

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 Vigano***, 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 if 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 par 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 Marchthemas 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 virtuoses 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 par 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