIATIONEN, WoO 68 (1795)** 12'32
 über das *Menuett à la Vigano* aus dem Ballett
Le nozze disturbate von Jakob Haibel
 (First edition: Artaria, Vienna c. 1796)
Thema. Allegretto
 Var. I – XI; Var. XII. *Allegro – Adagio*
- [6] **NEUN VARIATIONEN, WoO 69 (1795)** 5'02
 über *Quant'è più bello* aus *La molinara* von Giovanni Paisiello
 Dedicated to Karl Fürst von Lichnowsky (First edition: Traeg, Vienna 1795)
Thema. Allegretto
 Var. I – III; Var. IV. *Minore*; Var. V. *Maggiore*; Var. VI – VIII; Var. IX. *Tempo di Menuetto*
- [7] **SECHS VARIATIONEN, WoO 70 (1795)** 5'19
 über das Duett *Nel cor più non mi sento* aus
La molinara von Giovanni Paisiello
 (First edition: Traeg, Vienna 1796)
Thema. (Andantino)
 Var. I – VI

TT: 65'41

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Instrument by Paul McNulty, after Walter & Sohn, c. 1805 (see page 28)

On 2nd March 1783 the first printed document about Ludwig van Beethoven – an introduction by his teacher Christian Gottlob Neeffe, published in Cramer’s *Magazin der Musik* – described ‘Louis van Betthoven [*sic*]’ as a ‘boy of eleven years of age [he was in fact twelve] of most promising talent’ who ‘plays the clavier skilfully and with power, reads at sight very well... Herr Neeffe has also given him tuition in thorough-bass. He is now training him in composition and for his encouragement has had nine variations for the piano-forte, written by him on a march [by Ernst Christoph Dressler], engraved at Mannheim.’

Neeffe was the organist at the court of the Prince-elector and Archbishop in Bonn, Archduke Maximilian Friedrich. In 1733 Beethoven’s grandfather had come to the Bonn court from Belgium, working at first as a bass singer in the choir, and later becoming the court’s musical director. His son Johann also sang in the choir, and would later give Ludwig his first musical training. But by 1783 Johann’s career was on the wane; he drank too much and his tenor voice had started to deteriorate. Johann certainly knew his son was exceptionally gifted, but was not as well equipped as Mozart’s father Leopold when it came to honing his son’s talent. Why and how is not clear, but Johann van Beethoven seems to have developed into a disappointed, bitter man already in his thirties – not everybody is born with a sunny nature.

When Neeffe was appointed court organist in 1781 he frustrated Johann van Beethoven’s hopes of securing the position for his son within the near future. In March 1778, at a little over seven years of age, Ludwig had first performed in public in Cologne – a concert that had, however, failed to kick-start a career as a prodigy. Some months after Neeffe’s text was printed in Cramer’s *Magazin*, Beethoven undertook the only journey abroad he made during his early youth, travelling to Holland, where he played before Stadhouder William V – as Mozart

had done in 1763. The Dutch ruler must have been impressed by the young pianist, for he rewarded Beethoven higher than most other virtuosi who performed at his court in The Hague. Compared to Mozart, who at a similar age performed all over Europe, however, Ludwig had enjoyed very limited success. Neefe had assured his readers that his protégé ‘would surely become a second Wolfgang Amadeus Mozart were he to continue as he has begun’, when Ludwig, at the age of twelve, should in fact already have proven himself to be ‘a second Mozart’ for any comparison with the Viennese wonder child to be valid. And as the **Dressler variations**, WoO 63, did not generate the attention Neefe hoped for, Beethoven remained hardly noticed outside Bonn until he left for Vienna in 1792.

Not that Bonn was such a bad place for a developing musical talent. The Prince-elector was one of the nine noblemen privileged to elect the Holy Roman Emperor, who reigned over Central Europe from Vienna. As a consequence the Bonn court was very much focused on the Austrian capital with its extraordinarily rich musical culture, and from childhood onwards Beethoven’s knowledge of the newest trends in music was up to date. The latest operas from leading composers like Paisiello, Salieri and Dittersdorf (Mozart had not yet written his best operas) were performed at the court theatre, and Beethoven knew Haydn’s and Mozart’s works well – besides having a thorough grounding in Johann Sebastian Bach’s music.

He was also well acquainted with the innovative works of Carl Philipp Emanuel Bach. Both the Dressler variations and especially the second of the three so called ‘Kurfürsten’ Sonatas (1783), show a marked influence of Carl Philipp Emanuel’s passionate *Sturm und Drang* keyboard sonatas. The choice of a march theme in a minor key as the subject for a set of variations is in the vein of Carl Philipp Emanuel’s *empfindsame* (emotional) style, and the dramatic trans-

formation of the minor theme into a jubilant, fast-moving virtuoso finale in C major is both typical of *Sturm und Drang* and highly characteristic of Beethoven's musical personality.

The quality of these variations has to do with the way Beethoven succeeded in creating proto-romantic musical gestures that suggest a personal, directly communicated, emotion. There are certainly moments in the Dressler variations when the innovative quality unique to Beethoven's mature music is foreshadowed, and nobody who knows that they were composed by an eleven-year-old could deny that the variations demonstrate not only talent but also genius.

In 1784, when Maximilian Friedrich was succeeded by Maximilian Franz, a brother of the emperor, cultural life in Bonn received an extra boost. Maximilian Franz built a new opera theatre and the quality of the court orchestra grew to an exceptional standard, rivalling that of the famous Mannheim orchestra. Beethoven played the viola in the orchestra and, as an assistant to Neefe, regularly stood in for him, leading rehearsals from the age of about thirteen. While his father was sacked because of his fading professional qualities and other problems caused by his drinking, Ludwig's star rose and, apart from the troubles at home, these must have been rather happy years. Many members of the orchestra were young and promising like himself, and it seems that he was both respected for his talent and well-liked by the community of which he was a part. There are many reports of his 'amiable character' and his 'light-heartedness' that contrast strongly with the choleric, tempestuous image of his later years.

The exact date of composition of the **Variations on a Swiss theme**, WoO 64 is not known, and neither is the history of their composition. The handwriting in the score and the paper used indicate that Beethoven wrote the piece somewhere between 1790 and 1792. Since this music was published to be performed on either the harp or the piano, it is very likely that it was originally intended

for the harp, and the fact that the variations are not very demanding for a harpist points toward a commission for a now unknown amateur. WoO 64 was published in 1798 by Simrock in Berlin, but the set pales in comparison with the **Variations on *Venni amore* by Vincenzo Righini**, WoO 65, composed during the same period, but printed very shortly after completion, in 1791 by Schott in Mainz.

The Righini variations form the composer's first masterpiece. The eminent British Beethoven scholar Barry Cooper has listed over a dozen characteristics typical of mature Beethoven in these early variations, stating that 'they contain a veritable gold-mine of ideas that were to influence a whole range of later compositions'. Cooper lists features such as off-beat accents and *sforzandi*, trills used motivically instead of as a decoration, the use of canonic and fugal elements, *crescendi* leading up to a sudden *piano*, the unexpected turn to the subdominant in the penultimate variation and the very long coda full of unexpected modulations to remote keys that concludes the last variation of the set. Certain of these can be found in Beethoven's music from the start, but most of them are more common to the later works. In fact the Righini variations bear a striking resemblance to the last set of variations Beethoven composed – the grand Diabelli variations published more than thirty years later, in 1823.

As in the later set, the imagination communicated by all the different elaborations that Beethoven was able to find for the theme is overwhelming and, as in the Diabelli variations, Beethoven stresses two extremes: many of the variations are humorous, but contrast is provided by emotionally profound *adagio* episodes such as the penultimate variation.

The Righini variations are among the first works by Beethoven to show his particular talent for musical irony. No composer before Beethoven had been able to make fun of the music itself by ridiculing a phrase or gesture immedi-

ately after it had been heard. Beethoven's musical humour has kept its vitality precisely because it is purely musical and does not refer in a symbolic way to some sort of comic situation outside the realm of music. Beethoven's irony quite often takes the form of a sudden intrusion that interrupts an earlier mood so rudely that it implies that the value of what was just heard may be questioned, and should not be taken too seriously. The chromatic runs up and down the keyboard in variation nine are not only an exaggeration of the symmetrical downward and upward movement of Righini's theme, but also make fun of variation seven, where a similar build-up of scales is part of a deadly serious display of canonic writing. The impression that Beethoven is pulling his own leg is moreover heightened by the highly disruptive quality of the contrast between the grotesque ninth variation and the delicate, almost baroque-like variation that directly precedes it.

The **Variations on *Es war einmal ein alter Mann*** from Karl Ditters von Dittersdorf's opera *Das Rote Käppchen* were inspired by the performance of that opera in 1792 in Bonn – Beethoven's last theatre season in his home town before his move to Vienna. Beethoven is said to have been greatly impressed by Dittersdorf's opera, and the sparkling theme of the aria on which he based his variations does have the light champagne-like charm that is characteristic of the best of Dittersdorf's comic operas. The aria features a remarkable caesura in the middle of a cadence, and it is obvious that this unexpected twist was the main attraction of the theme to Beethoven, as it is almost obsessively highlighted in the variations.

The remaining three sets of variations are all from 1795, three years after Beethoven had moved to Vienna. They are also examples of Beethoven trying to cash in on the musical hits of the moment in the city. The **Twelve Variations on the *Menuett à la Viganò***, WoO 68, takes its theme from one of the numbers

in a popular ballet by Jakob Haibel, a composer who in 1807, sixteen years after Mozart's death, would become the composer's posthumous brother-in-law, by marrying Sophie Weber, sister of Constanze – cultural Vienna was a small community where almost anyone of some significance knew everybody else of similar status. Haibel's theme is a bit square, to put it politely, and although Beethoven succeeded into transforming the original idea into something with a little more musical weight in his variations, they are not his best effort in the genre.

Beethoven had been a success in Vienna almost from the moment he arrived. Because of the close ties between the court in Bonn and the Austrian capital – and good contacts like Count Waldstein who paved his way – he had easy access to the influential, music-loving Viennese nobility, and soon became a favourite in its salons. Beethoven was still a 'light-hearted' young man – albeit with a fierce temper – eager to taste the good things of life, and nobody in Vienna could play the piano like him. He took dancing lessons, dressed slightly too colourfully and seems to have had a healthy appetite for the ladies, who in turn were attracted both to his genius and to the rough charm of his unpolished manners.

The **Six Variations on *Nel cor più non mi sento***, WoO 70, a popular duet from Paisiello's opera *La Molinara*, were in fact written for one of Beethoven's numerous flames. He attended a performance of the opera with an unknown lady at the Kärntnertor Theatre in June 1795. After the lady in question had sighed to Beethoven that she loved this duet and had lost a set of variations on it written by another composer, Beethoven composed his own five minutes of music the same night. 'Variazioni etc. perduti per la – ritrovata per Luigi van Beethoven', he wrote on the manuscript. Probably with the pianistic abilities of the lady in mind, the variations are easy to play but nonetheless charming.

Around the same time, Beethoven made a second set of variations based on another aria from *La Molinara* for his protector Prince Karl Lichnowsky. Beet-

hoven had been staying at the Lichnowsky residence as a guest, and in the same year that saw the two sets of Paisiello variations, his first major publications – the three Piano Trios, Op. 1, and the three Piano Sonatas, Op. 2 – were premièred during the concerts the prince and his wife organized every Friday during the concert season. WoO 69, on the aria *Quant' è più bello*, is possibly a little less inspired than the variations Beethoven wrote for the lady that captivated him, but this typical occasional piece still has its merits.

© *Roeland Hazendonk 2012*

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

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

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

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more

than 40 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, 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

Am 2. März 1783 beschrieb das erste gedruckte Dokument, das über Ludwig van Beethoven existiert - eine Empfehlung seines Lehrers Christian Gottlob Neefe, die in Cramers *Magazin der Musik* veröffentlicht wurde – „Louis van Bethhoven [*sic*]“ als einen „Knaben von 11 [tatsächlich: 12] Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, ließt sehr gut vom Blatt [...] Herr Neefe hat ihm auch [...] einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Clavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen.“

Neefe war Organist am Hofe des Kurfürsten und Erzbischofs Maximilian Friedrich in Bonn. Im Jahr 1733 war Beethovens Großvater aus Belgien an den Bonner Hof gekommen, wo er zunächst als Bassist im Chor wirkte, später aber Hofkapellmeister wurde. Sein Sohn Johann sang ebenfalls im Chor und sollte später Ludwig den ersten musikalischen Unterricht geben. Um 1783 aber war Johanns Stern im Sinken begriffen; er trank zu viel und seine Tenorstimme verschlechterte sich. Johann war sich sicher der außergewöhnlichen Begabung seines Sohnes bewusst, verfügte aber nicht über die Geschicklichkeit eines Leopold Mozart, wenn es darum ging, dieses Talent zu veredeln. Warum und wie ist nicht klar, aber Johann van Beethoven scheint bereits in seinen Dreißigern zu einem enttäuschten, verbitterten Mann geworden zu sein – nicht jeder ist mit einem sonnigen Gemüt geboren.

Als Neefe 1781 zum Hoforganist ernannt wurde, machte das Johann van Beethovens Hoffnungen, das Amt in naher Zukunft seinem Sohn sichern zu können, zunichte. Im März 1778, mit etwas mehr als sieben Jahren, war Ludwig in Köln zum ersten Mal öffentlich aufgetreten – mit einem Konzert, das allerdings nicht den Beginn einer Wunderkindkarriere markierte. Einige Monate nachdem Neefes Text in Cramers *Magazin* abgedruckt worden war, unternahm

Beethoven die einzige Auslandsreise, die er in seiner frühen Jugend machte: Er reiste nach Holland, wo er vor Stadhouder Wilhelm V. spielte, wie es auch Mozart 1763 getan hatte. Der niederländische Herrscher muss von dem jungen Pianisten beeindruckt gewesen sein, denn er belohnte Beethoven höher als die meisten anderen Virtuosen, die an seinem Den Haager Hof vorspielten. Im Vergleich zu Mozart jedoch, der in diesem Alter bereits in ganz Europa auftrat, war Ludwigs Erfolg recht begrenzt. Neefe hatte seinen Leser versichert, sein Schützling „würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen“, obschon der zwölfjährige Ludwig sich in der Tat schon als „zweiter Mozart“ hätte erwiesen haben müssen, wenn der Vergleich mit dem Wiener Wunderkind irgend sinnvoll sein sollte. Und da die **Dressler-Variationen** (WoO 63) nicht jene Aufmerksamkeit hervorriefen, die Neefe sich erhoffte, blieb Beethoven außerhalb Bonns so gut wie unbekannt, bis er 1792 nach Wien ging.

Nicht, dass Bonn ein sonderlich schlechter Platz für die Entwicklung musikalischen Talents war. Der Kurfürst war einer der neun Adligen mit dem Privileg, den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches zu wählen, der von Wien aus über Mitteleuropa herrschte. Als Folge davon war der Bonner Hof sehr stark auf die österreichische Hauptstadt mit ihrer außerordentlich reichen Musikkultur fokussiert; von Kindheit an war Beethoven über die neuesten musikalischen Strömungen informiert. Die jüngsten Opern führender Komponisten wie Paisiello, Salieri und Dittersdorf (Mozart hatte seinen besten Opern noch nicht geschrieben) wurden am Hoftheater aufgeführt, und Beethoven kannte Haydns und Mozarts Werke gut – neben seiner gründlichen Fundierung in Johann Sebastian Bachs Musik.

Außerdem waren ihm die innovativen Werke Carl Philipp Emanuel Bachs vertraut. Die Dressler-Variationen und insbesondere die zweite der drei soge-

nannten „Kurfürsten“-Sonaten (1783) zeigen den deutlichen Einfluss von Carl Philipp Emanuels leidenschaftlichen Sturm und Drang-Klaviersonaten. Die Wahl eines Marschthemas in Moll als Grundlage für einen Variationenzyklus ist ganz im Sinne von Carl Philipp Emanuels empfindsamem Stil; die dramatische Verwandlung des Moll-Themas in ein jubelndes, rasches und virtuosos Finale in C-Dur ist typisch Sturm und Drang, aber auch höchst charakteristisch für die musikalische Persönlichkeit Beethovens.

Die Qualität dieser Variationen verdankt sich Beethovens Fähigkeit, urromantische musikalische Gesten zu schaffen, die persönliche, direkt mitgeteilte Emotionen verkörpern. Es gibt in den Dressler-Variationen zweifellos Momente, die auf die innovative Qualität der Werke aus Beethovens Reifezeit vorausweisen, und niemand, der weiß, dass sie von einem Elfjährigen komponiert wurden, wird bestreiten, dass die Variationen nicht nur Talent, sondern auch Genie zeigen.

1784, als Maximilian Franz, ein Bruder des Kaisers, auf Maximilian Friedrich folgte, erhielt das kulturelle Leben in Bonn zusätzlichen Schub. Maximilian Franz ließ ein neues Opernhaus errichten, und die Qualität der Hofkapelle erreichte ein außergewöhnliches Niveau, das mit dem des berühmten Mannheimer Orchesters konkurrierte. Beethoven spielte Viola im Orchester und sprang als Assistent von Neefe regelmäßig für ihn ein, so dass er ab dem Alter von etwa dreizehn Jahren an Proben leitete. Während sein Vater wegen nachlassender beruflicher Eignung und anderer Probleme, die auf seinen Alkoholkonsum zurückgingen, entlassen wurde, ging Ludwigs Stern auf; sieht man von den häuslichen Problemen ab, müssen dies recht glückliche Jahre gewesen sein. Viele Mitglieder des Orchesters waren jung und vielversprechend wie er selbst; anscheinend wurde er aufgrund seines Talents respektiert und war beliebt in der Gemeinschaft, deren Teil er war. Es gibt viele Berichte über seinen lebens-

würdigen Charakter und seine Unbeschwertheit, die stark mit dem cholerischen, stürmischen Bild der späteren Jahren kontrastieren.

Wann genau die **Variationen über ein Schweizer Thema** WoO 64 komponiert wurden, ist ebenso wenig bekannt wie ihre Entstehungsumstände. Die Handschrift und das verwendete Papier legen den Schluss nahe, dass Beethoven das Stück zwischen 1790 und 1792 schrieb. Da diese Musik für das Spiel auf Harfe oder Klavier veröffentlicht wurde, ist es sehr wahrscheinlich, dass sie ursprünglich für die Harfe gedacht war; die Tatsache, dass die Variationen für einen Harfenisten nicht sehr anspruchsvoll sind, lässt an ein Auftragswerk für einen heute unbekannten Amateur denken. Die Variationen WoO 64 wurden 1798 bei Simrock in Berlin verlegt, doch verblassen sie im Vergleich mit den zur selben Zeit entstandenen **Variationen über Venni amore von Vincenzo Righini** (WoO 65), die bereits kurz nach der Fertigstellung im Jahr 1791 von Schott in Mainz veröffentlicht wurden.

Die Righini-Variationen sind das erste Meisterwerk des Komponisten. Der bedeutende britische Beethoven-Forscher Barry Cooper hat über ein Dutzend typischer Merkmale des reifen Beethoven in diesen frühen Varianten aufgeführt und ist der Ansicht, dass „sie eine wahre Goldgrube an Ideen enthalten, die eine ganze Reihe späterer Kompositionen beeinflussen sollten“. Cooper listet Charakteristika auf wie Akzente und Sforzandi auf leichten Takzeiten, motivisch (und nicht dekorativ) verwendete Triller, kanonische und fugierte Elemente, Crescendi, die in ein plötzliches Piano münden, die unerwartete Hinwendung zur Subdominante in der vorletzten Variation sowie die umfangreiche Coda voller unerwarteter Modulationen in entfernte Tonarten, die die letzte Variation dieses Zyklus beschließt. Einige dieser Züge lassen sich von Anfang an in Beethovens Musik finden, die meisten aber sind erst in den späteren Werken üblich. Tatsächlich weisen die Righini-Variationen eine auffallende Ähnlichkeit mit

Beethovens letztem Variationenzyklus auf – den großartigen, mehr als dreißig Jahre später (1823) veröffentlichten Diabelli-Variationen.

Wie in diesem späteren Zyklus ist die Phantasie, die sich in den unterschiedlichen Ausführungen des Themas bekundet, überwältigend. Ähnlich wie in den Diabelli-Variationen betont Beethoven zwei Extreme: Etliche Variationen sind humorvoll, doch liefern emotional tiefgründige *Adagio*-Episoden wie die vorletzte Variation hierzu die Kontraste.

Die Righini-Variationen gehören zu den ersten Werken Beethovens, in denen sich seine besondere Begabung für musikalische Ironie zeigt. Keinem Komponisten vor Beethoven war es gelungen, sich über die Musik selber lustig zu machen, indem Phrasen oder Gesten unmittelbar nach dem Erklängen ins Lächerliche gezogen werden. Beethovens musikalischer Humor hat seine Vitalität bewahrt, gerade weil er rein musikalisch ist und sich nicht auf symbolische Weise auf eine komische außermusikalische Begebenheit bezieht. Beethovens Ironie erscheint recht oft in Gestalt eines plötzlichen Einbruchs, der eine frühere Stimmung so grob unterbindet, dass der Gedanke entsteht, der Wert des soeben Erklungenen werde in Frage gestellt und solle nicht zu ernst genommen werden. Die chromatische Läufe in Variation 9 sind nicht nur eine Übersteigerung der symmetrischen Abwärts- und Aufwärtsbewegung des Righini-Themas, sondern machen sich auch über Variation 7 lustig, wo eine ähnliche Skalentextur Teil einer todernsten Demonstration kanonischer Schreibweise ist. Der Eindruck, dass Beethoven sich selber auf den Arm nimmt, wird zudem verstärkt durch die Unruhe stiftende Qualität des Kontrasts zwischen der grotesken Variation 9 und der zarten, fast barock anmutenden Variation, die ihr unmittelbar vorausgeht.

Die **Variationen über *Es war einmal ein alter Mann*** aus Karl Ditters von Dittersdorfs Oper *Das Rote Käppchen* wurden von der Bonner Aufführung dieser Oper im Jahre 1792 inspiriert – Beethovens letzter Theatersaison in seiner

Heimatstadt vor seinem Umzug nach Wien. Beethoven soll stark von Dittersdorfs Oper beeindruckt gewesen sein, und das funkelnde Thema der Arie, auf dem seine Variationen basieren, haben den hellen Champagner-Charme, der charakteristisch ist für die besten unter Dittersdorfs komischen Opern. Die Arie weist eine bemerkenswerte Zäsur in der Mitte einer Kadenz auf, und es ist offensichtlich, dass diese unerwartete Wendung für Beethoven die Hauptattraktion des Themas darstellte, wird sie doch in den Variationen geradezu obsessiv hervorgehoben.

Die übrigen drei Variationenzyklen stammen alle aus dem Jahr 1795, drei Jahre nach Beethovens Umsiedlung nach Wien. Auch sie sind Beispiele dafür, wie Beethoven versuchte, aus den populären Hits der Stunde Kapital zu schlagen. Die **Zwölf Variationen über das Menuett à la Vigano** (WoO 68) entlehnen ihr Thema einem beliebten Ballett von Jakob Haibel, einem Komponisten, der 1807, 16 Jahre nach Mozarts Tod, posthum dessen „Schwager“ wurde, als er Sophie Weber, Constanzes Schwester, heiratete – das kulturelle Wien war eine kleine Gemeinde, in der fast jeder mit einiger Bedeutung jeden anderen kannte, der einen ähnlichen Status hatte. Haibels Thema ist, höflich gesagt, arg rechtwinklig, und obwohl es Beethoven in den Variationen gelang, etwas musikalisch Gewichtigeres daraus zu machen, ist dieser Zyklus nicht unbedingt sein bester Beitrag zu dieser Gattung.

Beethovens Erfolg in Wien beginnt fast gleichzeitig mit seiner Ankunft. Aufgrund der engen Beziehungen zwischen dem Bonner Hof und der österreichischen Hauptstadt – und wegen guter Kontakte etwa zu Graf Waldstein, der ihm den Weg bahnte – hatte er schnell Zugang zu den einflussreichen, musikbegeisterten Wiener Adelskreisen und wurde bald ein Liebling der Salons. Beethoven war immer noch ein „unbeschwerter“ junger Mann – wenn auch von aufbrausendem Temperament –, er wollte die guten Dinge des Lebens kosten und nie-

mand in Wien konnte Klavier spielen wie er. Er nahm Tanzunterricht, war etwas zu bunt gekleidet und hatte offenbar einen gesunden Appetit auf die Damenwelt, die ihrerseits von seinem Genie und dem rauen Charme seiner ungeschliffenen Manieren angezogen wurde.

Die **Sechs Variationen über *Nel cor più non mi sento*** (WoO 70), einem beliebten Duett aus Paisiellos Oper *La Molinara*, wurden in der Tat für eine der zahlreichen Flammen Beethovens geschrieben. Im Juni 1795 besuchte er mit einer unbekannten Dame eine Aufführung der Oper im Kärntnertortheater. Nachdem die besagte Dame Beethoven zugeseufzt hatte, dass sie dieses Duett liebe und eine Variationenfolge darüber aus der Feder eines anderen Komponisten verloren habe, komponierte Beethoven noch in derselben Nacht seine eigenen fünf Minuten Musik. „Variazioni etc. perduti per la – ritrovata par Luigi van Beethoven“, schrieb er auf das Manuskript. Im Hinblick wohl auf die pianistischen Fähigkeiten der anvisierten Dame sind die Variationen spieltechnisch einfach, nichtsdestotrotz aber bezaubernd.

Etwa zur selben Zeit fertigte Beethoven eine zweite Variationenfolge über eine andere Arie aus *La Molinara* für seinen Gönner Fürst Karl von Lichnowsky an. Beethoven hatte eine Zeitlang in Lichnowskys Residenz gewohnt, und im selben Jahr, da auch die beiden Zyklen von Paisiello-Variationen entstanden, wurden seine ersten großen Publikationen – die drei Klaviertrios op. 1 und die drei Klaviersonaten op. 2 – in Konzerten, die der Fürst und seine Frau jeden Freitag während der Konzertsaison organisierten, uraufgeführt. Die Variationen WoO 69 über die Arie ***Quant'è più bello*** mögen etwas weniger inspiriert sein als die Variationen, die Beethoven für die Dame, die ihn fesselte, schrieb – gleichwohl hat dieses typische Gelegenheitsstück seine Reize.

© Roeland Hazendonk 2012

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 40 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte 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 melodioses 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

Le 2 mars 1783, le premier document imprimé sur Ludwig van Beethoven – une introduction par son professeur Christian Gottlob Neefe, publiée dans *Magazin der Musik* de Cramer – décrivait « Louis van Betthoven [*sic*] » comme « un garçon de onze ans [il en avait en fait douze] au talent très prometteur » qui « joue habilement et avec énergie du piano, lit très bien à vue... Herr Neefe lui a aussi donné des leçons de basse fondamentale. Il l'entraîne maintenant à la composition et pour l'encourager, il a fait graver à Mannheim neuf variations pour pianoforte qu'il avait écrites sur une marche [d'Ernst Christoph Dressler]. »

Neefe était l'organiste à la cour du prince électeur à Bonn, l'archiduc Maximilien Friedrich. En 1773, le grand-père de Beethoven était venu de la Belgique à la cour de Bonn pour y travailler comme basse dans le chœur, puis était devenu plus tard directeur de la musique de la cour. Son fils Johann chantait aussi dans le chœur et devait donner à Ludwig ses premières leçons de musique. En 1783 cependant, la carrière de Johann déclinait ; il buvait trop et sa voix de ténor commençait à se détériorer. Johann savait certainement que son fils était exceptionnellement doué mais il n'était pas aussi bien équipé que le père Leopold Mozart pour affûter le talent de son fils. On ne sait pas exactement pourquoi et comment mais Johann van Beethoven semble être devenu un homme déçu et amer déjà dans la trentaine – tout le monde n'est pas né avec une nature souriante.

Quand Neefe fut engagé comme organiste de la cour en 1781, il frustra les espoirs de Johann van Beethoven d'assurer le poste pour son fils dans un avenir rapproché. En mars 1778, âgé d'un peu plus de sept ans, Ludwig s'était produit pour la première fois en public, à Cologne – un concert qui n'avait pas réussi à le lancer dans une carrière de prodige. Quelques mois après l'impression du texte de Neefe dans le *Magazin* de Cramer, Beethoven entreprit le seul voyage à

l'étranger de sa prime jeunesse, se rendant en Hollande où il joua pour le *stadhouder* (≈lieutenant) William V – comme Mozart l'avait fait en 1763. Le dirigeant hollandais a dû être impressionné par le jeune pianiste car il rémunéra Beethoven plus généreusement que la plupart des autres virtuoses qui se présentaient à sa cour à La Haye. Comparé cependant à Mozart qui, à pareil âge, jouait partout en Europe, Ludwig avait connu un succès très limité. Neefe avait assuré ses lecteurs que son protégé «deviendrait certainement un second Wolfgang Amadeus Mozart s'il continuait comme il avait commencé» quand Ludwig, âgé de douze ans, aurait dû déjà s'être révélé comme «un second Mozart» pour que la comparaison avec l'enfant prodige de Vienne soit valable. Et comme les **Variations Dressler** (WoO 63) n'attirèrent pas l'attention que Neefe espérait, Beethoven resta à peine remarqué hors de Bonn jusqu'à ce qu'il parte pour Vienne en 1792.

Bonn n'était pas vraiment un endroit mal choisi pour développer un talent musical. Le prince électeur était l'un des neuf nobles qui avaient le privilège d'élire le saint empereur romain qui régnait sur toute l'Europe centrale de son siège à Vienne. Par conséquent, la cour de Bonn était très portée sur la capitale autrichienne avec sa culture musicale extraordinairement riche et, dès son jeune âge, Beethoven était toujours au courant des nouveautés en matière de musique. Les derniers opéras des principaux compositeurs comme Paisiello, Salieri et Dittersdorf (Mozart n'avait pas encore écrit ses meilleurs opéras) étaient montés au théâtre de la cour et Beethoven était familier avec les œuvres de Haydn et de Mozart – et connaissait à fond la musique de Bach.

Il était aussi fait l'expérience des œuvres innovatrices de Carl Philippe Emanuel Bach. Les variations Dressler et surtout la seconde des trois dites Sonates «Kurfürsten» (1783) montrent une nette influence des sonates pour clavier du style passionné de *Sturm und Drang* de Carl Philippe Emanuel. Le choix d'un

thème de marche dans une tonalité mineure comme sujet d'une série de variations se trouve dans la veine du style *empfindsame* (émotionnel) de Carl Philippe Emanuel et la transformation dramatique du thème mineur en un finale virtuose triomphant rapide en do majeur est à la fois typique du *Sturm und Drang* et très caractéristique de la personnalité musicale de Beethoven.

La qualité de ces variations dépend de la manière dont Beethoven a réussi à créer des gestes musicaux proto-romantiques qui suggèrent une émotion personnelle communiquée directement. Les variations Dressler renferment certainement des moments où la qualité innovatrice unique à la musique mûre de Beethoven est annoncée et personne sachant qu'elles furent composées par un garçon de onze ans ne pourrait nier que les variations font preuve non seulement de talent mais aussi de génie.

En 1784, quand Maximilien Franz, un frère de l'empereur, succéda à Maximilien Friedrich, la vie culturelle de Bonn reçut une injection de vitamines. Maximilien Franz fit bâtir un nouveau théâtre d'opéra et la qualité de l'orchestre de la cour atteignit un niveau exceptionnel, rivalisant avec celui du célèbre orchestre de Mannheim. Beethoven jouait de l'alto dans l'ensemble et, comme assistant de Neefe, le remplaçait régulièrement, dirigeant des répétitions dès l'âge d'environ treize ans. Tandis que son père fut renvoyé à cause du déclin de ses qualités professionnelles et d'autres problèmes dus à la boisson, l'étoile de Ludwig se levait et, outre les troubles domestiques, ces années ont dû être assez heureuses. Plusieurs membres de l'orchestre étaient jeunes et prometteurs comme lui et il semble qu'il était à la fois respecté pour son talent et aimé de l'entourage dont il faisait partie. On lit plusieurs commentaires sur son « caractère aimable » et sa « gaîté » qui contrastent fortement avec l'image colérique et orageuse de ses années de maturité.

La date exacte de la composition des **Variations sur un thème suisse** WoO 64

et l'histoire de leur composition restent inconnues. L'écriture dans la partition et sur le papier utilisé indique que Beethoven a écrit la pièce entre 1790 et 1792 et, puisque cette musique a été publiée pour être jouée sur la harpe ou le piano, il est fort probable qu'elle fût originalement destinée à la harpe et le fait que les variations ne sont pas très exigeantes pour la harpe trahirait une commande d'un amateur maintenant inconnu. La publication de WoO 64 eut lieu par Simrock à Berlin en 1798 mais la série pâlit quand on la compare aux **Variations sur Venni amore de Vincenzo Righini** (WoO 65) composées dans la même période mais imprimées juste après leur achèvement, en 1791 par Schott à Mainz.

L'éminent spécialiste britannique de Beethoven Barry Cooper a listé plus d'une douzaine de caractéristiques typiques du Beethoven mûr dans ce chef-d'œuvre de jeunesse, les variations Righini, affirmant qu'elles « renferment une véritable mine d'or d'idées qui devaient influencer un grand nombre de compositions futures. » La liste de Cooper souligne par exemple des accents synopés et des *sforzandi*, des trilles utilisés comme motifs au lieu d'ornements, l'emploi d'éléments en canon et fugués, des *crescendi* menant à un *piano subito*, le changement inattendu à la sous-dominante dans l'avant-dernière variation et la très longue coda remplie de modulations surprenantes à des tonalités éloignées qui termine la dernière variation de la série. On peut trouver certaines de ces caractéristiques dès la première musique de Beethoven mais la plupart sont plus fréquentes dans les œuvres subséquentes. En fait, les variations Righini montrent une ressemblance frappante avec la dernière série de variations composée par Beethoven – les grandes variations Diabelli publiées plus de trente ans plus tard, en 1823.

Comme dans cette dernière série, l'imagination communiquée par toutes les diverses élaborations auxquelles Beethoven pouvait soumettre le thème est renversante et, comme dans les variations Diabelli, Beethoven met l'accent sur

deux extrêmes : plusieurs variations sont humoristiques mais des épisodes *adagio* émotionnellement profonds comme dans l'avant-dernière variation, apportent un net contraste.

Les variations Righini comptent parmi les premières œuvres de Beethoven à montrer ce talent particulier pour l'ironie musicale. Aucun compositeur avant lui n'avait pu rire de la musique même en ridiculisant une phrase ou un geste immédiatement après les avoir entendus. L'humour musical de Beethoven a gardé sa vitalité précisément parce qu'elle est purement musicale et ne se réfère pas de manière symbolique à une situation comique quelconque hors du monde de la musique. L'ironie de Beethoven prend assez souvent la forme d'une intrusion soudaine qui interrompt une atmosphère avec tant de brutalité qu'elle peut mettre en question la valeur de ce qu'on vient d'entendre et suggérer qu'on ne doit pas le prendre trop au sérieux. Les montées et descentes chromatiques sur le clavier dans la neuvième variation ne sont pas seulement une exagération du mouvement symétrique descendant et ascendant du thème de Righini mais elles s'amuse aussi aux dépens de la septième variation où un mouvement semblable de gammes fait partie d'une exposition tout à fait sérieuse en canon. L'impression que Beethoven se fait lui-même marcher est renforcée par la qualité fortement perturbatrice du contraste entre la grotesque neuvième variation et la variation délicate, qu'on dirait presque baroque, qui la précède.

Les **Variations sur *Es war einmal ein alter Mann*** de l'opéra *Das Rote Käppchen* de Karl Ditters von Dittersdorf proviennent de cet opéra monté à Bonn en 1792 – la dernière saison de théâtre de Beethoven dans sa ville natale avant son départ pour Vienne. On dit que l'opéra de Dittersdorf impressionna fortement Beethoven et le thème pétillant de l'aria à la base de ses variations a ce charme léger de champagne si caractéristique des meilleurs opéras comiques de Dittersdorf. L'aria est marquée d'une remarquable césure au milieu d'une

cadence et il est évident que ce tournant inattendu était l'attraction principale du thème pour Beethoven car il est mis en vedette de manière presque obsessionnelle dans les variations.

Les trois autres séries de variations datent toutes de 1795, trois ans après l'aménagement de Beethoven à Vienne. Ce sont aussi des exemples de Beethoven essayant de profiter des succès musicaux de l'heure dans la ville. Les **Douze Variations sur le Menuet à la Vigano** (WoO 68) tire son thème de l'un des numéros d'un ballet populaire de Jakob Haibel, un compositeur qui, en 1807, soit seize ans après la mort de Mozart, devait devenir le beau-frère posthume du compositeur par son mariage avec Sophie Weber, la sœur de Constanze – la Vienne culturelle était une petite ville où presque quiconque d'un certain statut connaissait tous les autres du même rang. Le thème de Haibel est un peu simplet – pour le décrire poliment – et même si Beethoven a réussi à transformer l'idée originale en quelque chose de musicalement plus pesant dans ses variations, elles ne sont pas ce qu'il a fait de mieux dans ce genre.

Beethoven a remporté du succès à Vienne presque dès le moment de son arrivée. A cause des liens étroits entre la cour à Bonn et la capitale autrichienne – et de bons contacts comme le comte Waldstein qui lui ouvrit le chemin – il avait facilement accès à la noblesse viennoise influente et mélomane ; il devint rapidement un favori dans ses salons. Beethoven était encore un jeune homme gai – bien que de tempérament violent – avide de goûter aux bonnes choses de la vie et personne à Vienne ne pouvait jouer du piano comme lui. Il prit des cours de danse, s'habillait avec un peu trop d'éclat et semble s'être intéressé aux dames qui, en retour, étaient attirées par son génie et par le charme rude de ses manières rustres.

Les **Six Variations sur *Nel cor più non mi sento*** (WoO 70), un duo populaire de l'opéra *La Molinara* de Paisiello, furent en fait écrites pour l'une des

nombreuses flammes de Beethoven. Il assista à une représentation de l'opéra avec une dame inconnue au Théâtre Kärntnertor en juin 1795. Comme cette dame avait soupiré à Beethoven qu'elle aimait ce duo et qu'elle avait perdu une série de variations qu'un autre compositeur avait écrites sur lui, Beethoven composa ses propres cinq minutes de musique le même soir. «Variazioni etc. perduto per la – ritrovata per Luigi van Beethoven», écrivit-il sur le manuscrit. Dû probablement aux possibilités pianistiques de la dame en question, les variations sont faciles à jouer mais néanmoins charmantes.

Vers la même époque, Beethoven écrivit une seconde série de variations basées sur une autre aria de *La Molinara* pour son protecteur le prince Karl Lichnowsky. Beethoven avait été hôte à la résidence Lichnowsky et, dans la même année de composition des deux séries de variations sur l'opéra de Paisiello, ses premières publications importantes – les trois Trios pour piano op. 1 et les trois Sonates pour piano op. 2 – furent créées à des concerts que le prince et sa femme organisaient chaque vendredi pendant la saison des concerts. WoO 69, sur l'aria *Quant'è più bello*, pourrait être un peu moins inspiré que les variations que Beethoven a écrites pour la dame qui le passionnait mais cette pièce typiquement d'occasion mérite son existence.

© *Roeland Hazendonk* 2012

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 euro-

péens 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 Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les quarante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur pianoforte, 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 INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING

The fortepiano used on this recording 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



www.fortepiano.eu

BEETHOVEN · COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

Previous releases in this series:

THE 32 NUMBERED SONATAS (volumes 1–8)

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*

BIS-SACD-1363 – « Brautigam semble devoir renouveler avec Beethoven ses réussites haydiniennes et mozartiennes. » *Le Monde de la Musique*

BIS-SACD-1472 – ‘Beethoven the revolutionary comes closer than ever in Brautigam’s fiery interpretations.’ *The Times*

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*

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*

BIS-SACD-1573 – ‘Stunning performances that are technically breathtaking, stylistically astute, emotionally intense and musically alive in every moment.’ *Gramophone*

BIS-SACD-1612 – ‘Brautigam 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*

BIS-SACD-1613 – „Ein inhaltsreicher Beethoven, der ... interpretatorisch wie auch spieltechnisch vorbildlich ist.“ *Pizzicato*

3 SONATAS, WO 47 (‘KURFÜRSTEN SONATAS’) AND OTHER EARLY SONATAS · BIS-SACD-1672
„Eine Platte..., die ihren Platz in seinem Beethoven-Kanon souverän einnimmt.“ *klassik-heute.de*

THE COMPLETE BAGATELLES · BIS-SACD-1882

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

VARIATIONS (I) · BIS-SACD-1673

Six sets of variations from 1796–1800 and the ‘Eroica’ Variations, Op. 35

For further information please visit www.bis.se

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 2011 at Österåker Church, Sweden
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers;
STAX headphones
Original format: 96 kHz / 24 bit
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Beethovenstraat, Amsterdam
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-1883 © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1883

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

13



THE RAGE OVER A LOST PENNY
RONDOS & KLAVIERSTÜCKE

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 13 RONDOS & KLAVIERSTÜCKE

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | RONDO IN C MAJOR, WoO 48 (1783)
<i>Allegretto</i> | 2'30 |
| 2 | RONDO IN A MAJOR, WoO 49 (1783)
<i>Allegretto</i> | 2'41 |
| 3 | RONDO IN B FLAT MAJOR, Kinsky-Halm Anh. 6 | 7'10 |
| 4 | RONDO IN C MAJOR, Op. 51 No. 1 (1796–97)
<i>Moderato e grazioso</i> | 5'58 |
| 5 | RONDO IN G MAJOR, Op. 51 No. 2 (1800?)
<i>Andante cantabile e grazioso</i>
Der Gräfin Henriette v. Lichnowsky gewidmet | 9'06 |
| 6 | RONDO A CAPRICCIO IN G MAJOR, Op. 129 (1795–98?)
„Alla ingharese quasi un capriccio“
(„Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice“) | 5'59 |
| 7 | ECOSSAISE IN E FLAT MAJOR, WoO 86 (1825) | 0'20 |
| 8 | SIX ECOSSAISES, WoO 83 (c. 1806?) | 2'09 |

- | | | |
|------|---|------|
| [9] | ANDANTE IN F MAJOR, WoO 57 (1809)
„Andante favori“
<i>Andante grazioso con moto</i> | 8'50 |
| [10] | FANTASIE, Op. 77 (1800?)
Dem Grafen Franz v. Brunsvik gewidmet | 9'40 |
| [11] | POLONAISE IN C MAJOR, Op. 89 (1814)
<i>Alla Polacca, vivace</i>
Der Kaiserin Elisabeth Alexiewna von Russland gewidmet | 5'21 |
| [12] | KLAVIERSTÜCK 'FÜR ELISE'
(1810, rev. version of 1822, ed. Barry Cooper) <i>(Novello)</i>
<i>Molto grazioso</i> | 3'35 |
| [13] | ANDANTE MAESTOSO IN C MAJOR (1826)
(„Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke“) | 3'11 |

TT: 68'28

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

[1–8] Instrument by Paul McNulty (No. 161), after Walter & Sohn, c. 1805 (see page 28)

[9–13] Instrument by Paul McNulty (No. 175), after Conrad Graf c. 1819 (see page 29)

Composed in 1783, the first two works on this disc, the **Rondo in C major**, WoO 48, and the **Rondo in A major**, WoO 49 are among the earliest surviving compositions by Ludwig van Beethoven, while the closing piece is known as the master's 'Letzter musikalischer Gedanke'. Although 43 years separate the rondos and Beethoven's presumed last musical thought, the early works are still remarkably consistent with what is generally regarded as Beethoven's musical personality.

As with the Sonata in F minor, WoO 47 – the best of the three 'Kurfürsten' Sonatas, composed at the same time, while Beethoven was still living in Bonn – the urgency of his mature style is already present in both rondos. Especially WoO 48 is on a par with the music Beethoven wrote in his first years in Vienna about a decade later. Even at the tender age of thirteen, Beethoven displays the restlessness and the urge to surprise so characteristic of his later works in fast-moving twists of harmony and unexpected turns of phrase. There is nothing revolutionary to be found, but within the simple, neatly balanced frame of the traditional form, the spirit of adventure and the signs of true musical fantasy are plain to hear.

Whether Beethoven really wrote the **Rondo in B flat major**, Anhang 6, is rather doubtful. This charming lightweight music has been attributed to both Mozart and the Czech composer Leopold Anton Koželuch, but because it has also been associated with Beethoven it appears in the appendix to the complete catalogue of Beethoven's works which Georg Kinsky and Hans Halm published in 1955. This easy-going fanfare with its horn imitations has sufficient quality to justify the idea that it may have been composed by Beethoven, and there are indeed some similarities with finales from his early works. Mozart would seem a less likely proposition, but Koželuch, in whose vast output there are other works that have been attributed to Beethoven, is also a plausible candidate.

Whoever its composer may be, this rondo is attractive music.

Although the **Rondo in C major**, Op. 51 No. 1, and the **Rondo in G major**, Op. 51 No. 2, share an opus number, they were never intended as a pair and were composed some time apart – 1796/97 and ‘1800?’ are the years given in the *Urtext* edition – around the time Beethoven wrote his famous ‘Pathétique’ Sonata. Beethoven gave the manuscript of his Rondo in G major to one of his love interests, Countess Giulietta Guicciardi. Beethoven was quite a flirt up to his thirties and Giulietta is probably regarded as a far more important love than she actually was; not least because the famous ‘Moonlight’ Sonata, Op. 27 No. 2, was dedicated to her. The Sonata was dedicated to this young Italian beauty only because Beethoven had asked her to return the Rondo in G major as he needed to dedicate a piece to Countess Henriette Lichnowsky.

‘The most lovable and most helpless rage, similar to the one when a man cannot take off his boot, then starts stomping and sweating while the boot phlegmatically looks up to his owner’, is what Robert Schumann had to say about the **Rondo a capriccio in G major**, Op. 129, better known as ‘Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice’ (‘The Rage Over a Lost Penny, Vented in a Caprice’).

Both the subtitle of this catchy quasi-virtuoso piece and Schumann’s remark illustrate the communicational power of Beethoven’s music. The subtitle is an invention inspired by the energy of the music. It was Anton Schindler, Beethoven’s self-professed jack of all trades during the last part of the composer’s life, who interfered with Beethoven’s sketches in order to promote his own image of the composer – in which Schindler himself naturally played a glorious part. In the case of the *Rondo a capriccio* he simply wrote the title on the autograph himself. It is now believed that Beethoven worked on the piece at some time between 1795 and 1798, but never finished it. Anton Diabelli, never

wary of a little profit, completed it for him and published the work with Schindler's commercially appealing title in 1828.

Nevertheless, in musical terms the *Alla ingharese quasi un capriccio*, as it was originally named, is genuine – and attractive – Beethoven. The model might have been Mozart's famous *Rondo alla Turca*. Exotic subjects were fashionable in the ballets and operas that were as popular then as musicals are today. The 'ingharese' in the title is phoney Italian, made up by Beethoven who never learned to spell flawlessly and had only a sketchy understanding of any other language than German. The word is a conflation of 'zingarese' (gypsy style) and 'ongarese' (Hungarian). Beethoven was inspired by the unpolished beauty and the directly communicated emotion so characteristic of the music of the Hungarian gypsies that had found its way to the cafés of Vienna. The Capriccio has remained a favourite encore.

The **Six Ecossaises**, WoO 83, were published in 1807, but there is neither a manuscript nor sketches that prove beyond doubt that this lively set of very short dances was actually written by Beethoven. The écossaise is a type of contradance in a Scottish style that was popular in France and Great Britain at the end of the 18th century and at the beginning of the 19th. The WoO 83 set is here preceded by a seventh **Ecossaise**, WoO 86, which we do know that Beethoven composed, almost 20 years later, as the autograph is extant. One of his last piano compositions, it was written for the actor Carl Friedrich Müller, who in 1824 and 1825 published three large anthologies of dances for piano by nearly fifty Viennese composers.

The ***Andante in F major***, WoO 57, because of its popularity also known as the *Andante favori*, turned into a self-contained piece of music when it became detached from the 'Waldstein' Sonata, Op. 53. Beethoven's pupil Ferdinand Ries told the story that a now unknown friend of Beethoven thought the *Andante* too

long in the context of the surrounding movements of the ‘Waldstein’ Sonata.

Beethoven’s first response was to display his violent temper – which could turn physical, as a waiter in his favourite restaurant Zum Weissen Schwan discovered when the Maestro, unsatisfied with the service, poured soup over his head – but on second thoughts, Beethoven decided that the unnamed friend was right. There is now a much shorter introduction where the *Andante* was originally positioned.

The *Andante* in F major is a lovely piece but, because of its length and allusion to rondo form, it is less appropriate than the *Introduzione* that replaced it, and from which the final rondo of the ‘Waldstein’ Sonata so magically emerges. That the *Andante* was intended for the ‘Waldstein’ Sonata can still be heard in the softly resonating ending that echoes the grand sonorities explored in the first movement of the sonata.

The **Fantasie**, Op. 77, might originally have been improvised for Therese Brunsvik in the summer of 1809 when Beethoven stayed at the estate of the Brunsvik family in Hungary. Beethoven had known Therese and her sister Josephine since his early days in Vienna and it is possible that Josephine was the ‘Unsterbliche Geliebte’ to whom Beethoven wrote the famous love letter (never actually sent) in 1812. The Fantasie is, as Beethoven’s pupil Carl Czerny stated, ‘a set of variations in mixed form, one idea following the other in a potpourri’. The piece travels through no less than eight different keys; there also are three changes of metre and numerous tempo changes. It is a true fantasy, in which nothing seems planned and all that counts is the adventurousness and virtuosity of its maker.

This musical patchwork indicates how fast Beethoven’s musical ideas popped up when he sat behind a keyboard – and also shows the difference between letting his imagination loose and actually composing. Beethoven the composer

often exploited every musical possibility of one simple motif; as an improviser he traversed as many motifs as possible without getting completely lost in a musical discourse lacking any direction. In this abundance of ideas one could hear a sense of joy, not unlike getting drunk. Probably no other piece by Beethoven encapsulates what it was like to hear him improvise as much as this work – which even ends in the ‘wrong’ key, as if Beethoven stopped playing although he could have gone on for another hour.

As he became older and his growing deafness lent his headstrong character ever darker shades, Beethoven also worried increasingly about money – justifiably so during the 1820s as he produced far fewer works than before. Quite a few pieces were written mainly for profit. The **Polonaise in C major**, Op. 89, is a special example as it was written for the Russian Empress, Tsarina Elizabeth Alexeyevna in the hope of persuading her husband to pay for the three Op. 30 violin sonatas which had been dedicated to him twelve years earlier. This scheme was possibly suggested to Beethoven by Dr Andreas Bertolini, the composer’s medical advisor and friend. Apparently it worked to the extent that Beethoven received fifty ducats – far more than a small piece like the Polonaise would normally have justified. Moreover the Tsarina paid him 100 ducats for the violin sonatas.

Around 1820 Beethoven tried to combine a number of separate pieces to form a cycle of Bagatelles. He hunted through his manuscripts and one of the works that seemed promising was the beautiful ‘Lied ohne Worte’ *avant la lettre* that we now know as **Für Elise** – but which in fact should have been known as ‘Für Therese’ as it was probably written for Therese Malfatti, the last woman Beethoven proposed to and not the first who refused his offer.

The version of *Für Elise* on this disc was probably never heard in Beethoven’s lifetime. It was transcribed by the British Beethoven scholar Barry

Cooper from sketches that Beethoven made for a revision of the original – i.e. the piece as it was posthumously published in 1867 and is played today.

It turned out to be impossible to make a satisfactory whole of all these bits and pieces; by 1820 the overall structure of his compositions was much more unified than ten or twenty years earlier, when he had written most of the pieces – *Für Elise* dates from 1810. The revised version never made it into the set of Bagatelles that was published as Op. 119, but Cooper rightly argues that his own transcription could be regarded as a final version of one of Beethoven's most famous works. The differences are small: the arpeggios in the bass that accompany the main theme are placed one semiquaver later, and – more strikingly – a few bars have been added immediately after the second repeat, before the B section. Noteworthy, too, is that the tempo marking is different: instead of the *Poco moto* of the well-known version, Beethoven has chosen the more atmospheric *Molto grazioso*.

Beethoven's 'last musical thought', was penned in November 1826 – four months before his death, and a few weeks before he became too ill to work. In atmosphere it is related to the final string quartets, the last of which (Op. 135) had been completed about a month earlier. This is not really surprising, as the *Andante maestoso in C major* is in fact based on a sketch for a string quintet that Beethoven had promised to write for the publisher (and composer) Anton Diabelli. Beethoven did write out the complete first movement – though this may have been a score sketch rather than a final draft – and had started working on a second movement before his final illness made further progress impossible.

After Beethoven's death these sketches were bought by Diabelli at an auction of the composer's effects, but he published only an arrangement based on the introduction to the first movement. In fact Diabelli made two arrangements,

one for solo piano and one for piano four-hands. As Beethoven's more or less complete draft for the first movement is now lost, all that remains is Diabelli's arrangement and a few sketches too incomplete to permit any complete reconstruction of the movement.

As it is, the *Andante maestoso* is an enigmatic piece which raises many fascinating questions regarding what it could – or as far as we know, given that Beethoven's draft is no longer extant, may in fact have developed into. It is a sort of *amuse-gueule* – music by Beethoven condensed into an appetizer by Diabelli. Amidst all the uncertainties concerning this majestic *Andante* one thing is certain: Diabelli's arrangement is in fact not Beethoven's last musical thought. There are later sketches for a tenth symphony and there is a completed canon of only a few bars that Beethoven wrote down on 4th (or 5th) December 1826.

© *Roeland Hazendonk 2013*

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 forte-

piano, 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 50 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 recordings of Mozart's complete piano concertos with the Kölner Akademie have earned him the description of one reviewer as 'an absolutely instinctive Mozartian, with fleet fingerwork to match any, and with melodic playing of consummate beauty' (*International Record Review*). Released between 2008 and 2010, his four-disc cycle of Beethoven's piano concertos, on a modern piano, was likewise warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

Die beiden **Rondos C-Dur** WoO 48 und **A-Dur** WoO 49 aus dem Jahr 1783, mit denen diese SACD beginnt, gehören zu den frühesten erhaltenen Kompositionen von Ludwig van Beethoven, während das Schlusstück als „Letzter musikalischer Gedanke“ des Meisters bekannt ist. Obwohl zwischen diesem Gedanken und den Rondos 43 Jahre liegen, bekunden die frühen Werke doch bereits erstaunlich viel von dem, was allgemein als Beethovens musikalische Persönlichkeit angesehen wird.

Wie auch in der Sonate f-moll WoO 47 – der besten der drei ebenfalls um diese Zeit in Bonn entstandenen „Kurfürsten“-Sonaten –, macht sich in den beiden Rondos schon die drangvolle Energie seines Reifestils bemerkbar. Besonders WoO 48 steht auf einer Stufe mit den Werken, die Beethoven über ein Jahrzehnt später, in seinen ersten Wiener Jahren, schrieb. Auch im zarten Alter von dreizehn Jahren zeigt Beethoven in den jähren Harmoniefolgen und unerwarteten Phrasenverläufen schon jene Unruhe und Überraschungsfreude, die für seine späteren Werke so charakteristisch sind. Wenngleich sich hier nichts Revolutionäres findet, lassen sich in dem einfachen, wohlbalancierten Rahmen der traditionellen Form deutlich Abenteuerlust und echte musikalische Phantasie vernehmen.

Ob das **Rondo B-Dur** Anh. 6 tatsächlich von Beethoven stammt, ist zweifelhaft. Das charmante, unbeschwerte Stück ist sowohl Mozart wie auch dem tschechischen Komponisten Leopold Anton Koželuch zugeschrieben worden; weil es aber auch mit Beethoven in Verbindung gebracht wurde, taucht es im Anhang zu Beethovens Werkverzeichnis auf, das Georg Kinsky und Hans Halm 1955 veröffentlichten. Die forsche Fanfare mit ihren Horn-Imitationen hat genügend Qualitäten, um die Vermutung zu rechtfertigen, sie stamme von Beethoven, und in der Tat gibt es einige Ähnlichkeiten mit Finalsätzen seiner frühen Werken. Die Annahme, Mozart sei der Komponist gewesen, erscheint weniger wahrscheinlich, doch Koželuch, in dessen umfangreichem Schaffen es noch

andere Werke gibt, die Beethoven zugeschrieben worden sind, ist ein plausibler Kandidat. Wer auch immer es gewesen sein mag – er hat attraktive Musik komponiert.

Obwohl das **Rondo C-Dur** op. 51 Nr. 1 und das **Rondo G-Dur** op. 51 Nr. 2 dieselbe Opuszahl teilen, waren sie nie als Paar gedacht und wurden in großem zeitlichen Abstand komponiert: von 1796/97 bis „1800?“ lauten die Datierungen der Urtext-Ausgabe – mithin zu der Zeit, als Beethoven seine berühmte „Pathétique“-Sonate schrieb. Beethoven hat das Manuskript seines G-Dur-Rondos einer seiner Favoritinnen, Gräfin Giulietta Guicciardi, überreicht. Beethoven war bis in seine Dreißiger keinem Flirt abgeneigt, und seine Beziehung zu Giulietta wird wahrscheinlich ein wenig überbewertet – nicht zuletzt wegen der berühmten „Mondscheinsonate“ op. 27 Nr. 2, die ihr gewidmet ist. Die Widmung dieser Sonate wurde der jungen italienischen Schönheit nur deshalb zuteil, weil Beethoven sie gebeten hatte, ihm das Rondo G-Dur zurückzugeben, um es der Gräfin Henriette Lichnowsky widmen zu können.

„O es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wuth, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht.“ Dies sagte Robert Schumann über das **Rondo a capriccio G-Dur** op. 129, besser bekannt als „Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice“.

Sowohl der Untertitel dieses eingängigen quasi-Virtuosenstücks als auch Schumanns Bemerkung belegen die kommunikative Kraft von Beethovens Musik. Der Untertitel freilich ist eine bloße Erfindung, die von der Energie der Musik inspiriert ist. Man weiß, dass Anton Schindler, Beethovens „Mädchen für alles“ in den letzten Lebensjahren, verschiedentlich in Beethovens Skizzen eingriff, um sein eigenes Bild des Komponisten zu lancieren (in dem Schindler selber natürlich eine rühmliche Rolle spielte). Im Falle des *Rondo a capriccio* schrieb er

den Titel einfach selber auf das Autograph. Heute nimmt man an, dass Beethoven irgendwann zwischen 1795 und 1798 an dem Stück gearbeitet, es aber nicht beendet hat. Anton Diabelli, der einen möglichen Profit nie ausschlug, stellte es fertig und veröffentlichte es 1828 mit Schindlers verkaufsträchtigem Titel.

Dennoch ist das *Alla ingharese quasi un capriccio* (so der ursprüngliche Titel) in musikalischer Hinsicht echter – und attraktiver – Beethoven. Mozarts berühmtes *Rondo alla Turca* könnte Modell gestanden haben: Exotische Sujets waren en vogue in den Balletten und Opern, die damals so beliebt waren wie es heute Musicals sind. Das „ingharese“ im Titel ist ein Pseudo-Italienisch aus der Feder Beethovens, der nie fehlerfrei buchstabieren gelernt hatte und neben Deutsch keine andere Sprache anders als lückenhaft verstand. In diesem Wort verschmelzen „zingarese“ (Zigeuner-Stil) und „ongarese“ (Ungarisch). Beethoven ließ sich von der Schönheit und der ungeschliffenen, spontanen Emotionalität inspirieren, die so charakteristisch sind für die Musik der ungarischen Zigeuner, die ihren Weg in die Cafés von Wien gefunden hatte. Das Capriccio ist seit jeher ein Zugabenfavorit.

Die **Six Écossaises** WoO 83 wurden im Jahr 1807 veröffentlicht, aber es gibt weder Manuskripte noch Skizzen, die zweifelsfrei beweisen, dass diese lebhafteste Folge sehr kurzer Tänze tatsächlich von Beethoven stammt. Die Écossaise ist eine Art von Kontertanz in schottischem Stil, der Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Großbritannien sehr beliebt war. Den Tänzen WoO 83 ist hier eine siebte **Écossaise** (WoO 86) vorangestellt, die zweifelsohne von Beethoven komponiert wurde (wenngleich fast 20 Jahre später), denn in diesem Fall ist das Autograph erhalten. Es ist eine seiner letzten Klavierkompositionen, und sie entstand für den Schauspieler Carl Friedrich Müller, der in den Jahren 1824 und 1825 drei große Sammelbände mit Tänzen für Klavier von fast fünfzig Wiener Komponisten veröffentlichte.

Das *Andante* F-Dur WoO 57, wegen seiner Popularität auch unter dem Namen *Andante favori* bekannt, verwandelte sich in ein selbständiges Musikstück, als es der „Waldstein-Sonate“ op. 53 entnommen wurde. Beethovens Schüler Ferdinand Ries berichtet, dass ein heute unbekannter Freund Beethovens das *Andante* im Verhältnis zu den Nachbarsätzen der „Waldstein-Sonate“ als zu lang empfand.

Beethovens erster Impuls war, seinen Jähzorn zu zeigen (der durchaus körperlich werden konnte, wie ein Kellner in seinem Lieblingsrestaurant Zum Weissen Schwan entdecken musste, als der Maestro, unzufrieden mit dem Service, Suppe über seinen Kopf goss), aber nach reiflicher Überlegung gab Beethoven dem ungenannten Freund Recht. Nun befindet sich an der Stelle, an der ursprünglich das *Andante* stand, eine wesentlich kürzere Einleitung.

Das *Andante* F-Dur ist ein wunderbares Stück, doch aufgrund seiner Länge und seiner Rondoelemente eignete es sich weniger für den Zweck, den die neue Introduziona, aus der das Finalrondo der „Waldstein-Sonate“ so zauberisch erwächst, besser erfüllt. Dass das *Andante* für die „Waldstein-Sonate“ vorgesehen war, ist dem sanft verklingenden Ende anzuhören, in dem die grandiosen Klangwelten, die im ersten Satz der Sonate erkundet werden, nachhallen.

Die **Fantasie** op. 77 könnte im Sommer des Jahres 1809, als Beethoven auf dem Anwesen der Familie Brunsvik in Ungarn weilte, für Therese Brunsvik improvisiert worden sein. Beethoven kannte Therese und ihre Schwester Josephine seit seiner frühen Wiener Zeit, und wahrscheinlich war Josephine jene „unsterbliche Geliebte“, an die Beethoven im Jahr 1812 den berühmten (und nie abgesandten) Liebesbrief richtete. Die Fantasie ist, wie Beethovens Schüler Carl Czerny bemerkte, eine Variationenfolge „in der gemischten Gattung, wo Potpourri-artig ein Gedanke dem andern folgt“. Das Stück durchmisst nicht weniger als acht verschiedene Tonarten; zudem gibt es drei Takt- und zahlreiche

Tempowechsel. Es ist eine echte Fantasie, in der nichts geplant scheint: Alles was zählt, ist die Abenteuerlust und Virtuosität ihres Schöpfers.

Dieses musikalische „Patchwork“ lässt erahnen, in welch rascher Folge es musikalische Ideen hagelte, wenn Beethoven an einer Tastatur saß – und es zeigt auch den Unterschied zwischen ungebundener Fantasie und eigentlichem Komponieren. Als Komponist nutzte Beethoven alle musikalischen Möglichkeiten eines einfachen Motivs; als Improvisator schweifte er durch so viele Motive wie möglich, ohne sich gänzlich an einen ziellosen musikalischen Diskurs zu verlieren. In dieser Ideenfülle scheint ein Gefühl nachgerade trunkener Freude auf. Vermutlich vermittelt kein anderes Werk Beethovens derart authentisch, wie es gewesen sein muss, ihn improvisieren zu hören; es endet sogar in einer „falschen“ Tonart, bricht ab, als ob Beethoven noch eine Stunde hätte weiterspielen können.

Als er älter wurde und die zunehmende Taubheit seinem eigenwilligen Charakter immer dunklere Nuancen beimengte, hatte Beethoven zunehmend Geldsorgen – was in den 1820er Jahren vor allem daran lag, dass er weit weniger Werke komponierte als zuvor. Nicht wenige seiner Werke entstanden vornehmlich des Geldes wegen. Die **Polonaise C-Dur** op. 89 ist hierfür ein besonderes Beispiel, wurde sie doch für die russische Kaiserin, Zarin Elisabeth Alexejewna, in der Hoffnung komponiert, ihr Mann möge für die drei Violinsonaten op. 30, die Beethoven ihm zwölf Jahre zuvor gewidmet hatte, etwas zahlen. Diese Vorgehensweise wurde Beethoven möglicherweise von Dr. Andreas Bertolini nahegelegt, dem medizinischen Berater und Freund des Komponisten. Die Taktik zahlte sich offenbar aus, denn Beethoven erhielt 50 Dukaten – weit mehr, als ein kleines Stück wie die Polonaise eigentlich gerechtfertigt hätte. Darüber hinaus honorierte die Zarin die Violinsonaten mit 100 Dukaten.

Um 1820 versuchte Beethoven, eine Reihe von Einzelwerken zu einem Zyklus

von Bagatellen zusammenzustellen. Er sah seine Manuskripte durch, und eines der Werke, die ihm geeignet erschienen, war jenes wunderschöne „Lied ohne Worte“ *avant la lettre*, das wir als **Für Elise** kennen. Eigentlich aber müsste es „Für Therese“ heißen, denn offenbar ist es für Therese Malfatti entstanden: die letzte Frau, der Beethoven einen Heiratsantrag machte – und nicht die erste, die sein Angebot ablehnte.

Die hier eingespielte Version von *Für Elise* ist zu Beethovens Lebzeiten wohl nie erklingen. Der britische Beethoven-Forscher Barry Cooper hat hierfür Beethovens Skizzen für eine Revision des Originals – das posthum im Jahre 1867 veröffentlicht wurde und bis heute gespielt wird – transkribiert.

Es erwies sich als unmöglich, die vielen, so unterschiedlichen Stücke zu einem befriedigenden Ganzen zusammenzufügen; im Jahr 1820 war die Form seiner Kompositionen erheblich vereinheitlichter als zehn oder zwanzig Jahre zuvor, als die meisten dieser Stücke komponiert wurden – *Für Elise* stammt aus dem Jahr 1810. Auch wenn die revidierte Fassung nicht den Sprung in die Sammlung von Bagatellen schaffte, die unter der Opuszahl 119 veröffentlicht wurden, vertritt Cooper mit Recht die Auffassung, seine Transkription könne als Letztfassung eines der berühmtesten Werke Beethovens gelten. Die Unterschiede sind gering: Die Arpeggien im Bass, die das Hauptthema begleiten, beginnen eine Sechzehntelnote später, außerdem wurden – was mehr auffällt – unmittelbar nach der zweiten Wiederholung, vor dem B-Teil, einige Takte eingefügt. Bemerkenswert ist auch, dass die Tempoangabe geändert wurde: Statt des *Poco moto* der bekannten Version hat Beethoven das stimmungsvollere *Molto grazioso* gewählt.

Beethoven notierte seinen „letzten musikalischen Gedanken“ im November 1826 – vier Monate vor seinem Tod und wenige Wochen, bevor er zu krank wurde, um zu arbeiten. Der Stimmungsgehalt verweist auf die späten Streich-

quartette, deren letztes (op. 135) vor rund einem Monat fertiggestellt worden war. Das überrascht kaum, basiert das *Andante maestoso C-Dur* doch auf einer Skizze für ein Streichquintett, das Beethoven dem Verleger (und Komponisten) Anton Diabelli versprochen hatte. Beethoven schrieb den gesamten ersten Satz aus – obwohl es sich dabei vielleicht eher um ein Arbeitsmanuskript denn um eine endgültige Reinschrift handelt – und hatte die Arbeit an einem zweiten Satz begonnen, als seine Erkrankung weitere Fortschritte vereitelte.

Nach Beethovens Tod wurden diese Skizzen bei einer Nachlassversteigerung von Diabelli erworben, doch dieser veröffentlichte nur eine Klavierbearbeitung der Einleitung zum ersten Satz. Genauer gesagt, sind es zwei Bearbeitungen: eine für Klavier solo und eine für Klavier zu vier Händen. Da Beethovens mehr oder weniger vollständiger Entwurf des ersten Satzes heute als verloren gilt, sind nur diese Übertragungen sowie einige Skizzen erhalten, die aber zu fragmentarisch sind, als dass sie eine vollständige Rekonstruktion des Satzes erlauben.

Und so ist das *Andante maestoso* ein rätselhaftes Stück, das viele faszinierende Fragen aufwirft im Hinblick darauf, wie es sich hätte weiterentwickeln können oder – Beethovens Entwurf war ja vollständig – tatsächlich weiterentwickelt hat. Es ist eine Art Amuse-Gueule – Beethovens Musik, von Diabelli zu einer Vorspeise kondensiert. Angesichts aller Unsicherheiten im Zusammenhang mit diesem majestätischen *Andante* ist indes eines sicher: Diabellis Bearbeitung ist mitnichten Beethovens letzter musikalischer Gedanke. Es existieren Skizzen für eine Zehnte Symphonie, und außerdem gibt es einen vollständigen Kanon von nur wenigen Takten, den Beethoven am 4. (oder 5.) Dezember 1826 notierte.

© Roeland Hazendonk 2013

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 50 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Amsterdam Sinfonietta) sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Hammerklavier. Die derzeit laufende Gesamteinspielung von Mozarts Klavierkonzerten mit der Kölner Akademie (und ebenfalls auf dem Hammerklavier) wurde als „ein Glücksfall und eine wahre Freude“ (*Piano News*) gefeiert. Die in den Jahren 2008 bis 2010 veröffentlichte Einspielung von Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die vier einzeln erschienenen CDs erhielten mehrere Auszeichnungen, u.a. einen MIDEM Classical Award 2010.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

Composées en 1783, les deux premières œuvres sur ce disque, le **Rondo en do majeur** WoO 48 et le **Rondo en la majeur** WoO 49 comptent parmi les plus anciennes compositions de Ludwig van Beethoven à avoir survécu, tandis que la dernière pièce est connue comme la « Letzter musikalischer Gedanke » [dernière pensée musicale] du maître. Quoique 43 ans séparent les rondos et la présumée dernière pensée musicale de Beethoven, les premières œuvres sont pourtant remarquablement cohérentes avec ce qu'on considère généralement comme la personnalité musicale de Beethoven.

Comme dans la Sonate en fa mineur WoO 47 – la meilleure des trois sonates « Kurfürsten », composées dans la même période quand Beethoven vivait encore à Bonn – le caractère pressant de son style mûr apparaît déjà dans les deux rondos. Le WoO 48 surtout se trouve sur un pied d'égalité avec la musique écrite par Beethoven dans ses premières années à Vienne une dizaine d'années plus tard. À l'âge tendre de treize ans déjà, Beethoven fait montre de la nervosité et de l'envie de surprendre si caractéristiques de ses œuvres ultérieures dans des changements rapides d'harmonie et des tournures inattendues de phrases. On ne trouve rien de révolutionnaire mais au sein du cadre simple et parfaitement équilibré de la forme traditionnelle, l'esprit d'aventure et les signes de la véritable fantaisie musicale sont faciles à entendre.

Il est assez douteux que Beethoven ait vraiment écrit le **Rondo en si bémol majeur**, Anhang 6. Cette charmante pièce légère a été attribuée à Mozart et au compositeur tchèque Leopold Anton Koželuch mais parce qu'il a aussi été associé à Beethoven, le Rondo paraît dans l'appendice au catalogue complet des œuvres de Beethoven que Georg Kinsky et Hans Halm ont publié en 1955. Avec ses imitations de cor, cette fanfare décontractée est d'une qualité suffisant à justifier l'idée qu'elle pourrait provenir de la plume de Beethoven et il s'y trouve certaines ressemblances avec des finales de ses premières compositions.

Mozart semblerait moins probable mais Koželuch, dont d'autres pièces de la volumineuse production ont été attribuées à Beethoven, est aussi un candidat plausible. Quel qu'en soit le compositeur, l'attrait de cette musique est indéniable.

Quoique le **Rondo en do majeur** op. 51 no 1 et le **Rondo en sol majeur** op. 51 no 2 se partagent le même numéro d'opus, ils ne devaient pas être reliés et un certain temps les sépare – 1796/97 et « 1800 ? » sont les années données dans l'édition *Urtext* – l'époque vers laquelle Beethoven composa sa célèbre sonate « Pathétique ». Il donna le manuscrit de son Rondo en sol majeur à l'un de ses intérêts amoureux, la comtesse Giulietta Guicciardi. Beethoven flirtait encore volontiers dans la trentaine et Giulietta est probablement vue comme un amour beaucoup plus important qu'elle ne l'a actuellement été, surtout parce que la célèbre Sonate « au clair de lune » op. 27 no 2 lui a été dédiée. La sonate fut dédiée à cette jeune beauté italienne seulement parce que Beethoven l'avait priée de retourner le Rondo en sol majeur car il avait besoin de dédier une pièce à la comtesse Henriette Lichnowsky.

« La rage la plus aimable et la plus impuissante, semblable à celle qu'un homme ressent quand il ne peut pas sortir de sa botte, puis commence à piétiner et à transpirer tandis que la botte regarde son propriétaire d'un air phlegmatique », dit Robert Schumann à propos du **Rondo a capriccio en sol majeur** op. 129, mieux connu comme « Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice » [La fureur à cause du sou perdu, comprimée dans un caprice].

Le sous-titre de cette pièce quasi-virtuose entraînante et la remarque de Schumann illustrent le pouvoir communicatif de la musique de Beethoven. Le sous-titre est une idée inspirée par l'énergie de la musique. Anton Schindler, qui se disait l'homme à tout faire de Beethoven dans la dernière partie de la vie du compositeur, manipula les esquisses afin de promouvoir sa propre image du

compositeur – dans laquelle Schindler jouait naturellement un rôle glorieux. Dans le cas du *Rondo a capriccio* il écrivit simplement lui-même le titre sur le manuscrit autographe. On croit maintenant que Beethoven a travaillé sur la pièce quelque temps entre 1795 et 1798 mais il ne la finit jamais. Ne dédaignant jamais un petit avantage, Anton Diabelli la termina pour lui et publia l'œuvre avec le titre commercialement attirant de Schindler en 1828.

En termes musicaux cependant, l'*Alla ingharese quasi un capriccio*, le titre original du *Rondo a capriccio*, est du Beethoven authentique – et intéressant. Le célèbre *Rondo alla Turca* de Mozart aurait pu servir de modèle. Des sujets exotiques étaient à la mode dans les ballets et opéras alors aussi populaires que les «musicals» aujourd'hui. Le mot «ingharese» est du faux italien, inventé par Beethoven qui ne maîtrisa jamais l'orthographe et n'avait qu'une compréhension partielle de toute autre langue que l'allemand. Le mot est un amalgame de «zingarese» (style tzigane) et «ongarese» (hongrois). Beethoven fut inspiré par la beauté brute et l'émotion directement communiquée si caractéristiques de la musique des gitans hongrois qu'il entendait dans les cafés de Vienne. Le *Capriccio* est resté une pièce de rappel préférée.

Les **Six Ecossaises** WoO 83 sortirent en 1807 mais aucun manuscrit ni esquisse ne prouve indiscutablement que cette série de danses animées très courtes provienne de la plume de Beethoven. L'écossaise est un genre de contredanse dans un style écossais populaire en France et en Grande-Bretagne à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e. La série WoO 83 est ici précédée d'une septième **Ecossaise** WoO 86 que nous savons provenir de Beethoven presque vingt ans plus tard car l'autographe est conservé. L'une de ses dernières compositions pour piano, elle fut écrite pour l'acteur Carl Friedrich Müller qui publia trois grandes anthologies de danses pour piano de près de 50 compositeurs viennois en 1824 et 1825.

Aussi connu sous le nom d'*Andante favori* à cause de sa popularité, l'***Andante en fa majeur*** WoO 57 devint une pièce indépendante quand il fut détaché de la Sonate « Waldstein » op. 53. Un élève de Beethoven, Ferdinand Ries, rapporta qu'un ami maintenant inconnu de Beethoven trouvait l'*Andante* trop long dans le contexte des autres mouvements de la Sonate « Waldstein ». La première réaction de Beethoven fut de se mettre en colère – qui pouvait devenir physique, ce dont un serveur au restaurant Zum Weissen Schwan, le préféré du maestro, fit l'expérience un jour quand Beethoven, mécontent du service, lui versa la soupe sur la tête – mais, à la réflexion, il décida que l'ami anonyme avait raison. Une introduction beaucoup plus courte remplace maintenant l'*Andante* original.

L'*Andante* en fa majeur est une pièce agréable mais à cause de sa longueur et de l'allusion à la forme de rondo, elle est moins appropriée que l'*Introduzione* qui la remplaça et de laquelle le rondo final de la Sonate « Waldstein » émerge avec tant de magie. On peut encore entendre que l'*Andante* était destiné à la Sonate « Waldstein » à cause de sa fin qui résonne doucement et fait écho aux grandes sonorités explorées dans le premier mouvement de la sonate.

La **Fantaisie** op. 77 pourrait avoir d'abord été improvisée pour Thérèse Brunsvik au cours du séjour estival de Beethoven en 1809 sur la propriété des Brunsvik en Hongrie. Beethoven connaissait Thérèse et sa sœur Joséphine depuis ses premiers jours à Vienne et il est probable que Joséphine fût l'« Unsterbliche Geliebte » à qui Beethoven écrivit la célèbre lettre d'amour (mais jamais envoyée) en 1812. Selon Carl Czerny, élève de Beethoven, la Fantaisie est « une série de variations de forme mixte, une idée suivant l'autre dans un pot-pourri. » La pièce traverse pas moins de huit tonalités différentes ; il s'y trouve trois changements de mesure et de nombreux tempi différents. C'est une véritable fantaisie où rien ne semble projeté et où seules comptent la témérité et la virtuosité de son auteur.

Cet assemblage musical indique la rapidité avec laquelle les idées musicales de Beethoven surgissaient quand il s'asseyait au piano – et il montre aussi la différence quand il donnait carte blanche à son imagination et quand il composait vraiment. Beethoven le compositeur exploitait souvent toute possibilité musicale d'un simple motif ; quand il improvisait, il traversait autant de motifs que possible sans se perdre complètement dans un flot musical irrant à l'aventure. Dans cette abondance d'idées, on peut entendre une certaine joie, un peu comme un enivrement. C'est probablement la seule pièce de Beethoven qui encapsule à ce point l'improvisation de Beethoven et qui, de plus, se termine dans la « mauvaise » tonalité, comme si Beethoven s'était arrêté de jouer même s'il avait pu continuer pendant une autre heure.

En vieillissant et devant sa surdité progressive qui assombrissait encore plus son caractère entêté, Beethoven s'inquiétait de plus en plus de ses finances – avec raison d'ailleurs car il produisit dans les années 1820 beaucoup moins d'œuvres qu'auparavant. Plusieurs pièces furent écrites surtout pour le bénéfice. La **Polonaise en do majeur** op. 89 est un exemple spécial car elle fut écrite pour l'impératrice russe, la tsarine Elizabeth Alexeïevna dans l'espoir de persuader son mari de payer pour les trois sonates pour violon op. 30 qu'il lui avait dédiées douze ans plus tôt. Cette intrigue lui avait peut-être été suggérée par le docteur Andreas Bertolini, le conseiller médical du compositeur et un ami. Apparemment, l'astuce réussit au point que Beethoven reçut 50 ducats – une somme bien supérieure à ce qu'une petite pièce comme la Polonaise aurait normalement justifiée. De plus, la tsarine paya 100 ducats pour les sonates pour violon.

Vers 1820, Beethoven essaya d'assembler des pièces séparées pour former un cycle de Bagatelles. Il fouilla dans ses manuscrits et une des œuvres qui semblait prometteuse est la ravissante « Lied ohne Worte » avant la lettre connue maintenant comme **Für Elise** – mais qui en fait aurait dû être connue comme

«Für Therese» puisqu'elle fut probablement écrite pour Therese Malfatti, la dernière femme que Beethoven demanda en mariage et non la première à l'avoir éconduit.

La version de *Für Elise* interprétée sur ce disque ne fut probablement jamais entendue du temps de Beethoven. Elle fut transcrite par Barry Cooper, un spécialiste britannique de Beethoven, à partir d'esquisses que le compositeur fit pour une révision de l'originale – c'est-à-dire la pièce telle que publiée posthume en 1867 et jouée aujourd'hui.

Il s'avéra malheureusement impossible de faire un tout satisfaisant de tous ces morceaux ; en 1820, la structure générale de ses compositions était beaucoup plus unifiée que dix ou vingt ans auparavant, quand il avait écrit la plupart des pièces – *Für Elise* date de 1810. La version révisée ne fit jamais son chemin dans la série de Bagatelles publiées comme l'opus 119 mais Cooper affirme à juste titre que sa propre transcription pourrait être vue comme une version finale de l'une des célèbres œuvres de Beethoven. Les différences sont minimales : les arpèges à la basse accompagnant le thème principal sont placés une double croche plus tard et – chose plus frappante – quelques mesures ont été ajoutées immédiatement après la seconde répétition, avant la section B. Il est aussi digne d'attention que l'indication de tempo est différente : au lieu du *Poco moto* de la version bien connue, Beethoven a choisi le *Molto grazioso* plus atmosphérique.

La «dernière pensée musicale» de Beethoven date de novembre 1826 – quatre mois avant sa mort et quelques semaines avant qu'il ne devienne trop malade pour travailler. L'atmosphère rejoint celle des derniers quatuors à cordes dont le tout dernier (op. 135) avait été composé environ un mois plus tôt. Cela n'est pas vraiment surprenant car l'***Andante maestoso en do majeur*** repose en fait sur une esquisse de quintette à cordes que Beethoven avait promis d'écrire pour l'éditeur (et compositeur) Anton Diabelli. Il composa le premier mouve-

ment au complet – probablement plus une ébauche de partition qu’un brouillon final – et il avait commencé à travailler sur un deuxième mouvement avant que sa maladie ne rende tout progrès impossible.

Après la mort de Beethoven, ces esquisses furent apportées par Diabelli à une vente aux enchères des effets du compositeur mais il ne publia qu’un arrangement basé sur une introduction au premier mouvement. En fait, Diabelli fit deux arrangements, un pour piano solo et un pour piano à quatre mains. Comme le brouillon plus ou moins complet du premier mouvement de Beethoven est maintenant perdu, tout ce qui reste est l’arrangement de Diabelli et quelques ébauches trop partielles pour permettre toute reconstruction complète du mouvement.

L’*Andante maestoso* est en fait une pièce énigmatique qui soulève plusieurs questions fascinantes quant à ce qu’elle aurait pu devenir – ou, tant que l’on en sache, étant donné que le brouillon de Beethoven n’existe plus. C’est une sorte d’amuse-gueule – de la musique de Beethoven condensée en un hors-d’œuvre par Diabelli. Au milieu de toutes les incertitudes concernant ce majestueux *Andante*, une chose est certaine : l’arrangement de Diabelli n’est pas en fait la dernière pensée musicale de Beethoven. Il existe des ébauches ultérieures d’une dixième symphonie et un canon complet de quelques mesures seulement que Beethoven écrivit le 4 (ou 5) décembre 1826.

© *Roeland Hazendonk 2013*

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 fréquem-

ment avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs importants dont Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer et Edo de Waart. Dans le domaine de la musique de chambre, la violoniste Isabelle van Keulen est sa partenaire musicale depuis plus de 20 ans. En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le piano-forte, accompagné d'orchestres majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

Le début de l'association de Ronald Brautigam avec BIS date de 1995. Parmi la cinquantaine de parutions jusqu'à aujourd'hui se trouvent les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur le piano-forte, les œuvres complètes pour piano de Mozart et Haydn. Également sur piano-forte, ses enregistrements en cours de tous les concertos pour piano de Mozart avec la Kölner Akademie ont poussé un critique à le décrire comme « un mozartien absolument instinctif, au doigté des plus agiles et au jeu mélodique d'une beauté consommée » (*International Record Review*). Sorti entre 2008 et 2010, son cycle de quatre disques des concertos pour piano de Beethoven, joués sur un piano moderne, fut reçu avec un même enthousiasme ; ces disques gagnèrent 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 1–8 was made by Paul McNulty in 2012, after a Walter & Sohn instrument from c. 1805.

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



Compass: FF–c4

Knee pedals: Sustaining and moderator

Material: walnut with French polish

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

The fortepiano used on tracks 9–13 was made by Paul McNulty in 2012, after Graf opus 318 (c. 1819) from Castle Kozel near Plzeň, Czechia. In this period Graf's instruments still retained the thin soundboard and light hammers of the Viennese classical era, with somewhat thicker strings than those used by contemporary makers.

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



Compass: CC–f4

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

Material: walnut with French polish

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

The Graf fortepiano was kindly lent for this recording by Pieter Verhulst.

www.fortepiano.eu

BEETHOVEN · COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

Previous releases in this series:

THE 32 NUMBERED SONATAS (volumes 1–8)

BIS-1362 SACD – ‘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*

BIS-1363 SACD – « Brautigam semble devoir renouveler avec Beethoven ses réussites haydniennes et mozartiennes. » *Le Monde de la Musique*

BIS-1472 SACD – ‘Beethoven the revolutionary comes closer than ever in Brautigam’s fiery interpretations.’ *The Times*

BIS-1473 SACD – „Fast hat man das Gefühl, Beethovens Zeitgenosse zu sein, einer der ersten, maßlos erstaunten, wenn nicht empörten Hörer dieser Musik.“ *Süddeutsche Zeitung*

BIS-1572 SACD – ‘This is remarkably full-blooded and forceful playing, pushing the instrument to its limits yet always securing a rich and well-rounded tone...’ *International Record Review*

BIS-1573 SACD – ‘Stunning performances that are technically breathtaking, stylistically astute, emotionally intense and musically alive in every moment.’ *Gramophone*

BIS-1612 SACD – ‘Brautigam 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*

BIS-1613 SACD – „Ein inhaltsreicher Beethoven, der ... interpretatorisch wie auch spieltechnisch vorbildlich ist.“ *Pizzicato*

3 SONATAS, WO 47 (‘KURFÜRSTEN SONATAS’) AND OTHER EARLY SONATAS · BIS-1672 SACD
„Eine Platte... die ihren Platz in seinem Beethoven-Kanon souverän einnimmt.“ *klassik-heute.de*

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*

For further information please visit www.bis.se

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 2013 at Österåker Church, Sweden
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Productions)
Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones
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 2013
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chen   (French)
Front cover: Beethoven Avenue, Montreal, Canada
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   kersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1892 SACD    &    2014, BIS Records AB,   kersberga.





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, WoO 55**, 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, WoO 217**, 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 größtenteil 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 grogné 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.



BIS-1942



RONALD BRAUTIGAM fortepiano

15



DIABELLI VARIATIONS

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 15

33 VERÄNDERUNGEN ÜBER EINEN WALZER VON ANTON DIABELLI, Op. 120 (1819–23)

48'26

[1]	Theme: <i>Vivace</i>	0'56
[2]	Var. I. <i>Alla marcia maestoso</i>	1'42
[3]	Var. II. <i>Poco allegro</i>	0'49
[4]	Var. III. <i>L'istesso tempo</i>	1'10
[5]	Var. IV. <i>Un poco più vivace</i>	1'00
[6]	Var. V. <i>Allegro vivace</i>	0'53
[7]	Var. VI. <i>Allegro ma non troppo e serio</i>	1'43
[8]	Var. VII. <i>Un poco più allegro</i>	1'00
[9]	Var. VIII. <i>Poco vivace</i>	1'09
[10]	Var. IX. <i>Allegro pesante e risoluto</i>	1'59
[11]	Var. X. <i>Presto</i>	0'36
[12]	Var. XI. <i>Allegretto</i>	0'52
[13]	Var. XII. <i>Un poco più moto</i>	0'57
[14]	Var. XIII. <i>Vivace</i>	0'57
[15]	Var. XIV. <i>Grave e maestoso</i>	3'09
[16]	Var. XV. <i>Presto scherzando</i>	0'33
[17]	Var. XVI. <i>Allegro</i>	0'53
[18]	Var. XVII. [<i>Allegro</i>]	0'58
[19]	Var. XVIII. <i>Poco moderato</i>	1'26
[20]	Var. XIX. <i>Presto</i>	0'51
[21]	Var. XX. <i>Andante</i>	2'05

22	Var. XXI. <i>Allegro con brio</i>	1'14
23	Var. XXII. <i>Allegro molto</i> (alla 'Notte e giorno faticar' di Mozart)	0'40
24	Var. XXIII. <i>Allegro assai</i>	0'56
25	Var. XXIV. Fughetta. <i>Andante</i>	2'19
26	Var. XXV. <i>Allegro</i>	0'42
27	Var. XXVI. [<i>Piacevole</i>]	1'18
28	Var. XXVII. <i>Vivace</i>	0'58
29	Var. XXVIII. <i>Allegro</i>	0'52
30	Var. XXIX. <i>Adagio ma non troppo</i>	0'56
31	Var. XXX. <i>Andante, sempre cantabile</i>	1'57
32	Var. XXXI. <i>Largo, molto espressivo</i>	4'14
33	Var. XXXII. Fuga. <i>Allegro – Poco adagio</i>	3'00
34	Var. XXXIII. <i>Tempo di minuetto moderato</i>	3'39

6 NATIONAL AIRS WITH VARIATIONS, Op. 105 (1818–19) 18'18

35	I. Variations on a Welsh folk song (The cottage maid)	2'28
36	II. Variations on a Scottish folk song (Von edlem Geschlecht war Shinkin – 'Of noble stock was Shinkin')	2'28
37	III. Variations on an Austrian folk song (A Schüsserl und a Reindl – 'A bowl and a skillet')	5'33
38	IV. Variations on an Irish folk song (The last rose of summer)	3'04
39	V. Variations on an Irish folk song (Chiling O'Guiry)	2'06
40	VI. Variations on an Irish folksong (Paddy whack)	2'30

TT: 67'34

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Instrument by Paul McNulty, after a 4-stringed fortepiano by Conrad Graf, c. 1822, Op. 423 (see pages 28–29)

In the beginning of 1819 Anton Diabelli sent a short waltz to a long list of composers well-known to the Viennese public, asking them to write one variation each on his theme. As a composer Diabelli is now remembered mostly for the piano duets that many young pianists still play with their teachers, but in the first decades of the nineteenth century he was both a popular composer and a successful publisher who knew everyone there was to know about the flourishing Viennese music business. With the completed set of variations, Diabelli purportedly wanted to raise funds for the war widows and orphans, victims of the Napoleonic Wars that had raged through Europe in the first decades of the century.

Diabelli's initiative was a great success. Fifty-one composers responded to his request which resulted in the eventual publication of no less than eighty-three variations, and not the expected fifty-one. The reason was that the ever-immoderate Beethoven produced no less than thirty-three variations on Diabelli's theme, which ended up being published as *33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* in 1823, one year before the actual anthology. Schubert, Hummel, and Beethoven's pupils Carl Czerny and the Archduke Rudolf von Habsburg – brother of the Austrian Emperor Franz Rudolf II – were among the composers Diabelli had won for his initiative. Even the very young Franz Liszt (twelve when he composed his variation) was among the contributors, who on the title page of the anthology were grouped together as the Vaterländischer Künstlerverein (Patriotic Artists' Association).

Beethoven was not pleased with the 1824 publication of Diabelli's anthology as he felt it detracted from his own work. The *33 Veränderungen* had been published by the firm Cappi und Diabelli, which under the circumstances would seem perfectly logical. Beethoven was not always completely above board in his dealings with publishers, however, and had in fact also offered it to the

Bureau de Musique de C.F. Peters in Leipzig as well as to T. Boosey & Co in London – the most important European musical centre after Vienna in Beethoven's days.

Beethoven could also be opportunistic when it came to the dedication of his works, which is more excusable because dedications were a means of securing favours and income much needed in a time when there were no copyrights. The *Diabelli Variations* had been supposed to be dedicated to the wife of Beethoven's pupil Ferdinand Ries – who lived in London and had tried to secure the deal with Boosey for his teacher – but in the end, the dedicatee was Antonie Brentano, the wife of a rich merchant who lent Beethoven a considerable amount of money on several occasions and never asked for it to be returned. It has been suggested that Antonie may have been the *unsterbliche Geliebte* to whom Beethoven wrote – but never sent – a passionate love letter in 1812. If so, this may have been another reason for the dedication of the variations. In a letter Beethoven explained to Ries that while he would have dedicated an English edition to his wife, the Viennese one was a different story. How serious he was is impossible to tell, but it is certain that Beethoven never met Mrs Ries and never even knew her first name.

Like Bach's *Goldberg Variations* or his *Kunst der Fuge*, Beethoven's 33 *Veränderungen* are an exhausting essay on a specific musical form – one could even say a testament to everything Beethoven thought about variation form. Beethoven engaged with the form throughout his forty-five years as a composer. His first published work is a set of variations – the *Dressler Variations* from 1782 when he was only twelve years old – and his first masterpiece, the *Righini Variations*, published in 1791, is a grand set in many ways foreshadowing the *Diabelli Variations*. That massive work, finished more than thirty years later, is Beethoven's last major work for the piano. In total he composed twenty

sets of variations for solo piano, and the number of movements in variation form that can be found in his symphonies, sonatas, string quartets and other chamber music is even greater.

Over the course of almost half a century Beethoven managed to adapt what had formerly been the most rigid, old-fashioned form of structuring music to conform to the dramatic, classical style that he had inherited from Haydn and Mozart – and that he went on to exhaust so comprehensively that composers after him had to find new ways to be original.

The problem with the traditional variation form was that it ignored the dramatic possibilities of the tonal system of different keys, each related differently to the main tonality. In traditional variation sets the key remained the same apart from an obligatory minor section towards the end. Moreover the theme was not developed but merely embellished – something which was also incompatible with the focus on drama inherent in the classical style and even more fundamental to Beethoven's music.

Beethoven succeeded in dramatizing variation form by moving away from its focus on melody and embellishment, opting instead for an analytic breaking down of the theme into its constituent elements. Each of those elements contributes to the character of the theme, but can also form the basis of an exploration of further possibilities. These elements can be worked out in variations of a far more disparate character and offer greater possibilities for dramatic conflict. Of course this also means that Beethoven could use his exceptional musical fantasy, his unsurpassed insight into the possibilities hidden inside a given theme, with much greater freedom. Instead of being an anchor to be anxiously held onto, the theme became a point of departure for his imagination. The *Diabelli Variations* are the ultimate example of this new conception of the old form. It is with reason that Beethoven used the word *Veränderungen* instead of *Variationen* in the title.

Although Beethoven made sketches for as many as twenty-three variations very quickly after receiving Diabelli's waltz sometime in March 1819, he seems to have warmed to the idea of composing his *Veränderungen* only at a later stage. Beethoven's secretary Anton Schindler later stated that Beethoven was offended at being asked to write variations on a theme he considered too banal to be bothered with. Most of the stories about Beethoven that originate with Schindler are now considered questionable if not fraudulent, but Beethoven did once write that Diabelli's waltz was a *Schusterfleck* – a 'cobbler's patch'.

Cobbler's patch or not, Diabelli's waltz has both catchy and comic qualities. The straightforward bass (largely made up of fourths bouncing up and down with a recurring, somewhat 'square' four-note turn), the rigid harmonic structure moving back and forth between the tonic and the dominant, and above all the repetitiveness of this no doubt hurriedly written tune make it both attractively simple and comically bouncy. It is very likely that Beethoven smiled when he first saw Diabelli's music. It's just as likely that when he looked again he was struck by the incongruous march-like character so prominent in this waltz. Beethoven had an unsurpassed talent for irony and sarcasm in music and he must have seen the enormous comic potential of Diabelli's paradoxical waltz. The basic quality of the theme must also have been attractive to Beethoven. As explained above; the sketchier the idea, the more possibilities there are to transform it. Compared with Diabelli's comically limping cobbler's patch, a truly great theme is less suited to being broken up, turned inside out and transformed into something completely different.

Beethoven must have become very enthusiastic as soon as he started sketching the work: he hardly ever progressed as assiduously if there was no reasonable prospect of publication. Beethoven was always keen to earn money and the two years before 1819 had been financially disastrous because he had spent al-

most all of his productive time on the ‘Hammerklavier’ Sonata, which did not generate any income. On top of that, the costs of his household had increased since his nephew Karl had come into his care – and because he was continuously fighting over custody of Karl with his widowed sister-in-law Johanna. Beethoven may have thought that he could easily sell a large set of variations on Diabelli’s theme, but there was no certainty at all this that was going to happen. In view of this, the number of sketches he made for the *Veränderungen* is extraordinary and hard to motivate, other than by the idea that Beethoven obviously very much enjoyed toying with Diabelli’s waltz.

The fun Beethoven must have had is still contagious for pianists and listeners today. Right away in the first variation, Beethoven turned Diabelli’s waltz into a comically striding, pompous march that cheekily points out the contradiction inherent in the waltz. After that, fun is made of many elements of the theme, mostly by isolating a few notes and exaggerating features inherent in Diabelli’s original. Variation 5 mocks the static harmony and exaggerates the dynamic contrasts in the waltz, with abrupt changes of register adding an extra twist. Variation 10 pokes fun at the repetitiveness of the waltz at breathtaking speed – and the speed adds to the fun, the effect being somewhat like running to stand still.

This is followed immediately by a completely different, elegant variant of the waltz, based on its first three notes alone. There’s no irony at all in the subdued beauty of this touchingly simple variation. In the fourteenth variation the waltz is transformed almost beyond recognition into a solemn and deeply earnest *Grave*. Completely different in atmosphere again is the beautiful lyrical *Fughetta* (No. 24) – a slightly melancholy homage to Bach, who with his *Goldberg Variations* obviously provided the model for Beethoven. Before that (as No. 22) comes the jocular humour of a parody on Leporello’s complaint in

Mozart's *Don Giovanni*, the aria 'Notte e giorno faticar'. There is a hidden bite quite characteristic of Beethoven's sarcasm: this variation highlights a remarkable similarity between Mozart's music and that of Diabelli...

The *Diabelli Variations* evolved in two spurts of creativity – one early in 1819 and the other three years later, in 1822 – a period which, apart from a certain lack of money, was rather calm for Beethoven. On the personal front the rather awkward struggle of parenting his nephew abated. Beethoven seems to have come to terms with his now almost complete deafness and he was also able to accept the fact that his personality and his dedication to his art did not sit very well alongside his deep wish to share his life with a woman. Meanwhile, on the professional side, he had solved the problem of how both to renew and adhere to the principles of the classical style in the 'Hammerklavier' Sonata.

Work on the variations was laid aside for three years while he composed the *Missa Solemnis* – which admittedly proved something of a struggle – and the three last piano sonatas, which were less difficult to finish. These years also saw the completion of the last two sets of Bagatelles and the folk song arrangements included in **Op. 105**.

Beethoven's interest in folk songs developed late in his career, more or less by accident. The catalyst was the British publisher George Thomson who commissioned several sets of arrangements of Scottish, English, Irish and Welsh folk songs. Thomson continuously complained about the difficulty of Beethoven's arrangements: 'much too difficult...' My songs with your ritornellos and accompaniments do not sell!...' but despite his heartfelt cries they were rather profitable both for him and for Beethoven, who could write this kind of music fast – a relief, if not a sort of holiday, from his serious, drawn-out compositional battles.

Thomson remained concerned about Beethoven's 'difficulties' to the last, but nevertheless asked him in 1817 to compose variations on twelve folk songs 'in

a pleasing style, and not too difficult'. Beethoven responded with sixteen such sets during 1818–19, grouping them as 'Varierte Themen' for piano with flute or violin, into two bundles, Op. 105 and Op. 107. In order to widen their appeal they were published with the flute or violin part *ad libitum*, but they are usually listed as duos among the composer's chamber works. On the present disc Ronald Brautigam includes the first set, Op. 105, with Beethoven's arrangements of six folk songs from Wales, Scotland, Ireland and Austria.

© *Roeland Hazendonk 2016*

Ronald Brautigam has deservedly earned a reputation as one of Holland's most respected musicians, remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He has received numerous awards including the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. A student of the legendary Rudolf Serkin, Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France and Gewandhausorchester Leipzig. Among the distinguished conductors that he has performed alongside are Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle and Iván Fischer.

Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has established himself as a leading exponent of the fortepiano, working with orchestras such as the Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, the Freiburg Baroque Orchestra, the Wiener Akademie, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began what has proved a highly successful asso-

ciation with the Swedish label BIS. His discography of over 60 recordings to date includes the complete works for solo keyboard of Mozart and Haydn on the fortepiano, and with the present disc he completes his 15-disc Beethoven cycle, which has already become firmly established as the benchmark cycle on the fortepiano. 2009 saw the start of a collaboration with the Kölner Akademie and the conductor Michael Alexander Willens that has resulted in a series of eleven discs of Mozart's complete piano concertos on the fortepiano. His recordings meet with critical acclaim worldwide, and have received prestigious awards such as the Edison Klassiek Award, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Award and the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam is a professor at the Hochschule für Musik in Basel.

www.ronaldbrautigam.com

Zu Beginn des Jahres 1819 sandte Anton Diabelli etlichen renommierten Wiener Komponisten einen kurzen Walzer mit der Bitte, jeweils eine Variation über dieses Thema zu schreiben. Als Komponist kennen wir Diabelli heute allenfalls durch die Klavierduos, die viele junge Pianisten immer noch mit ihren Lehrern spielen; in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aber war er ein beliebter Komponist und zudem ein erfolgreicher Verleger mit besten Kontakten in der florierenden Musikszene Wiens. Der fertige Variationsfolge sollte, so Diabelli, Geld für die Kriegswitwen und -waisen erbringen – Opfer der Napoleonischen Kriege, die in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts durch Europa gewütet hatten.

Diabellis Initiative war ein großer Erfolg. 51 Komponisten entsprachen seiner Bitte, und schließlich wurden nicht weniger als 83 Variationen veröffentlicht – mehr als die 51 zu erwartenden. Grund dafür war, dass der allzeit maßlose Beethoven nicht weniger als 33 Variationen über Diabellis Thema komponierte, die 1823 – ein Jahr vor dem eigentlichen Sammelband – als **33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli** veröffentlicht wurden. Zu den Komponisten, die Diabelli für sein Vorhaben gewinnen konnte, gehörten Schubert, Hummel sowie Beethovens Schüler Carl Czerny und Erzherzog Rudolph von Habsburg, ein Bruder des österreichischen Kaisers Franz Rudolph II. Selbst der blutjunge Franz Liszt (er war zwölf, als er seine Variation komponierte) gehörte zu den Mitwirkenden, die auf der Titelseite der Anthologie als Vaterländischer Künstlerverein firmierten.

Beethoven war ungehalten über die Veröffentlichung von Diabellis Sammlung im Jahr 1824, meinte er doch, es lenke von seinem eigenen Werk ab. Die *33 Veränderungen* waren bei Cappi und Diabelli gedruckt worden, was unter den gegebenen Umständen nur naheliegend war. Im Umgang mit Verlagen war Beethoven nicht immer ganz korrekt, und so hatte er sie in der Tat auch dem Bureau de

Musique de C.F. Peters in Leipzig sowie T. Boosey & Co. in London angeboten – dem nach Wien wichtigsten europäischen Musikzentrum in Beethovens Tagen.

Auch bei der Widmung seiner Werke ging Beethoven durchaus mit Berechnung vor, was verzeihlicher ist, wenn man bedenkt, dass Widmungen zu einer Zeit, die kein Urheberrecht kannte, ein wichtiges Mittel waren, Gefälligkeiten und Einkünfte zu erlangen. Die *Diabelli-Variationen* sollten zunächst der Frau von Beethovens Schüler Ferdinand Ries (der in London lebte und versucht hatte, für seinen Lehrer den Deal mit Boosey einzufädeln) zugeeignet werden – letzten Endes aber wurde das Werk Antonie Brentano gewidmet, der Frau eines reichen Kaufmanns, der Beethoven mehrfach erhebliche Geldbeträge geliehen hatte, ohne je ihre Rückzahlung angemahnt zu haben. Manche vermuten in Antonie jene unsterbliche Geliebte, der Beethoven 1812 einen leidenschaftlichen, aber nie abgesandten Liebesbrief schrieb. Wenn dem so sein sollte, wäre dies ein weiterer Grund für die Zueignung der Variationen. In einem Brief erklärte Beethoven Ries, dass er die (letztlich nicht zustande gekommene) englische Ausgabe seiner Frau gewidmet hätte, während die Wiener Ausgabe eine ganz andere Angelegenheit sei. Wie ernst es ihm damit war, lässt sich schwerlich sagen, aber es gilt als sicher, dass Beethoven Ries' Frau weder begegnet war noch auch nur ihren Vornamen kannte.

Wie Bachs *Goldberg-Variationen* oder die *Kunst der Fuge*, sind Beethovens *33 Veränderungen* eine erschöpfende Auseinandersetzung mit einer bestimmten musikalischen Form, man könnte sogar sagen: Beethovens Vermächtnis in Bezug auf das, was er zur Variationenform zu sagen hatte – einer Form, mit der sich im Laufe seiner 45 Jahre als Komponist immer wieder beschäftigte. Sein erstes veröffentlichtes Werk – die *Dressler-Variationen* aus dem Jahr 1782, als Beethoven zwölf Jahre alt war – war ein Variationenzyklus; sein erstes Meisterwerk, die 1791 veröffentlichten *Righini-Variationen* ist ein großer Zyklus, der in vielerlei Hinsicht auf die *Diabelli-Variationen* vorausweist. Bei diesem gewal-

tigen Werk, das mehr als dreißig Jahre später fertiggestellt wurde, handelt es sich um Beethovens letzte große Klavierkomposition. Insgesamt komponierte er zwanzig Variationszyklen für Klavier solo, und die Zahl der Variationensätze in seinen Symphonien, Sonaten, Streichquartetten und andere Kammermusikwerken ist noch größer.

Im Laufe fast eines halben Jahrhunderts gelang es Beethoven, das ehemals starrste, altmodischste musikalische Gestaltungsprinzip dem dramatischen, klassischen Stil anzupassen, den er von Haydn und Mozart ererbt hatte – und den er so nachhaltig ausprägen sollte, dass die auf ihn folgenden Komponisten sich auf neue Wege begeben mussten, um originell zu sein.

Das Problem mit der traditionellen Variationenform war, dass sie die dramatischen Möglichkeiten außer Acht ließ, welche die Wahl verschiedener, je unterschiedlich auf die Grundtonart bezogener Tonarten bot. Sieht man von der obligatorischen Mollvariation gegen Ende ab, behielten traditionelle Variationszyklen ihre Tonart stets bei. Darüber hinaus wurde das Thema nicht entwickelt, sondern lediglich verziert – auch dies unvereinbar mit der dramatischen Ausrichtung, die für den klassischen Stil und, mehr noch, für Beethovens Musik von grundlegender Bedeutung war.

Beethoven erreichte die Dramatisierung der Variationenform dadurch, dass er den Primat von Melodik und Ornamentik der analytischen Aufspaltung des Themas in seine Bestandteile opferte. Jeder dieser Bestandteile trägt zum Charakter des Themas bei, kann aber auch Grundlage für die Erkundung weiterer Möglichkeiten sein. Die Bestandteile können in Variationen von weitaus disparaterem Charakter entwickelt werden, und sie bieten mehr Möglichkeiten für dramatische Konflikte. Natürlich bedeutet dies auch, dass Beethoven seiner außerordentlichen musikalischen Phantasie und seinem unübertroffenen Gespür für das Potential eines gegebenen Themas mit weit mehr Freiheit nachgehen konnte. Das

Thema war nicht länger der Anker, an den man sich ängstlich kettete, sondern der Ausgangspunkt für die eigene Phantasie. Die *Diabelli-Variationen* sind das radikalste Beispiel für diese Neukonzeption der alten Form. Nicht ohne Grund wählte Beethoven für den Titel den Begriff Veränderungen anstelle von Variationen.

Obwohl Beethoven schon im März 1829, bald nach Erhalt von Diabellis Walzer, Skizzen zu ganzen 23 Variationen machte, scheint er sich erst zu einem späteren Zeitpunkt für die Komposition seiner *Veränderungen* erwärmt zu haben. Beethovens Sekretär Anton Schindler notierte später, Beethoven sei verärgert gewesen, um Variationen über ein Thema gebeten worden zu sein, das er als zu ordinär erachtete, dass man ihn damit belästige. Wenngleich die meisten Berichte über Beethoven aus Schindlers Feder mittlerweile als fragwürdig, wenn nicht gar betrügerisch gelten, nannte Beethoven Diabellis Walzerthema tatsächlich einmal einen „Schusterfleck“ (ein einfallslos weitersequenziertes Modell).

Schusterfleck oder nicht, Diabellis Walzer hat sowohl eingängige wie auch komische Qualitäten. Der simple Bass (er besteht weitgehend aus auf und ab hüpfenden Quartan mit einer wiederkehrenden, etwas spröden Viertonfigur), die starre harmonische Anlage, die zwischen Tonika und Dominante hin und her pendelt, und insbesondere die Eintönigkeit dieser zweifellos in aller Eile geschriebenen Melodie verleihen ihm eine bestechende Schlichtheit und einen hüpfend-komischen Charakter. Vermutlich musste Beethoven lächeln, als er Diabellis Walzer zum ersten Mal sah; ebenso wahrscheinlich ist, dass ihm bei nochmaliger Betrachtung der so markante wie unangemessene Marsch-Charakter ins Auge fiel. Beethoven hatte ein unübertroffenes Talent für Ironie und Sarkasmus in der Musik, und er muss das enorme komische Potential von Diabellis paradoxem Walzer erkannt haben. Auch dürfte ihn der elementare Zuschnitt des Themas angezogen haben. Wie erwähnt: Je skizzenhafter der Gedanke, desto zahlreicher die Möglichkeiten, ihn umzuformen. Im Unterschied zu Diabellis

komisch hinkendem Schusterfleck eignet sich ein wirklich großes Thema weniger dazu, aufgebrochen, von innen nach außen gewendet und in etwas ganz Anderes verwandelt zu werden.

Beethoven muss die Arbeit an diesem Werk mit großer Begeisterung aufgenommen haben, denn selten machte er so rasche Fortschritte, wenn es kaum Aussicht auf Veröffentlichung gab. Beethoven war immer darum bemüht, Geld zu verdienen, und die zwei Jahre vor 1819 waren finanziell katastrophal gewesen, hatte er doch fast seine gesamte Schaffenskraft auf die „Hammerklaviersonate“ verwendet, die ihm keine Einnahmen brachte. Darüber hinaus hatten sich die Kosten für seinen Haushalt erhöht, weil sein Neffe Karl in seine Obhut gekommen war – und weil er unablässig mit seiner verwitweten Schwägerin Johanna um das Sorgerecht für Karl kämpfte. Beethoven mag angenommen haben, einen großen Variationszyklus über Diabellis Thema leicht verkaufen zu können, wenngleich alles andere als sicher war, dass dies so sein würde. In Anbetracht dieser Tatsache ist die Zahl der Skizzen, die er für die Veränderungen anfertigte, außergewöhnlich und kaum erklärlich – außer durch die Annahme, dass Beethoven es offensichtlich sehr genoss, mit Diabellis Walzer zu spielen.

Der Spaß, den Beethoven gehabt haben muss, wirkt auch heute noch ansteckend auf Pianisten wie Zuhörer. Gleich in der ersten Variation verwandelt Beethoven Diabellis Walzer in einen komisch daherschreitenden, pompösen Marsch – ein frecher Hinweis auf den Widerspruch, der diesem Walzer innewohnt. Danach treibt er seinen Spaß mit etlichen Themenbestandteilen, zumeist mittels Abspaltung weniger Töne und Übertreibung einzelner Aspekte des Originals. Variation 5 mokiert sich über die statische Harmonik und übertreibt die dynamischen Kontraste des Walzers, wobei abrupte Registerwechsel das ihrige tun. Variation 10 nimmt die Wiederholungen des Walzers in atemberaubenden Tempo aufs Korn; das Tempo erhöht den Spaß und erweckt den Ein-

druck einer Art rasenden Stillstands.

Unmittelbar hierauf folgt eine ganz andere, elegante Variante des Walzers, die allein auf dessen ersten drei Tönen basiert. Die verhaltene Schönheit dieser anrührend schlichten Variation ist bar jeglicher Ironie. Die vierzehnte Variation verwandelt den Walzer fast bis zur Unkenntlichkeit in ein feierliches, tiefstes *Grave*. Wiederum von ganz anderem Charakter ist die wunderbare lyrische Fughetta (Nr. 24) – eine etwas melancholische Hommage an Bach, der mit seinen *Goldberg-Variationen* Beethoven offensichtlich Modell gestanden hat. Zuvor erklingt in Nr. 22 eine witzige Parodie auf Leporellos Klage-Arie „Notte e giorno faticar“ aus Mozarts *Don Giovanni*; zugleich birgt sie einen für Beethovens Sarkasmus charakteristischen Seitenhieb, indem sie auf eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen Mozarts und Diabellis Musik aufmerksam macht ...

Die *Diabelli-Variationen* entstanden in zwei Schaffensschüben (der eine Anfang 1819 und der andere drei Jahre später, 1822) – eine Zeit, die, abgesehen von einem gewissen Mangel an Geld, für Beethoven eher ruhiger Natur war. Auf persönlicher Ebene verebten die eher schwierigen Bemühungen um die Erziehung seines Neffen. Beethoven schien sich mit seiner nun fast vollständigen Taubheit abgefunden zu haben, und er hatte gelernt, die Tatsache zu akzeptieren, dass seine Persönlichkeit und seine Hingabe an seine Kunst schwer mit seinem starken Wunsch, sein Leben mit einer Frau zu teilen, vereinbaren ließ. In beruflicher Hinsicht hatte er mit der „Hammerklaviersonate“ das Problem gelöst, die Grundlagen des klassischen Stils ebenso zu bewahren wie zu erneuern.

Die Arbeit an den Variationen ruhte für drei Jahre, als Beethoven die *Missa Solemnis* komponierte – mit der er eingestandenermaßen seine Mühe hatte – und die drei letzten Klaviersonaten, deren Fertigstellung mit weniger Schwierigkeiten behaftet war. Außerdem wurden in diesen Jahren die letzten beiden Sammlungen von Bagatellen sowie die Volksliedvariationen **op. 105** abgeschlossen.

Beethovens Interesse an Volksliedern entstand erst spät in seiner Karriere und verdankt sich mehr oder weniger einem Zufall. Auslöser war der britische Verleger George Thomson, der bei ihm mehrere Reihen von Bearbeitungen schottischer, englischer, irischer und walisischer Volkslieder in Auftrag gab. Thomson beschwerte sich fortwährend über die Schwierigkeit von Beethovens Bearbeitungen („viel zu schwer... Meine Lieder mit Ihren Ritornellen und Begleitungen verkaufen sich nicht!“), doch trotz seiner flehentlichen Stoßseufzer waren sie recht profitabel für ihn wie für Beethoven, der diese Art Musik rasch niederschreiben konnte – eine Entlastung, vielleicht gar eine Art Urlaub von seinen ernsten, langwierigen Kompositionsschlachten.

Thomson sorgte sich bis zuletzt über Beethovens „Schwierigkeiten“, bat ihn aber nichtsdestotrotz 1817, Variationen über zwölf Volkslieder zu komponieren – „in einem gefälligen Stil, und nicht zu schwer“. Beethoven antwortete in den Jahren 1818/19 mit sechzehn solcher Zyklen und stellte sie als „Variierte Themen“ für Klavier mit Flöte oder Violine zu zwei Gruppen (op. 105 und 107) zusammen. Mit dem Ziel, die Verbreitung zu erhöhen, ließ die veröffentlichte Fassung den Einsatz des Flöten- oder Violinparts offen (*ad libitum*), gemeinhin aber werden die Variationen als Duos zu Beethovens Kammermusikwerken gezählt. Auf der vorliegenden SACD hat Ronald Brautigam die erste Gruppe (op. 105) mit Beethovens Bearbeitungen von sechs Volksliedern aus Wales, Schottland, Irland und Österreich eingespielt.

© *Roeland Hazendonk 2016*

Ronald Brautigam gilt aus gutem Grund als einer der renommiertesten Musiker der Niederlande – nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen. Er hat zahl-

reiche Preise erhalten, darunter den Nederlandse Muziekprijs, die höchste Auszeichnung der Niederlande. Der Schüler des legendären Rudolf Serkin tritt regelmäßig mit führenden Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, dem Orchestre National de France und dem Gewandhausorchester Leipzig auf. Zu den herausragenden Dirigenten, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle und Iván Fischer.

Neben seinen Aufführungen auf modernen Instrumenten hat sich Ronald Brautigam als einer der führenden Exponenten des Hammerklaviers etabliert, der mit Orchestern wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, dem Freiburger Barockorchester, der Wiener Akademie, dem Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées musiziert hat.

1995 begann Ronald Brautigam seine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem schwedischen Label BIS. Seine Diskographie umfasst heute über 60 Aufnahmen, darunter sämtliche Klaviersolowerke Mozarts und Haydns auf dem Hammerklavier. Mit der vorliegenden SACD vollendet er seinen 15teiligen Beethoven-Zyklus, der bereits als Referenzeinspielung auf dem Hammerklavier gilt. Im Jahr 2009 begann seine Zusammenarbeit mit der Kölner Akademie und Dirigent Michael Alexander Willens, aus der eine auf 11 SACDs erschienene Gesamteinspielung von Mozarts Klavierkonzerten auf dem Hammerklavier hervorgegangen ist. Seine Aufnahmen finden weltweit großes Lob der Kritik und haben renommierte Auszeichnungen erhalten wie den Edison Klassiek Award, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Award und Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam ist Professor an der Hochschule für Musik in Basel.

www.ronaldbrautigam.com

Au début de 1819, Anton Diabelli envoya une courte valse à une longue liste de compositeurs bien connus du public viennois, leur demandant d'écrire chacun une variation sur son thème. On se souvient maintenant du compositeur Diabelli surtout pour les duos pour piano que plusieurs jeunes pianistes jouent encore avec leurs professeurs mais, dans les premières décennies du 19^e siècle, il était un compositeur populaire et un éditeur à succès qui connaissait tout le monde important en affaires musicales prospères à Vienne. Diabelli voulait prétendument lever des fonds pour les veuves et orphelins des guerres napoléoniennes qui avaient fait rage en Europe dans les premières décennies du siècle.

L'initiative de Diabelli remporta un grand succès. 51 compositeurs répondirent à sa demande, ce qui eut pour résultat que la publication devait renfermer non moins de 83 variations au lieu des 51 attendues. La raison en est que Beethoven, toujours excessif, avait produit pas moins de 33 variations sur le thème de Diabelli et elles finirent par être éditées comme **33 *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*** [33 *Variations sur une valse d'Anton Diabelli*] en 1823, un an avant l'anthologie actuelle. Schubert, Hummel et les élèves de Beethoven Carl Czerny et l'archiduc Rudolf von Habsburg – frère de l'empereur autrichien Franz Rudolf II – se trouvaient parmi les compositeurs que Diabelli avait gagnés à son projet. Même le très jeune Franz Liszt (il avait douze ans quand il composa sa variation) comptait parmi les contributeurs qui, sur la page de titre, furent regroupés sous le nom de *Vaterländischer Künstlerverein* [Association des artistes patriotiques].

La publication de l'anthologie de Diabelli en 1824 déplut à Beethoven car il trouvait qu'elle nuisait à sa propre œuvre. Les 33 *Veränderungen* étaient sorties chez les éditions Cappi und Diabelli, ce qui semblerait parfaitement logique vu les circonstances. Or Beethoven ne mettait pas toujours cartes sur table dans ses

relations avec les éditeurs et il les avait en fait déjà offertes au Bureau de Musique de C.F. Peters à Leipzig ainsi qu'à T. Boosey & Co. à Londres – le centre musical européen le plus important après Vienne en ce temps-là.

Beethoven pouvait aussi être opportuniste quand il s'agissait de la dédicace de ses œuvres, ce qui est plus excusable parce que les dédicaces étaient un moyen de s'assurer des faveurs et un revenu très nécessaire à une époque où les droits d'auteur n'existaient pas encore. Les *Variations Diabelli* ont été supposées être dédiées à la femme d'un élève de Beethoven, Ferdinand Ries – qui vivait à Londres et qui avait essayé d'obtenir la transaction chez Boosey pour son professeur – mais à la fin, la dédicataire fut Antonie Brentano, femme d'un riche marchand qui prêta à Beethoven de grosses sommes d'argent à plusieurs reprises et ne demanda jamais à être remboursée. On a suggéré qu'Antonie pourrait avoir été l'*unsterbliche Geliebte* [l'immortelle bien-aimée] à qui Beethoven écrivit – mais n'envoya jamais – une lettre d'amour passionnée en 1812. Le cas échéant, cela aurait été une autre raison pour lui dédier les variations. Dans une lettre, Beethoven expliqua à Ries qu'alors qu'il aurait dédié une édition anglaise à sa femme, l'édition viennoise était une autre affaire. Il est impossible de savoir à quel point il était sérieux mais il est certain que Beethoven n'a jamais rencontré Mme Ries et n'a jamais même su son prénom.

Comme les *Variations Goldberg* ou l'*Art de la Fugue* de Bach, les 33 *Veränderungen* de Beethoven sont un essai épuisant dans une forme musicale spécifique – on pourrait même dire un testament sur tout ce que Beethoven a pensé de la forme de variations. Il a travaillé avec cette forme tout le long de ses 45 ans comme compositeur. La première œuvre à avoir été publiée est une série de variations – les *Variations Dressler* de 1782 quand il n'avait que douze ans – et son premier chef-d'œuvre, les *Variations Righini*, publiées en 1791, est une grande série annonçant de plusieurs façons les *Variations Diabelli*. Terminée

plus de trente ans plus tard, cette pièce massive est la dernière composition importante de Beethoven pour le piano. Il écrit en tout vingt séries de variations pour piano solo et le nombre de mouvements en forme de variations trouvés dans ses symphonies, sonates, quatuors à cordes et autre musique de chambre est plus élevé encore.

Au cours de presque un demi-siècle, Beethoven réussit à adapter ce qui avait été jusque-là la forme la plus ancienne et la plus stricte en structure musicale, afin de se conformer au style classique dramatique qu'il avait hérité de Haydn et de Mozart et qu'il devait épuiser si complètement que les compositeurs après lui durent trouver de nouvelles voies pour être originaux.

Le problème avec la forme traditionnelle de variations est qu'elle ignorait les possibilités dramatiques du système tonal données par les diverses tonalités reliées chacune différemment à la tonalité principale. Dans les séries de variations usitées, la tonalité restait la même sauf pour une section mineure obligatoire vers la fin. De plus, le thème n'était pas développé mais seulement embelli – ce qui était également incompatible avec l'accent dramatique dans le style classique et qui était encore plus fondamental dans la musique de Beethoven.

Beethoven réussit à dramatiser la forme de variation en s'éloignant du focus sur la mélodie et l'ornementation, optant plutôt pour une décomposition analytique du thème en ses éléments constituants. Chacun de ces éléments contribue au caractère du thème mais peut aussi former la base d'une exploration d'autres possibilités. Ces éléments peuvent être élaborés dans des variations d'un caractère beaucoup plus disparate et offrent de plus grandes possibilités à former un conflit dramatique. Cela veut aussi dire que Beethoven pouvait avoir recours à son exceptionnelle imagination musicale, son appréciation inégalée des possibilités cachées dans un thème donné, avec beaucoup plus de liberté. Plutôt que d'être une ancre à laquelle se rattacher anxieusement, le thème devint un point

de départ pour son imagination. Les *Variations Diabelli* sont le meilleur exemple de cette nouvelle conception de la vieille forme. C'est avec raison que Beethoven utilisa le mot *Veränderungen* au lieu de *Variationen* dans le titre.

Quoique Beethoven esquisât jusqu'à 23 variations très rapidement après avoir reçu la valse de Diabelli en mars 1819, il semble s'être exalté à l'idée de composer ses *Veränderungen* seulement à un stade ultérieur. Le secrétaire de Beethoven, Anton Schindler, affirma plus tard que Beethoven avait été offensé qu'on lui demande d'écrire des variations sur un thème qu'il considérait trop banal pour s'en occuper. La plupart des anecdotes sur Beethoven originaires de Schindler sont maintenant considérées comme douteuses sinon frauduleuses mais Beethoven écrivit une fois que la valse de Diabelli était un *Schusterfleck* – un «rapiéçage de cordonnier».

Rapiéçage de cordonnier ou pas, la valse de Diabelli avait des qualités à la fois entraînantes et comiques. La basse toute simple – faite surtout de quarts sautillantes avec un genre de «carré» récurrent de quatre notes – la structure harmonique rigide oscillant entre la tonique et la dominante, et surtout la répétitivité de cette mélodie certainement écrite à la course la rendent à la fois attrayante par sa simplicité et comiquement bondissante. Il est fort probable que Beethoven sourit en regardant pour la première fois la musique de Diabelli. Il est tout aussi probable qu'à seconde vue, il fût frappé par le caractère incongrue si saillant dans cette valse. Beethoven avait un don insurpassé pour l'ironie et le sarcasme en musique et il dut voir l'énorme potentiel comique de la valse paradoxale de Diabelli. La qualité fondamentale du thème dut aussi avoir attiré Beethoven. Ainsi qu'expliqué ci-dessus, moins l'idée était détaillée, plus il y avait de possibilités de la transformer. Comparé au rapiéçage de cordonnier qui boite de façon comique, un thème vraiment magnifique convient moins bien à être démolir, tourné à l'envers et transformé en quelque chose de tout à fait différent.

Beethoven a dû s'enthousiasmer beaucoup dès qu'il commença à esquisser l'œuvre : il a rarement progressé si assidûment sans avoir un espoir raisonnable de publication. Beethoven était toujours désireux de gagner de l'argent et les deux ans avant 1819 avaient été financièrement désastreuses parce qu'il avait passé presque tout son temps productif sur la Sonate « Hammerklavier » qui ne lui rapporta pas de revenus. De plus, les frais domestiques avaient augmenté depuis qu'il assumait la tutelle de son neveu Karl – et parce qu'il se disputait constamment avec sa belle-sœur Johanna devenue veuve, pour la garde de Karl. Beethoven peut avoir pensé qu'il pourrait facilement vendre une imposante série de variations sur le thème de Diabelli mais il n'y avait aucune certitude que cela se fit. Compte tenu de cette situation, le nombre d'esquisses qu'il écrivit pour les *Veränderungen* est extraordinaire et difficile à expliquer, sauf par l'idée que Beethoven eut évidemment beaucoup de plaisir à jouer avec la valse de Diabelli.

L'agrément éprouvé par Beethoven est encore contagieux pour les pianistes et auditeurs d'aujourd'hui. Dès la première variation, Beethoven tourne la valse de Diabelli en une marche pompeuse à grands pas comiques, qui souligne effrontément la contradiction inhérente à la valse. Après cela, il rit de plusieurs éléments du thème, surtout en isolant quelques notes et en exagérant les traits intrinsèques à l'original de Diabelli. La variation 5 se moque de l'harmonie statique et exagère les contrastes de nuance dans la valse, avec des changements abrupts de registre ajoutant un tortillon de surplus. La variation 10 s'amuse de la répétitivité de la valse à une vitesse stupéfiante – et la vitesse ajoute à l'amusement, l'effet étant un peu celui de courir sur place.

Ceci est suivi immédiatement par une variante élégante, complètement différente de la valse, basée sur ses trois premières notes seulement. Il n'y a aucune ironie dans la beauté tamisée de cette variation à la simplicité touchante. Dans la quatorzième variation, la valse est transformée jusqu'à être à peine reconnue

en un *Grave* solennel et profondément sincère. D'une atmosphère encore une fois complètement différente, la ravissante *Fughetta* lyrique (no 24) – est un hommage légèrement mélancolique à Bach qui, avec ses *Variations Goldberg*, servit évidemment de modèle à Beethoven. Avant cela (comme no 22), on entend l'humour enjoué d'une parodie sur la plainte de Leporello dans *Don Giovanni* de Mozart, l'aria «Notte e giorno faticar». Il s'y trouve une pointe dissimulée assez caractéristique du sarcasme de Beethoven : cette variation surligne une remarquable ressemblance entre la musique de Mozart et celle de Diabelli...

Les *Variations Diabelli* ont évolué en deux à-coups de créativité – la première au début de 1819 et l'autre trois ans plus tard, en 1822 – une période qui, sauf pour un certain manque d'argent, était plutôt calme pour Beethoven. Du côté personnel, la lutte assez difficile pour la parentalité de son neveu s'apaisa. Beethoven semble s'être réconcilié avec sa surdité alors presque complète et il était aussi capable d'accepter le fait que sa personnalité et son dévouement à son art n'étaient pas très compatibles avec son profond désir de partager sa vie avec une femme. Entretemps, du côté professionnel, il avait résolu le problème de renouvellement et d'adhésion aux principes du style classique dans la Sonate «Hammerklavier».

Le travail sur les variations fut mis de côté pendant trois ans pour la composition de la *Missa Solemnis* – qui s'avéra une sorte de combat et des trois dernières sonates pour piano qui furent moins difficiles à terminer. Ces trois années virent aussi l'achèvement des deux dernières séries de Bagatelles et les arrangements de chansons populaires inclus dans l'**opus 105**.

L'intérêt de Beethoven pour les chansons populaires se développa tard dans sa carrière, plus ou moins par accident. Le catalyseur fut l'éditeur britannique George Thomson qui commanda plusieurs séries d'arrangements de chansons populaires écossaises, anglaises, irlandaises et galloises. Thomson se plaignait

continuellement de la difficulté des arrangements de Beethoven : « beaucoup trop difficiles... Mes chansons avec vos ritournelles et accompagnements ne se vendent pas !... » mais malgré ses cris du cœur, ils furent plutôt profitables et pour lui et pour Beethoven qui pouvait rapidement écrire ce genre de musique – un soulagement, sinon une sorte de vacances de ses longues et sérieuses luttes de composition.

Thomson resta préoccupé des « difficultés » de Beethoven jusqu'à la fin mais il lui demanda néanmoins en 1817 de composer des variations sur douze chansons populaires « dans un style plaisant et pas trop difficile. » Beethoven répondit avec seize œuvres de ce genre entre 1818–19, les regroupant en « Variierte Themen » pour piano avec flûte ou violon, en deux séries, les opus 105 et 107. Dans le but de les rendre plus attrayantes, elles furent publiées avec la partie de flûte ou de violon *ad libitum* mais elles étaient habituellement listées comme des duos parmi la musique de chambre du compositeur. Sur ce disque, Ronald Brautigam inclut la première série, op. 105, avec les arrangements de six chansons populaires du Pays de Galles, d'Ecosse, d'Irlande et d'Autriche.

© *Roeland Hazendonk 2016*

Ronald Brautigam s'est à juste titre mérité la réputation d'être l'un des musiciens les plus respectés de la Hollande, remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais encore pour la nature éclectique de ses intérêts musicaux. Il a reçu de nombreux prix dont le Nederlandse Musiekprijs, le plus distingué en musique en Hollande. Élève du légendaire Rudolf Serkin, Ronald Brautigam joue régulièrement avec des orchestres de renom dont l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre philharmonique de Hong Kong, l'Or-

chestre National de France et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Il s'est produit sous la direction de chefs éminents dont Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle et Iván Fischer.

Outre ses concerts sur instruments modernes, Ronald Brautigam est devenu un important interprète sur le piano, travaillant avec entre autres l'Orchestra of the Enlightenment, Tafelmusik, l'Orchestre baroque de Fribourg en Allemagne, Wiener Akademie, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

En 1995, Ronald Brautigam entreprit ce qui se révéla être une association très réussie avec la maison de disques suédoise BIS. Sa discographie de plus de 60 enregistrements jusqu'ici inclut les œuvres complètes de Mozart et de Haydn sur piano et le disque actuel termine son cycle Beethoven de quinze CDs qui est déjà reconnu comme le cycle normatif sur piano. 2009 vit le début d'une collaboration avec la Kölner Akademie et le chef Michael Alexander Willens, ce qui aboutit en une série de onze disques de tous les concertos pour piano sur piano. Ses enregistrements soulèvent l'acclamation du public comme de la critique mondiale et ont reçu des prix prestigieux dont l'Edson Klassiek Awards, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Awards et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam enseigne à la Hochschule für Musik à Bâle.

www.ronaldbrautigam.com



THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING

Paul McNulty after Conrad Graf, 1822, Op. 423, preserved at the Kunsthistorisches Museum Wien

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 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. In a letter from 1816, Beethoven indicated a wish to own an instrument by Graf, a wish that was fulfilled in 1826 when the maker supplied him with a fortepiano probably built especially for the composer. For some years, Graf had been building instruments with quadruple stringing, i.e. with four strings for every note, but he seems to have ceased production of these by 1825. Beethoven’s fortepiano was nevertheless such an instrument (as is the one heard on the present recording). Conrad Graf is frequently mentioned in Beethoven’s conversation books and at the composer’s funeral he was one of the torch-bearers, along with Schubert. After Beethoven’s death, the fortepiano was returned to Graf, who soon sold it at a premium.

Compass: CC – f4, four strings per note

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

Material: walnut

Measurements: 240cm/122cm/35cm, c. 151kg

BEETHOVEN · COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

*With the present disc Ronald Brautigam ends his highly acclaimed series.
Previously released are:*

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 on separate discs)*

Jahrespreis 2015 Preis der deutschen Schallplattenkritik

*‘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 · Editor’s 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*

VARIATIONS & KLAVIERSTÜCKE · BIS-1942 SACD

Instrumental Choice of the Month BBC Music Magazine

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 2015 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, MAD1 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 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: © Juan Hitters: Pasaje Beethoven, Villa Urquiza, Buenos Aires, Argentina
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-1943 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-1943