

RONALD BRAUTIGAM fortepiano



Der Sturm

Sonatas Op.31 Nos.1-3

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770-1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 5

SONATA NO. 16 IN G MAJOR, Op. 31 No. 1 (1802) 23'14

First Edition: Nägeli, Zurich 1803

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro vivace</i> | 6'38 |
| 2 | II. <i>Adagio grazioso</i> | 10'02 |
| 3 | III. Rondo. <i>Allegretto</i> | 6'28 |

SONATA NO. 17 IN D MINOR, 'DER STURM', Op. 31 No. 2 (1802) 22'18

First Edition: Nägeli, Zurich 1803

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 4 | I. <i>Largo – Allegro</i> | 8'29 |
| 5 | II. <i>Adagio</i> | 7'47 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 5'53 |

SONATA NO. 18 IN E FLAT MAJOR, Op. 31 No. 3 (1802) 21'13

First Edition: Nägeli, Zurich 1804

- | | | |
|----|---|------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 8'21 |
| 8 | II. Scherzo. <i>Allegretto vivace</i> | 4'50 |
| 9 | III. Menuetto. <i>Moderato e grazioso</i> | 3'37 |
| 10 | IV. <i>Presto con fuoco</i> | 4'16 |

TT: 67'49

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Instrument by Paul McNulty 2001, after Walter & Sohn c. 1802 (see page 21)

Beethoven wrote the three Op.31 sonatas in the summer of 1802 when he was staying in Heiligenstadt, a small village on the Kahlenberg hill just outside Vienna. The city was not a very pleasant place to be during the summer, as hygiene was not what it is today. With the heat a thick, malodorous cloud would rise in the streets, and diseases like typhoid – which killed Schubert some twenty-five years later – could easily spread. The house where Beethoven lived is still standing, a five-minute walk away from the stream where he found the inspiration for the *Szene am Bach* of the ‘Pastoral’ *Symphony* a few years later. (Anyone familiar with the symphony will be surprised by the contrast between such a tiny source of inspiration and the stream depicted in the music.)

Though Beethoven loved the countryside, the summer of 1802 was one of the darkest of his life. He had hoped that his troubled ears would benefit from the rest, but instead his hearing worsened. When strolling through the countryside with his friend and pupil Ferdinand Ries, he could only hear the sound of a shepherd playing the flute half an hour later (and from about two kilometres closer) than his companion. Ries later remembered that Beethoven had often been very quiet and withdrawn. The summer ended with Beethoven writing the famous farewell letter to his brothers that is now known as the Heiligenstadt Testament.

The thirty-one year old composer obviously considered suicide – he did in fact own a set of duel pistols. Beethoven chose to continue living because he was a proud man with a character as powerful and vital as his music. He knew he was an extraordinary person and he felt it as an almost religious task to use his talent to produce music he was sure would remain long after he had died. Composing gave him a sense of purpose, but it was also a rather addictive means of escape. In a sense Beethoven was a sort of priest severely addicted to composing. In the end he always had this way out, but in the summer of 1802 his despair was obscuring this escape. In the Heiligenstadt Testament Beethoven gets under-

standably close to the self-pity he detested. The letter was never posted – like that other desperate missive to the ‘unsterbliche Geliebte’, that he wrote a decade later. Formulating his grief in writing was enough.

In no way do the three sonatas of Op. 31 reflect Beethoven’s personal drama. The first of the set, in G major, opens in a relaxed, almost pastoral mood and the finale of the third sonata, in E flat major, is one of the most exuberant pieces of music he ever wrote. This saltarello sounds like the musical equivalent of a puppy breaking loose in an over-enthusiastic run through the fields. It seems impossible that the exciting scherzo of the same sonata could have been written by someone on the verge of taking his own life. This is Beethoven at his best: sardonically humorous, aggressive, sharp as a knife and absolutely certain of how to achieve his effects. After the repeated single notes on which the first phrases fade out as if unsure of what will follow, the *fortissimo* harmonic change strikes like lightning with a force as great as any happy young man’s appetite for life.

The second sonata of the set, in D minor, is the most adventurous of the three. It is also the best-known, and the first movement is – as well as being very exciting music – an excellent example of how Beethoven experimented with the musical concepts he inherited from Haydn and Mozart. Though the music flows in a logical, compelling stream from beginning to end – of course with a few surprises to keep things interesting – there is something not quite right with the building blocks of the sonata form as Beethoven’s contemporaries knew it.

The *Allegro* opens with a hesitatingly soft broken chord that seems to indicate a slow introduction, but instead the music plunges right away into a fast descending line that sounds like material normally used as a bridge between the main thematic episodes. The main *Allegro* theme starts with a chord that is broken in a similar way to the one in the very first bar. Now it is presented without hesitation, affirmative and *forte*, and here, some twenty seconds after the music start-

ed, it turns out that the first chord was not an introduction after all but a premonition of the first theme. This first theme does not behave in the conventional manner: it is not a neatly shaped symmetrical event ending with a firm cadence. Instead, the music quickly starts to move away from the solid ground of the main tonality in an upwardly striving sequence. Contrary to convention, the theme is transformed into a transitional phrase and acquires enormous energy because the material that is repeated at successively higher steps is also shortened. This is something that a composer in Beethoven's day would normally only do in a development section.

Finally there is a cadence and a second theme does follow, as expected. Once again, however, it is rather eccentric, and again it is related to material from the first bars of the piece. The descending line that had followed the opening chord turns out to be a premonition of the second theme, just as the opening chord itself had been for the start of the first theme. This second theme is also not properly rounded off, and again it has a lot of surprising elements that would normally be found in transitory material.

In fact there is no conventional theme in this movement at all. It is all built on motifs that allude to a melody or a theme without actually developing into one. Not completing anything and always rapidly moving away from the starting point of the material gives this movement its enormous energy and drive. When asked by his pupil Ries what one should make of this music, the composer – always reluctant to give this kind of clue – answered that Ries should read Shakespeare's *Tempest*.

The sketches for the *Sonata in D minor* show that Beethoven did not set out to experiment for experimentation's sake. The introduction is missing in the first draft and the piece starts right away with the main theme. In the draft this theme is much more conventional. It is a sort of 'Mannheim rocket' of the kind that

Beethoven also used it in the sonatas Op. 2 No. 1 and Op. 10 No. 1 – both, like the second sonata of Op. 31, stormy and in minor keys.

In the first draft the theme does not move away from its conventional character and is not very interesting in itself. That would not have been a problem, since Beethoven's music is not about beautiful themes, but about using the possibilities of the material. The most interesting musical thought in the first draft is the introduction of a short recitative-like fragment at the end of the development; this provides a magical moment of calm before the recapitulation starts. The draft already contains plenty of energetic music, so this fragment fulfils a logical need. Beethoven might, however, have felt unhappy with the fact that this 'recitative' does not seem to be a part of the unified structure. Instead it is dropped in more or less out of the blue – although, like in the final version, it is definitely related to the first main theme.

He found the solution by starting the whole sonata with a simplified version of the recitative – a decision that also helped him to make the first theme more interesting. Because the opening now foreshadowed the first theme, that theme could be treated much more freely. It could lose its character of completeness, and become a more interesting, energetically charged driving force – and thus imbue the music with the passionate emotional content Beethoven must have desired. He obviously remembered his two earlier sonatas based on a similar rocket theme, and he was always thinking of ways to get more out of his ideas. Be that as it may: what the draft clearly shows is that this innovation was not a starting point for the work, but naturally developed out of the way Beethoven tried to make a more interesting piece of music from his initial ideas.

The Op. 31 sonatas carry no dedication. They were commissioned by the Swiss publisher Nägeli, who only received the manuscripts after Beethoven and his brother Karl – who managed his affairs for some time – had had a serious dis-

agreement. Karl wanted Ludwig to break his promise to Nägeli and sell the pieces to another publisher. Beethoven had no problems double-crossing his publishers on other occasions, but this time he wanted to keep his word to Nägeli. According to Ries the hot-tempered Beethoven brothers actually came to blows over the matter. It is not documented who won the fight, but the manuscript was sent to Nägeli the following day.

In the end Beethoven may have regretted his loyalty. The prints were full of errors and Nägeli even inserted four bars into the first movement of the G major sonata because he thought Beethoven had made a mistake. When Ries played the sonata with the new bars to Beethoven, his teacher jumped up in rage and pushed him away from the piano. He instructed Ries to send a corrected copy of Nägeli's print to the German publisher Simrock, who was to make a reprint and call it an 'Edition très correcte'.

© *Roeland Hazendonk* 2007

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 was born in Amsterdam and studied under Jan Wijn, continuing his studies in London and in the United States under John Bingham and Rudolf Serkin. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. Since then Ronald Brautigam has performed regularly with leading European orchestras under distinguished conductors including Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington and Sir Simon Rattle.

Besides his performances on modern instruments, Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano. He regularly gives recitals on his own fortepiano, and has played concertos with the Orchestra of the Eighteenth Cen-

tury, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées. He is also a devoted player of chamber music, regularly working together with Isabelle van Keulen, Nobuko Imai and Melvyn Tan.

In 1995 Brautigam began his association with BIS. Since then he has recorded various chamber works as well as Mendelssohn's piano concertos and, on the fortepiano, the complete solo piano works of Mozart and Haydn. In 2004, Volume 7 of the Haydn series won a Cannes Classical Award and in 2006 a recording of keyboard concertos by the same composer won the prestigious Dutch Edison Award as best concerto disc.

Beethoven komponierte die drei Sonaten op. 31 im Sommer 1802 während seines Aufenthalts in Heiligenstadt, einem Dorf auf dem Kahlenberg, direkt vor den Toren Wiens. Angesichts der damaligen hygienischen Umstände war das kein sonderlich angenehmer Ort für die Sommerfrische: In der Hitze bildete sich eine schwere, übelriechende Wolke in den Straßen; Krankheiten wie Typhus – 25 Jahre später starb Schubert daran – konnten sich leicht verbreiten. Das Haus, in dem Beethoven wohnte, existiert noch, fünf Minuten entfernt von jenem Bach, der ihn einige Jahre später zu der *Szene am Bach* der *Pastoralsymphonie* inspirieren sollte. (Wer mit der Symphonie vertraut ist, dürfte sich über den Kontrast zwischen dieser winzigen Inspirationsquelle und ihrer musikalischen Umsetzung wundern.)

Obwohl Beethoven das Landleben liebte, war der Sommer 1802 einer der düstersten seines Lebens. Er hatte gehofft, sein Ohrenleiden würde sich durch die Ruhe bessern, stattdessen aber verschärfte es sich. Als er mit seinem Freund und Schüler Ferdinand Ries übers Land wanderte, konnte er das Flötenspiel eines Schäfers erst eine halbe Stunde später (und ungefähr zwei Kilometer näher an der Quelle) als sein Gefährte hören. Ries erinnerte sich später, daß Beethoven oft sehr still und in sich gekehrt gewesen war. Der Sommer endete damit, daß Beethoven den berühmten Abschiedsbrief an seine Brüder schrieb, der heute als Heiligenstädter Testament bekannt ist.

Offenkundig dachte der einunddreißigjährige Komponist an Selbstmord, und tatsächlich besaß er ein Paar Duellpistolen. Doch er entschied sich für das Leben, weil er ein stolzer Mann war, dessen Charakter so stark und vital war wie seine Musik. Er wußte, daß er eine außergewöhnliche Persönlichkeit war, und er empfand es daher als beinahe heilige Pflicht, sein Talent einer Musik zu widmen, von der er sicher war, daß sie auch noch lange nach seinem Tod Bestand haben würde.

Das Komponieren gab ihm das Gefühl eines Ziels, doch es konnte auch ein süchtigmachendes Fluchtvehikel sein. In gewisser Weise war Beethoven eine Art Priester, der sich mit Haut und Haaren dem Komponieren verschrieben hatte. Am Ende blieb ihm immer dieser Weg, im Sommer 1802 indes wurde er von seiner großen Verzweiflung überschattet. Im Heiligenstädter Testament gerät Beethoven aus verständlichen Gründen in die Nähe jenes Selbstmitleids, das er verabscheute. Der Brief wurde – wie jener an die „unsterbliche Geliebte“, den er ein Jahrzehnt später schrieb – nie abgesandt. Seine Verzweiflung niedergeschrieben zu haben, war genug.

Die Sonaten op.31 spiegeln Beethovens persönliches Drama in keiner Weise wider. Die erste Sonate, G-Dur, beginnt in entspannter, beinahe pastoraler Stimmung; das Finale der dritten Sonate, Es-Dur, ist eines der überschwenglichsten Stücke, die er je komponiert hat. Dieser Saltarello klingt wie das musikalische Äquivalent eines jungen Hundes, der sich zu einem überbordend enthusiastischen Lauf übers Feld losreißt. Auch scheint es unmöglich, daß das fesselnde Scherzo derselben Sonate von einem Menschen geschrieben wurde, der drauf und dran war, sich das Leben zu nehmen. Es ist bester Beethoven: voll sardonischen Humors, aggressiv, messerscharf und absolut sicher im Erzielen der gewünschten Wirkungen. Nach den Tonwiederholungen, mit denen die ersten Figuren ausklingen, als ob sie unsicher seien über den weiteren Verlauf, schlägt der Harmoniewechsel im Fortissimo wie ein Blitz ein, und seine Kraft ist so groß wie Lebenslust eines glücklichen jungen Mannes.

Die zweite Sonate der Sammlung, d-moll, ist die kühnste und zugleich bekannteste unter ihnen. Ihr erster Satz ist – neben dem Umstand, daß es sich um aufregende Musik handelt – ein vorzügliches Beispiel dafür, wie Beethoven mit den musikalischen Traditionen experimentierte, die er von Haydn und Mozart geerbt hatte. Obwohl die Musik von Anfang bis Ende in logischem, bezwingen-

dem Fluß ist – natürlich mit einigen Überraschungen, die die Spannung erhalten –, scheint mit den Bausteinen der Sonatenform, wie sie Beethovens Zeitgenossen kannten, irgend etwas nicht zu stimmen.

Das *Allegro* beginnt mit einem sanften, zögerlich gebrochenen Akkord, der eine langsame Einleitung anzukündigen scheint – stattdessen aber stürzt die Musik rasch nach unten, ganz als ob es sich um die Brücke zwischen zwei Hauptthemen handele. Das Hauptthema des *Allegro* beginnt mit einem Akkord, der in ganz ähnlicher Weise gebrochen wird wie der Eingangsakkord. Ohne Zögern wird er hier präsentiert, affirmativ und Forte, und jetzt, runde zwanzig Sekunden nach Beginn, stellt sich heraus, daß der erste Akkord keine Einleitung war, sondern eine Vorahnung des ersten Themas. Dieses benimmt sich nicht nach üblicher Art, ist kein sorgsam geformter symmetrischer Verlauf, der in einer stabilen Kadenz endet. Stattdessen entfernt sich die Musik in aufstrebenden Sequenzierungen alsbald vom festen Boden der Grundtonart. Entgegen der Konvention wird das Thema in eine Überleitung verwandelt und läßt sich mit enormer Energie auf, da das stufenweise nach oben geführte Material zugleich verkürzt wird. Derartiges hätte ein Komponist aus Beethovens Zeit normalerweise nur in einer Durchführung getan.

Schließlich gibt es eine Kadenz, und, wie erwartet, folgt ein zweites Thema. Doch auch dieses Thema ist eher exzentrisch, und es bezieht sich ebenfalls auf die ersten Takte des Satzes. Die absteigende Linie nämlich, die auf den Eingangsakkord gefolgt war, erweist sich als Vorbote des zweiten Themas, so wie der Eingangsakkord selber den Ausgangspunkt für das erste Thema gebildet hatte. Auch dieses zweite Thema ist nicht regelkonform abgerundet und weist etliche überraschende Momente auf, wie sie üblicherweise in Durchführungen zu finden sind.

In der Tat findet sich im ganzen Satz kein konventionelles Thema – alles basiert auf Motiven, die eine Melodie oder ein Thema andeuten, ohne sich tatsäch-

lich dorthin zu entwickeln. Die unablässige Unabgeschlossenheit und das stete Fortdrängen vom Ausgangsmaterial geben diesem Satz seine enorme Energie und Verve. Als sein Schüler Ries ihn fragte, was es mit dieser Musik auf sich habe, antwortete der solchen Hinweisen allzeit abholde Komponist, Ries solle Shakespeares *Sturm* lesen.

Die Skizzen zur d-moll-Sonate zeigen, daß Beethoven kein Experiment um des Experiments willen im Sinn hatte. Im ersten Entwurf fehlt die Einleitung, das Klavier beginnt sogleich mit dem Hauptthema. Im Entwurf ist dieses Thema erheblich konventioneller, eine Art „Mannheimer Rakete“, wie sie Beethoven auch in den Sonaten op. 2 Nr. 1 und op. 10 Nr. 1 verwendet hatte – beide, wie die zweite Sonate von op. 31, „stürmisch“ und in Moll.

Im ersten Entwurf entfernt sich das Thema nicht von seiner konventionellen Anlage und ist selber nicht sonderlich interessant – was natürlich kein Problem gewesen wäre, weil es in Beethovens Musik nicht primär um schöne Themen geht, sondern um die Entfaltung der Möglichkeiten des Materials. Der interessanteste musikalische Gedanke im ersten Entwurf ist die Einführung eines kurzen rezitativen Fragments am Ende der Durchführung, das einen magischen Moment der Ruhe schafft, bevor die Reprise beginnt. Der Entwurf steckt bereits voller Energie, so daß dieses Fragment einem logischen Bedürfnis nachkommt. Beethoven mag aber unzufrieden damit gewesen sein, daß dieses „Rezitativ“ nicht Teil der vereinheitlichten Struktur zu sein scheint, sondern mehr oder weniger aus „heiterem Himmel“ kommt – wenngleich es, wie in der Schlußfassung, zweifellos mit dem ersten Hauptthema verwandt ist.

Die Lösung war, die gesamte Sonate mit einer vereinfachten Version des Rezitativs zu beginnen – eine Entscheidung, die auch dafür sorgte, daß das erste Thema interessanter wurde. Weil der Anfang nun auf das erste Thema vorauswies, konnte dieses wesentlich freier behandelt werden. Es konnte den Charakter

des Vollständigen aufgeben und eine interessantere, energischere Schubkraft entwickeln – und so die Musik mit dem leidenschaftlichen emotionalen Gehalt versehen, der Beethoven vorgeschwebt haben muß. Offenkundig erinnerte er sich an die beiden früheren Sonaten mit ähnlichen „Raketenthemen“, und er dachte immer darüber nach, mehr aus seinen Ideen herauszuholen. Wie dem auch sei: Der Entwurf belegt eindeutig, daß diese Innovation nicht den Ausgangspunkt für dieses Werk bildete, sondern sich natürlich aus Beethovens Bestreben entwickelte, aus seinen Ausgangsgedanken interessantere Musik zu machen.

Die Sonaten op. 31 tragen keine Widmung. Sie wurden von dem Schweizer Verleger Nägeli in Auftrag gegeben, der die Manuskripte erst erhielt, nachdem Beethoven und sein Bruder Karl – der zeitweise seine Geschäfte besorgte – eine ernste Meinungsverschiedenheit ausgetragen hatten. Karl wollte Ludwig dazu bewegen, sein Nägeli gegebenes Versprechen zu brechen und die Kompositionen an einen anderen Verlag zu verkaufen. Beethoven hatte zwar bei anderen Gelegenheiten keine Probleme damit, doppeltes Spiel mit seinen Verlegern zu treiben, hier aber wollte er sein Wort halten. Ries zufolge seien die hitzigen Beethoven-Brüder über die Angelegenheit sogar handgreiflich geworden. Wer den Kampf gewonnen hat, ist nicht bekannt; am nächsten Tag aber wurde das Manuskript an Nägeli gesandt.

Letztendlich mag Beethoven seine Loyalität bereut haben. Die Drucke wimmelten vor Fehlern, und Nägeli hatte sogar eigenmächtig vier Takte in den ersten Satz der G-Dur-Sonate eingeschoben, weil er annahm, Beethoven habe einen Fehler gemacht. Als Ries die Sonate mit den neuen Takten Beethoven vorspielte, sprang sein Lehrer wutentbrannt auf und stieß ihn vom Klavier weg. Er wies Ries an, eine korrigierte Kopie von Nägelis Druck an den deutschen Verleger Simrock zu senden, der einen Nachdruck anfertigte und ihn als „Edition très correcte“ bezeichnete.

© *Roeland Hazendonk 2007*

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker der Niederlande, ist nicht allein wegen seiner Virtuosität und Musikalität bemerkenswert, sondern auch wegen der Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen. In Amsterdam geboren, begann er seine Studien bei Jan Wijn, um sie in London und den USA bei John Bingham und Rudolf Serkin fortzusetzen. 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs ausgezeichnet, dem wichtigsten Musikpreis Hollands. Seither ist Ronald Brautigam regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so vorzüglichen Dirigenten wie Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington und Sir Simon Rattle aufgetreten.

Neben seinen Aufführungen auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt. Regelmäßig gibt er Recitals auf seinem eigenen Fortepiano; außerdem konzertiert er mit dem Orchestra of the Eighteenth Century, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, Concerto Copenhagen und l'Orchestre des Champs-Élysées. Außerdem ist er ein begeisterter Kammermusiker, der regelmäßig mit Isabelle van Keulen, Nobuko Imai und Melvyn Tan spielt.

1995 begann Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Seither hat er verschiedene Kammermusikwerke sowie Klavierkonzerte von Mendelssohn eingespielt und, auf dem Fortepiano, sämtliche Klaviersolowerke von Mozart und Haydn. 2004 wurde die Folge 7 der Haydn-Reihe mit einem Cannes Classical Award ausgezeichnet; 2006 erhielt eine Einspielung von Klavierkonzerten desselben Komponisten den renommierten holländischen Edison-Preis als beste CD in der Sparte Instrumentalkonzert.

Beethoven écrivit les trois sonates de l'opus 31 à l'été 1802 quand il demeurait à Heiligenstadt, un petit village dans la région de Kahlenberg juste hors de Vienne. La ville n'était pas un endroit plaisant pendant l'été car l'hygiène n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui. Avec la chaleur, un nuage épais nauséabond montait des rues et des maladies comme la typhoïde – qui devait tué Schubert quelque vingt-cinq ans plus tard – pouvaient facilement courir. La maison où Beethoven vivait est encore là, à cinq minutes de marche du ruisseau où il trouva l'inspiration pour la *Szene am Bach* de la *symphonie « Pastorale »* quelques années plus tard. (Quiconque connaît bien la symphonie sera surpris du contraste entre le petitesse de la source d'inspiration et le courant décrit dans la musique.)

Même si Beethoven aimait beaucoup la campagne, l'été 1802 fut l'un des plus noirs de sa vie. Il avait espéré que son ouïe troublée aurait bénéficié du repos mais, au contraire, sa surdité empira. Quand il se promenait en campagne avec son ami et élève Ferdinand Ries, il ne pouvait entendre le son d'un berger qui jouait de la flûte qu'une demi-heure plus tard (plus proche de deux kilomètres) que son compagnon. Ries se rappela plus tard que Beethoven avait été souvent très silencieux et renfermé. L'été se termina avec la célèbre lettre d'adieu que Beethoven écrivit à ses frères, connue maintenant sous le nom de Testament d'Heiligenstadt.

Le compositeur de 31 ans pensait de toute évidence au suicide – il possédait même deux pistolets de duel. Beethoven choisit de continuer à vivre parce qu'il était un homme fier au caractère aussi énergique et vital que sa musique. Il savait qu'il était une personne extraordinaire et il considérait presque comme une tâche religieuse d'utiliser son talent pour créer de la musique ; il était sûr d'ailleurs que sa musique lui survivrait longtemps. La composition lui donnait une raison d'être mais c'était aussi un moyen de fuite dont il devint dépendant. En un sens, Beetho-

ven était une sorte de prêtre sévèrement dépendant de la composition. Il avait toujours cette ressource pour s'en sortir mais, pendant l'été 1802, son désespoir obscurcissait cette fuite. Dans le Testament d'Heiligenstadt, Beethoven s'approcha naturellement de l'auto-apitoiement qu'il détestait. La lettre ne fut jamais envoyée – pas plus que l'autre missive désespérée à l'« unsterbliche Geliebte » [l'immortelle bien-aimée] qu'il écrivit dix ans plus tard. Il lui suffisait de formuler son chagrin par écrit.

Les trois sonates de l'opus 31 ne reflètent en rien le drame personnel de Beethoven. La première, en sol majeur, s'ouvre sur une atmosphère détendue, presque pastorale et le finale de la troisième sonate, en mi bémol majeur, est l'une des pièces de musique les plus exubérantes qu'il ait jamais écrites. Ce *saltarello* sonne comme l'équivalent musical d'un chiot qui s'élance dans une course ventre à terre à travers les champs. Il semble impossible que l'excitant scherzo de la même sonate ait été écrit par quelqu'un au bord du suicide. Voici Beethoven à son meilleur : à l'humour sardonique, agressif, tranchant comme un couteau et absolument sûr de la manière dont il produirait ses effets. Après les notes uniques répétées sur lesquelles les premières phrases s'éteignent comme si elles doutaient de ce qui s'ensuivrait, le changement harmonique *fortissimo* frappe comme l'éclair avec une force aussi vigoureuse que l'appétit de tout jeune homme heureux pour la vie.

En ré mineur, la seconde sonate de la série est la plus aventureuse des trois. C'est aussi la mieux connue et le premier mouvement – tout en étant de la musique très excitante – donne un excellent exemple de la manière dont Beethoven a expérimenté avec les concepts musicaux qu'il avait hérités de Haydn et de Mozart. Quoique la musique coule d'un débit logique et irrésistible du début à la fin – avec évidemment quelques surprises pour entretenir l'intérêt – il y a quelque chose qui cloche dans les blocs constructeurs de la forme de sonate telle que la connaissaient les contemporains de Beethoven.

L'*Allegro* s'ouvre sur un doux accord brisé hésitant qui semble indiquer une introduction lente mais la musique plonge plutôt tout de suite dans une rapide ligne descendante qui sonne comme du matériel utilisé normalement comme pont entre les principaux épisodes dramatiques. Le thème principal *Allegro* commence avec un accord brisé comme celui de la toute première mesure. Il est maintenant présenté sans hésitation, affirmatif et *forte* et ici, une vingtaine de secondes après le commencement de la musique, il appert que le premier accord n'était pas une introduction mais somme toute une annonce du premier thème. Ce premier thème ne se comporte pas de manière conventionnelle : ce n'est pas un événement symétrique nettement formé se terminant avec une cadence résolue. La musique commence plutôt rapidement pour s'éloigner du fond solide de la tonalité principale dans une séquence ascendante. Contrairement à la convention, le thème est transformé en une phrase de transition et acquiert énormément d'énergie parce que le matériel qui est répété sur des tons plus élevés est aussi raccourci. Un compositeur du temps de Beethoven n'aurait normalement eu recours à cette technique que dans une section de développement.

Une cadence finit par arriver, suivie d'un second thème, comme prévu. Encore une fois cependant, il est plutôt excentrique et encore une fois relié au matériel des premières mesures de la pièce. La ligne descendante qui avait suivi l'accord du début se révèle être une annonce du second thème, juste comme l'accord du début l'avait été pour le début du premier thème. Ce second thème n'est pas lui non plus terminé comme il se doit et encore une fois il renferme des éléments de surprise qu'on aurait normalement trouvés dans du matériel de transition.

En fait, ce mouvement ne présente pas du tout de thème conventionnel. Il repose entièrement sur des motifs qui font allusion à une mélodie ou un thème sans en fait devenir mélodie ou thème en soi. Sans terminer quoi que ce soit et en s'éloignant rapidement du point de départ du matériel, ce mouvement acquiert

énormément d'énergie et d'allant. Quand son élève Ries lui demanda comment comprendre cette musique, le compositeur – qui donnait toujours à contre-cœur ce genre d'indice – répondit à Ries qu'il devrait lire *La Tempête* de Shakespeare.

Les esquisses pour la *Sonate en ré mineur* montrent que Beethoven ne se mettait pas à faire des expériences pour l'expérience en soi. L'introduction manque dans le premier jet et la pièce commence tout de go avec le thème principal. Dans ce brouillon, le thème est beaucoup plus conventionnel. On dirait une « roquette de Mannheim », de la sorte que Beethoven utilisa aussi dans les sonates op. 2 no 1 et op. 10 no 1 – toutes deux, comme la seconde sonate de l'opus 31, orageuses et dans des tonalités mineures.

Dans le premier brouillon, le thème ne s'éloigne pas de son caractère conventionnel et n'est pas très intéressant en lui-même. Cela n'aurait pas causé de problème puisque la musique de Beethoven ne traite pas de thèmes ravissants mais de l'usage des possibilités du matériel. La pensée musicale la plus intéressante de l'esquisse est l'introduction d'un bref fragment en forme de récitatif à la fin du développement ; il fournit un moment magique de calme avant le début de la réexposition. Comme l'ébauche renferme déjà beaucoup de musique énergique, ce fragment répond donc à un besoin logique. Beethoven aurait pu cependant avoir été mécontent du fait que ce « récitatif » ne semble pas faire partie de la structure unifiée. Il arrive plus ou moins comme un cheveu sur la soupe – quoique, dans la version finale, il soit définitivement relié au premier thème principal.

Il trouve la solution en commençant la sonate en entier avec une version simplifiée du récitatif – une décision qui l'aida à rendre le premier thème plus intéressant. Puisque le début annonçait maintenant le premier thème, ce thème pouvait être travaillé avec beaucoup plus de liberté. Il pouvait perdre son caractère de complétude et devenir une force motrice plus intéressante chargée d'énergie –

et imprégner ainsi la musique du contenu émotionnel passionné que Beethoven doit avoir désiré. Il se rappelait évidemment de ses deux sonates antérieures basées sur un thème de roquette semblable et il pensait toujours à des moyens de tirer encore plus de choses de ses idées. Quoi qu'il en soit : le brouillon montre clairement que cette innovation n'était pas un point de départ pour l'œuvre mais qu'elle s'est développée naturellement à partir de la manière dont Beethoven essaya de rendre une pièce de musique plus intéressante qu'elle ne l'était dans son idée première.

Les sonates de l'op. 31 ne portent pas de dédicace. Elles furent commandées par l'éditeur suisse Nägeli qui n'en reçut les manuscrits qu'après que Beethoven et son frère Karl – qui géra ses affaires un certain temps – connurent un sérieux différend. Karl voulait que Beethoven manque à sa promesse à Nägeli et qu'il vende les pièces à un autre éditeur. Beethoven ne fit pas de cas à tricher ses éditeurs à d'autres occasions mais, cette fois, il voulait respecter son engagement envers Nägeli. Selon Ries, les colériques frères Beethoven en vinrent aux coups à ce sujet. On ignore qui gagna la bataille mais le manuscrit fut envoyé à Nägeli le lendemain.

En fin de compte, Beethoven pourrait avoir regretté sa fidélité. L'édition était remplie de fautes et Nägeli inséra même quatre mesures dans le premier mouvement de la *Sonate en sol majeur* parce qu'il avait pensé que Beethoven s'était trompé. Quand Ries joua la sonate pour Beethoven avec les nouvelles mesures, son professeur sauta de rage et le repoussa du piano. Il demanda à Ries d'envoyer une copie corrigée de l'impression de Nägeli à l'éditeur allemand Simrock qui la réimprima et l'appela « Edition très correcte. »

© Roeland Hazendonk 2007

Ronald Brautigam est l'un des meilleurs musiciens de Hollande et est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais également pour l'éclectisme de ses intérêts musicaux. Né à Amsterdam, il étudie avec Jan Wijn avant de poursuivre ses études à Londres ainsi qu'aux Etats-Unis avec John Bingham et Rudolf Serkin. En 1984, il remporte le Nederlandse Muziekprijs, la plus importante distinction musicale de Hollande. Depuis, Ronald Brautigam se produit régulièrement avec les meilleurs orchestres européens et les plus grands chefs dont Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, sir Roger Norrington et sir Simon Rattle.

En plus de ses interprétations sur instrument moderne, Ronald Brautigam développe une passion pour le piano-forte. Il donne fréquemment des récitals sur son propre piano-forte et joue des concertos avec l'Orchestre du 18^e siècle, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées. Il joue également beaucoup de musique de chambre et travaille avec Isabelle van Keulen, Nobuko Imai et Melvyn Tan.

En 1995, Brautigam commence son association avec BIS. Il a enregistré depuis diverses œuvres de musique de chambre ainsi que les concertos pour piano de Mendelssohn et, sur le piano-forte, l'intégrale des œuvres pour piano solo de Mozart et de Haydn. En 2004, le Volume 7 de la série de Haydn gagne un Prix Classique de Cannes et, en 2006, un enregistrement de concertos pour instrument à clavier du même compositeur remporte le prestigieux prix hollandais Edison pour le meilleur disque de concertos.

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'.



The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty in 2001, after a Walter & Sohn instrument from c.1802.

Compass: FF–c4

Knee pedals: Sustaining and moderator

Material: walnut with French polish

Measurements: 221cm/108cm/32cm,
about 80kg

PREVIOUSLY RELEASED IN
RONALD BRAUTIGAM'S BEETHOVEN SERIES:

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

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

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

« Brautigam est le premier à nous offrir au piano-forte des interprétations transcendées par un « ton beethovénien » authentique. »

Classica-Répertoire

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

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

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

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

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

Recorded in August 2005 at Österåker Church, Sweden

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Matthias Spitzbarth

3 Neumann TLM 50 and 2 Neumann KM 184 microphones; Octamic-D microphone pre-amplifier; Sequoia Hard disc recording system; Pyramix DSD workstation; Sennheiser headphones; B&W Nautilus 80z loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2007

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Beethovenstraße, Leipzig

Photographs of Ronald Brautigam and the fortepiano: © Marco Borggreve

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1572 © & ® 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1572