



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 'Variierte 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 -weisen 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, tiefestes *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 walischer 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 esquissât 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 sourît 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 de marche 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 démoli, 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, MAD! 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.

