

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

7.



Hammerklavier
Sonatas Opp.81a, 90 & 106

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 7

SONATA NO. 26 IN E FLAT MAJOR, Op. 81a (1809–10) 15'32 'DAS LEBEWOHL'

Dedicated to Archduke Rudolph von Habsburg. First Edition: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1811

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. Das Lebewohl (Les Adieux) | 6'47 |
| | <i>Adagio – Allegro</i> | |
| [2] | II. Abwesenheit (L'Absence) | 3'30 |
| | <i>Andante espressivo (In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck)</i> | |
| [3] | III. Das Wiedersehen (Le Retour) | 5'13 |
| | <i>Vivacissimamente (Im lebhaftesten Zeitmaße)</i> | |

SONATA NO. 27 IN E MINOR, Op. 90 (1814) 12'16

Dedicated to Count Moritz von Lichnowsky. First Edition: Steiner, Vienna 1815

- | | | |
|-----|--|------|
| [4] | I. <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> | 4'56 |
| [5] | II. <i>Nicht zu geschwind und sehr singbahr vorgetragen</i> | 7'19 |

SONATA NO. 29 IN B FLAT MAJOR, Op. 106 (1817–18) 40'30 'GROSSE SONATE FÜR DAS HAMMERKLAVIER'

Dedicated to Archduke Rudolph von Habsburg. First Edition: Artaria, Vienna 1819

- | | | |
|-----|---|-------|
| [6] | I. <i>Allegro</i> | 10'33 |
| [7] | II. <i>Scherzo. Assai vivace</i> | 2'24 |
| [8] | III. <i>Adagio sostenuto (Appassionato e con molto sentimento)</i> | 15'47 |
| [9] | IV. <i>Largo – Allegro risoluto – Fuga a tre voci, con alcune licenze</i> | 11'40 |

TT: 69'17

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Instrument by Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819 (see page 26)

Most of Beethoven's pupils were young ladies of the more well-situated variety and although some of them must have been accomplished pianists, they were all amateurs. Ferdinand Ries was his only professional student, receiving tuition that was almost exclusively geared towards the piano. Ries nevertheless learned a lot about Beethoven's composing – as indicated both by the music he wrote himself and by his observations about the music of his teacher, which were later published.

The only serious composition student that Beethoven ever taught was also an amateur. Archduke – and later also Archbishop – Rudolph von Habsburg was the brother of the Austrian emperor Franz Rudolph II and was one of the very few aristocrats – in fact one of the very few people – whom Beethoven really valued as a personal friend. They met somewhere around 1803 when Rudolph, then about fifteen years of age, started out as a piano student. By 1809, however, Beethoven was teaching him only composition. The archduke belonged to the group of aristocrats that around this time pledged Beethoven a yearly income of 4,000 florins (three times more than the amount that was considered sufficient to live a comfortable life as a bachelor) and Beethoven dedicated more works to him than to anybody else. The Op. 81a and Op. 106 sonatas were thus both dedicated to Rudolph, who apparently could play them as Beethoven wanted to hear them performed – in as much as he could hear very much at all by that time: by 1809 Beethoven had to be shouted at during conversation.

The years around this time nevertheless seem to have been rather sunny for Beethoven. Although he often had a tendency to worry about money, hardly ever with good cause, he must have been happy with his new financial security. He even seems to have accepted the cruel fact of his increasing deafness. Many of his letters from this time are cheerful and humorous, in spite of the fact that Vienna in 1809 was not the most pleasant place to live, owing to the ongoing wars with

Napoleon. The Op. 81a sonata was in fact written on the occasion of Rudolph's departure from the threatened city, from which he – like most aristocrats – was fleeing. Beethoven stayed and, walking through the outskirts of the city as he continued to do, he once even had to take cover from the flying bullets.

'Le-be-wohl' ('Farewell'), Beethoven wrote above the three first chords of the Op. 81a sonata, which was also published with this title. The opening mimics a horn call and that instrument may also have suggested the tonality of E flat major, which suited the horns of Beethoven's days very well. The *Adagio* that sets the stage for the *Allegro* of the opening movement is indeed a farewell to Rudolph, and the horn call remains a motto motif throughout the entire work. There is not much, however, that points to battle, despair or sombreness. The slower middle movement is not an *Adagio* but an *Andante espressivo*, and Beethoven wanted it to be played 'In gehender Bewegung', an instruction that he would not have written above a movement intended to be sad, dark, or with that expression of loneliness that he was able to evoke in such a poignant way when he wanted to.

The Op. 81a sonata is not a descriptive work in the manner of the '*Pastoral*' *Symphony*. The motto is surely intended as a clue to the occasion for which the work was written, but no more than that. In a musical, technical sense this sonata is a demonstration of what Beethoven – in direct descent from Haydn – could do with a three-note motif. It sounds like a fitting farewell at the start, is transformed into a rather optimistic main theme for the first *Allegro*, provides the material for the not overly expressive *Andante* and then moves at a happy, fast pace in the joyful finale, subtitled 'Das Wiedersehen' to commemorate Rudolph's return to Vienna. The '*Lebewohl*' *Sonata* (Beethoven objected to the French version of the title which has become the one commonly used) is in character related to the Op. 79 sonata (or *Sonatine*), written more or less at the

same time. The use of one single motif throughout the work nevertheless points towards the tendency, characteristic of Beethoven's last works, to knit individual movements together into one indivisible unity – which was a major influence on almost all composers who came after him.

The most remarkable feature of the Op.90 sonata is probably the beautiful melody of the second of its two movements. It has become a favourite in the musical box business and there are wind-up toys intended to calm and reassure babies that produce this lovely tune: an *Andante* which might have been produced by Schubert. The tonality of E major was not often used by Beethoven and the music that he wrote in this key is always gentle, with a touch of melancholy and textures that might be described as calm, open and spacious – none of them characteristics that first come to mind as typical of Beethoven's œuvre. (His penultimate sonata, Op. 109, is written in E major throughout, and in no other piano work by Beethoven is the atmosphere so detached from any worldly cares.) Beethoven dedicated the Op.90 sonata to Prince Moritz von Lichnowsky, the younger brother of his first aristocratic protector in Vienna, Karl von Lichnowsky, who had contributed greatly to the successful start of Beethoven's career in the Austrian capital twenty years earlier. Prince Karl had died a few months before Beethoven wrote the piece in 1814 and although the dedication – like so many others – was probably opportunistic, this 'Lied ohne Worte' *avant la lettre* might be interpreted as a touching farewell.

The years during which Beethoven worked on his 'Große Sonate für das Hammerklavier' were again a period of struggle – which, if one considers Beethoven's life as a whole, marked a return to normality. 1817–18 are the least productive years of his career and for almost two years he wrestled more or less exclusively with this sonata. At the time, Beethoven was suffering from severe health problems and was constantly in dispute with his domestic servants.

Carl Friedrich Hirsch, a pupil of Beethoven's in 1817, described his teacher's rooms as being in the greatest disorder ('notes, sheets, books lying partly on the desk, partly on the floor'), adding that Beethoven dressed in a 'slovenly' manner. He had to wear glasses when reading and his thick bushy hair – partly grey – 'stood up from his face'. The pianos on which Hirsch played were 'first an old five-octave', later 'a six-octave mahogany one that was completely out of tune.' At the age of forty-seven Beethoven still could get very angry when teaching; he even bit his poor student in the shoulder once, though afterwards he was 'very charming'.

It was also during this period that Beethoven failed to turn his nephew Karl – of whom he had gained custody after the boy's father, Beethoven's younger brother [Kaspar Anton] Karl, had died in 1815 – into a 'model son'. In this matter Beethoven really behaved badly towards Karl's mother Johanna – 'A bad woman to whom I did not wish to have any obligations in such an important matter as the education of a child.' He tried in vain to manipulate his brother, on the latter's deathbed, into denying Johanna shared custody with himself. When that failed Beethoven went to court, where he shamelessly used his influential friends and succeeded in getting rid of Johanna. Missing his mother, Karl ran away from the boarding school where Beethoven had placed him, and in the end Beethoven was forced by the court to give up custody of the boy, which was instead granted to Johanna. Things more or less settled down, and in 1823 Karl even went to live with his uncle. That caused trouble once again, however, and Beethoven's fatherly care – though surely sincere – drove Karl to attempt suicide in 1826.

It is characteristic of Beethoven to start a very ambitious work at a time when his personal life was a mess. The '*Hammerklavier*' *Sonata* is the longest of the thirty-two that he wrote, and its vast proportions – and the deliberate

attempt to renew his art that it represents – would have left him struggling even if everything else in his life had been rosy.

The first difficulty Beethoven created for himself is the strict harmonic structure which underlies the entire work. Charles Rosen has pointed out that the structure of the sonata is based on a series of descending thirds. The first movement starts in B flat major, its second theme is in G major, the development begins in E flat major and ends a major third lower, in B [=C flat] major. The B major harmony that is reached clashes extremely harshly with the B flat harmony that is the starting point – and the main tonality – of the movement. The individual notes of these two chords are only semitones apart, so if you play them both at the same time, you get a sort of cluster that is as dissonant as it can be within tonality. The entire sonata boils down to this dramatic conflict.

In the first movement, the clash between B and B flat replaces the traditional dominant-tonic relationship as the dramatic force of the structure and creates the stark dissonance which contrasts so completely with the accustomed feeling of familiarity at the return to the tonic after the development section. The B flat/B opposition and the string of thirds not only form the basic structure throughout the entire sonata, but both are also omnipresent in the detail of themes and motifs, and the bridges that connect these. This tightly-knit relationship between detail and the larger structure remains one of Beethoven's most striking innovations. It was almost completely ignored by the generation of composers that came after him, but in retrospect one might see this aspect of his music as pointing forward to the serial structures of Stockhausen and Boulez.

In the scherzo the B flat/B opposition is presented in its most naked form in the constant alternation of Bs and B flats between which the music often seems unable to choose. In the end a successive hammering of the two notes decides the conflict: B flat wins. The scherzo furthermore ridicules that which is so seri-

ously put forward in the opening *Allegro*. Its initial motif makes fun of the gigantic opening gesture of the first movement and, later on, the hammering Bs and B flats are bitingly sarcastic in character.

The interrelatedness of the first two movements in terms of melodic and harmonic material continues in the *Adagio*, where the intensely moving melody has an outline similar to the main theme of the first movement, as well as a matching rhythm. The difference lies in the texture and the much slower pace of the music. As so often with Beethoven, the whole point of the musical story is not so much what it starts out with as what can be achieved with it. It nevertheless remains a perplexing mystery how Beethoven could fashion such completely different things and create such vastly differing emotional atmospheres out of material which is basically the same.

In the slow introduction to the last movement the descending chain of thirds is presented in its most overt form, as was the B/B flat conflict in the scherzo. Out of this mysterious descending string of chords that seem to go nowhere, a new approach to the Bach fugue emerges. One after the other, brief episodes of counterpoint are rejected until the start of the vast fugue that concludes this monumental sonata is announced. This is done with a trill, a sort of drum roll that makes it impossible to miss the event: Ladies and gentlemen, I – Beethoven – present to you The New Fugue. It is clear that Bach is the inspiration, and the preceding rejection of fragments underlines that what is to follow is very special. Again Beethoven had set himself a difficult task: he had to live up to everything implied by this magical *Largo*. He succeeded by writing a fugue which in itself is constructed like the consecutive movements of a sonata, again incorporating motifs that are related to other material in the sonata and again firmly attaching the musical story onto the structural harmonic grid that governs the entire work.

© Roeland Hazendonk 2009

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 close to 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 30 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. The year 2004 saw the release of the first of a 17-CD Beethoven cycle, also on the fortepiano. This series immediately became established as the reference recording as far as fortepiano cycles are concerned, and many reviewers have made even greater claims for it, as in the American magazine *Fanfare*: 'This could be a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.'

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

Ludwig van Beethovens Unterricht genossen vor allem junge Damen aus gutem Hause, und wenngleich einige von ihnen vollendete Pianistinnen gewesen sein müssen, waren sie allesamt Amateure. Der einzige professionelle Schüler Beethovens war Ferdinand Ries, und sein Lehrstoff beschränkte sich fast ausschließlich auf das Klavier. Nichtsdestotrotz erfuhr Ries eine Menge über Beethovens Komponieren – was sowohl die Musik, die er selber schrieb, wie auch die später veröffentlichten Betrachtungen über die Musik seines Lehrers zeigten.

Der einzige ernsthafte Kompositionsschüler, den Beethoven je hatte, war ebenfalls ein Amateur. Erzherzog (und später auch Erzbischof) Rudolph von Habsburg war der Bruder des österreichischen Kaisers Franz Rudolph II. und einer der ausgesprochen wenigen Adligen – recht eigentlich einer der ausgesprochen wenigen Menschen –, den Beethoven als echten Freund schätzte. Sie begegneten einander um 1803, als der damals 15-Jährige mit dem Klavierunterricht begann; 1809 aber lehrte Beethoven ihn nur noch Komposition. Der Erzherzog gehörte zu einer Gruppe von Adligen, die Beethoven damals eine jährliche Zuwendung von 4.000 Gulden gewährte (dreimal mehr als ein Junggeselle für ein komfortables Leben benötigte), und Beethoven widmete ihm mehr Werke als irgendjemand anderem. Die Klaviersonaten op. 81a und op. 106 wurden beide Rudolph gewidmet, der sie offenbar so spielen konnte, wie Beethoven sie hören wollte – sofern er damals überhaupt noch viel hören konnte: Um 1809 musste man Beethoven bei der Konversation anschreien.

Jene Jahre aber scheinen für Beethoven gleichwohl eher sonnig gewesen zu sein. Auch wenn er oft – und meist ohne triftigen Grund – unter Geldsorgen litt, muss ihn seine neue finanzielle Sicherheit sehr glücklich gemacht haben. Er scheint sogar die grausame Tatsache seiner zunehmenden Taubheit akzeptiert zu haben. Viele seiner Briefe aus dieser Zeit sind fröhlich und humorvoll – und das

trotz des Umstands, dass das Wien des Jahres 1809 aufgrund des andauernden Kriegs mit Napoleon nicht unbedingt der angenehmste Wohnort war. Die Sonate op. 81a wurde tatsächlich anlässlich Rudolphs Abreise aus der bedrohten Stadt komponiert, aus der der Erzherzog – wie viele Aristokraten – flüchtete. Beethoven aber blieb dort und musste sich bei seinen weiterhin unternommenen Spaziergängen einmal sogar vor einem Feuergefecht in Sicherheit bringen.

„Le-be-wohl“ schrieb Beethoven über die ersten drei Akkorde der Sonate op. 81a, die auch unter diesem Titel veröffentlichte wurde. Der Anfang ahmt einen Hornruf nach, und dieses Instrument mag auch die den Hörnern der Beethovenzeit sehr entgegenkommende Es-Dur-Tonart nahegelegt haben. Das *Adagio*, das dem Allegro des Eröffnungssatzes den Weg bereitet, ist in der Tat ein Abschiedsgruß an Rudolph; der Hornruf fungiert im gesamten Werk als ein Motto. Wenig aber lässt an Kampf, Verzweiflung oder Düsternis denken. Der langsamere Mittelsatz ist kein *Adagio*, sondern ein *Andante espressivo*; Beethoven wollte ihn „In gehender Bewegung“ gespielt wissen – eine Anweisung, die er nicht über einen Satz geschrieben hätte, der traurig oder finster gemeint war oder jenen Ausdruck von Einsamkeit annehmen sollte, den er auf so ergreifende Weise hervorzurufen wusste, wenn er wollte.

Die Sonate op. 81a ist kein deskriptives Werk wie etwa die „*Pastoral*“-*Symphonie*. Das Motto ist sicher als ein Hinweis auf den Anlass gedacht, für den das Werk geschrieben wurde – aber nicht mehr als das. In einem musikalischen, technischen Sinn ist diese Sonate eine Demonstration dessen, was Beethoven – in direkter Nachfolge Haydns – mit einem Dreitonmotiv anstellen konnte. Anfangs klingt es wie ein geeigneter Abschiedsgruß, verwandelt sich in ein eher optimistisches Hauptthema für das erste *Allegro*, liefert das Material für das nicht allzu expressive *Andante* und bewegt sich in dem fröhlichen Finale („Das Wiedersehen“), das Rudolphs Heimkehr nach Wien feiert, in glücklichem,

raschen Tempo. Die „*Lebewohl*“-Sonate (Beethoven protestierte gegen den französischen Titel, unter dem die Sonate allgemein bekannt ist) ist hinsichtlich ihres Charakters verwandt mit der Sonate (oder Sonatine) op. 79, die ungefähr zur selben Zeit entstanden ist. Die Verwendung eines einzigen Motivs für das gesamte Werk weist freilich auf die zumal in Beethovens letzten Werken zutage tretende Tendenz voraus, unterschiedliche Sätze zu einer unteilbaren Einheit zu verknüpfen – was auf nahezu alle der Komponisten nach ihm von großem Einfluss war.

Die wohl bemerkenswerteste Besonderheit der Sonate op. 90 ist die wunderschöne Melodie des zweiten ihrer beiden Sätze. Sie wurde zu einem Liebling der Spieluhrbranche, und es gibt aufziehbare Spielzeuge, die mit dieser Melodie Babys beruhigen sollen: ein *Andante*, das von Schubert stammen könnte. Beethoven hat die Tonart E-Dur nicht oft verwendet, und die Musik, die er darin komponiert hat, ist stets sanft, hat einen Hauch Melancholie und Texturen, die man als ruhig, offen und weiträumig beschreiben könnte – nicht unbedingt typische Eigenschaften in Beethovens Schaffen. (Seine vorletzte Sonate, op. 109, steht zur Gänze in E-Dur; kein anderes Klavierwerk Beethovens kennt eine so weltentrückte Atmosphäre.) Beethoven widmete die Sonate op. 90 dem Fürsten Moritz von Lichnowsky, dem jüngeren Bruder seines ersten Gönners in Wien, Karl von Lichnowsky, der zwanzig Jahre zuvor erheblich zum erfolgreichen Start von Beethovens Karriere in der österreichischen Hauptstadt beigetragen hatte. Fürst Karl war wenige Monate vor der Komposition dieses Stücks im Jahr 1814 gestorben, und obschon die Widmung – wie so viele andere – wohl opportunistische Gründe hatte, könnte man dieses „Lied ohne Worte“ *avant la lettre* als ein bewegendes *Lebewohl* verstehen.

Die Jahre, während derer Beethoven an seiner „Großen Sonate für das Hammerklavier“ arbeitete, waren wieder eine Zeit der Mühsal – was, überblickt man

Beethovens Leben insgesamt, eine Rückkehr zur Normalität darstellt. 1817/18 sind die am wenigsten produktiven Jahre seiner Karriere; fast zwei Jahre rang er mehr oder weniger ausschließlich mit dieser Sonate.

Beethoven durchlitt damals ernste gesundheitliche Probleme und hatte ständig Streit mit seinen Hausangestellten. Laut Carl Friedrich Hirsch, einem Schüler Beethovens im Jahr 1817, herrschte im Zimmer seines Lehrers die „größte Unordnung“ („Noten, Bücher teilweise am Boden“); Beethoven selber sei sehr „schlampig“ gekleidet gewesen. Er musste zum Lesen eine Brille tragen, und sein struppiges, dickes und teilweise graues Haar habe von seinem Kopf abgestanden. Die Klaviere, auf denen Hirsch spielte, waren „zuerst ein altes Fünf-Oktaven-Klavier“, später ein „Sechs-Oktaven-Klavier aus Mahagoniholz, das ganz verstimmt war.“ Auch mit 47 Jahren konnte Beethoven beim Unterricht noch sehr aufbrausend sein; einmal biss er seinen armen Schüler gar in die Schulter, wenngleich er danach wieder sehr „charmant“ gewesen sein soll.

In diese Zeit fällt auch das Scheitern von Beethovens Versuch, seinen Neffen Karl – dessen Vormund Beethoven nach dem Tod seines jüngeren Bruders [Kaspar Anton] Karl im Jahr 1815 geworden war – in einen „Mustersohn“ zu verwandeln. In dieser Angelegenheit benahm sich Beethoven gegenüber Karls Mutter Johanna recht rücksichtslos – „an ein solches schlechtes Weib“, so Beethoven, wolle er „bey einer so wichtigen Sache wie die Erziehung des Kindes nicht gebunden seyn“. Vergeblich versuchte er seinen Bruder an dessen Sterbebett dazu zu bewegen, Johanna ihren Teil des Sorgerechts zu entziehen. Nachdem dies nicht gelang, zog Beethoven vor Gericht, wo er sich schamlos seiner einflussreichen Freunde bediente und Johanna ausbootete. Karl aber vermisste seine Mutter und riss aus dem Internat aus, in dem Beethoven ihn untergebracht hatte; am Ende wurde Beethoven gerichtlich verdingt, die Vormundschaft abzugeben, die stattdessen Johanna übertragen wurde. Die Dinge beruhigten sich

schließlich mehr oder weniger; 1823 wohnte Karl sogar bei seinem Onkel. Dies freilich verursachte neue Probleme: Beethovens – sicherlich aufrichtige – väterliche Fürsorge trieb Karl 1826 zu einem Selbstmordversuch.

Es ist bezeichnend für Beethoven, dass er ein höchst ehrgeiziges Werk in einer Zeit begann, als sein Privatleben das reinste Chaos war. Die „*Hammerklavier*“-Sonate ist die längste der 32 Sonaten, die er komponierte, und ihre gewaltigen Dimensionen – und der bewusste Versuch eines neuen Wegs, den sie darstellt – würden ihm auch dann große Mühen abgenötigt haben, wenn seine sonstigen Umstände unkomplizierter gewesen wären.

Die erste Schwierigkeit, die Beethoven sich selber auferlegte, ist die strenge harmonische Struktur, die das gesamte Werk grundiert. Charles Rosen hat darauf hingewiesen, dass die Struktur dieser Sonate auf einer Folge absteigender Terzen basiert. Der erste Satz beginnt in B-Dur, das zweite Thema steht in G-Dur, die Durchführung beginnt in Es-Dur und endet eine große Terz tiefer, in H [=Ces]-Dur – ein extremer Kontrast zur Haupttonart B-Dur, mit der der Satz auch begann. Die einzelnen Töne dieser beiden Akkorde sind nur einen Halbton voneinander entfernt; spielt man sie gleichzeitig, entsteht ein in tonalem Rahmen denkbar dissonanter Cluster. Die gesamte Sonate läuft auf diesen dramatischen Konflikt hinaus.

Im ersten Satz ersetzt der Zusammenstoß von H- und B-Dur die traditionelle Dominant-Tonika-Beziehung als dramatische, formbildende Kraft, und er erzeugt auch die heftige Dissonanz, die so ganz und gar dem Gefühl der Vertrautheit kontrastiert, der sich ansonsten nach der Durchführung bei der Rückkehr zur Tonika einstellt. Die B/H-Opposition und die Terzenfolge bilden nicht nur die Grundstruktur der gesamten Sonate, sondern sie sind auch in den Themen, Motiven und Überleitungen allgegenwärtig. Diese engmaschige Beziehung zwischen Detail und Großform ist eine von Beethovens bemerkenswertesten Inno-

vationen. Von der ihm nachfolgenden Komponistengeneration fast völlig ignoriert, scheint sie aus heutiger Sicht auf die seriellen Strukturen von Stockhausen und Boulez vorauszuweisen.

Das Scherzo präsentiert die B/H-Opposition in ihrer nacktesten Gestalt – oft scheint es sich nicht zwischen den ständig wechselnden H's und B's entscheiden zu können. Am Ende entscheidet sukzessives Hämmern der beiden Töne den Konflikt: B gewinnt. Darüber hinaus verspottet das Scherzo das, was im Eingangs-*Allegro* so ernsthaft vorangetrieben wurde. Sein Anfangsmotiv macht sich über die gigantische Eröffnungsgeste des ersten Satzes lustig; später sind die gehämmerten H's und B's von beißend sarkastischem Charakter.

Die Wechselbeziehung der ersten beiden Sätze in melodischer und harmonischer Hinsicht setzt sich im *Adagio* fort, dessen bewegend-eindringliche Melodie in Umriss und Rhythmus an das Hauptthema des ersten Satzes erinnert. Der Unterschied liegt in der Textur und im wesentlich langsameren Tempo. Wie so oft in Beethovens Musik geht es nicht so sehr darum, womit er beginnt, sondern was damit erreicht werden kann. Nichtsdestotrotz bleibt ein verblüffendes Wunder, wie Beethoven so gänzlich unterschiedliche Gestalten und emotionale Stimmungen aus einem im Grunde gleichen Material schaffen konnte.

In der langsamen Einleitung zum letzten Satz zeigt sich die absteigende Terzenfolge in ihrer unverhülltesten Form – ganz wie der B/H-Konflikt im Scherzo. Aus dieser geheimnisvollen absteigenden Akkordfolge, die kein Ziel zu haben scheint, erwächst ein neuer Ansatz zu einer Bachschen Fuge. Kurze kontrapunktische Episoden werden, eine nach der anderen, verworfen, bis der Beginn der gewaltigen Fuge, die diese monumentale Sonate beschließt, verkündet wird. Dies geschieht mittels eines Trillers, einer Art Paukenwirbel, der es unmöglich macht, das Ereignis zu verpassen: Meine Damen und Herren, ich – Beethoven – präsentiere Ihnen: Die Neue Fuge. Offenkundig ist Bach die Inspirationsquelle,

und das vormalige Verwerfen der Fragmente unterstreicht, dass das Folgende etwas ganz Besonderes darstellt. Wieder hatte Beethoven sich eine schwierige Aufgabe gestellt: Er musste allem, was dieses magische *Largo* implizierte, gerecht werden. Dies gelang ihm mit einer Fuge, deren Form der Satzfolge einer Sonate entspricht; wiederum finden sich Motive, die Beziehungen zu anderem Material der Sonate aufweisen, und erneut wird der musikalische Verlauf fest auf das strukturelle harmonische Raster projiziert, das das gesamte Werk bestimmt.

© *Roeland Hazendonk* 2009

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker Hollands, ist nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der ungewöhnlichen Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen bemerkenswert. Er hat in Amsterdam, London und den USA (bei Rudolf Serkin) studiert; 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs, der höchsten musikalischen Auszeichnung in Holland, geehrt.

Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Auf kammermusikalischem Gebiet pflegt er seit fast 20 Jahren eine musikalische Partnerschaft mit der Violinistin Isabelle van Keulen.

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

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 30 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Amsterdam Sinfonietta) sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. 2004 erscheint die erste Folge eines 17teiligen Beethoven-CD-Zyklus, ebenfalls auf dem Fortepiano. Diese Reihe etablierte sich sogleich als Referenzeinspielung unter den Fortepiano-Aufnahmen, und viele Rezensionen gingen noch weiter – wie etwa die der amerikanischen Zeitschrift *Fanfare*: „Dies könnte ein Beethoven-Klavier-sonatenzyklus sein, der die Annahme, diese Musik sei auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“

Weitere Informationen finden Sie unter www.ronaldbrautigam.com

La plupart des élèves de Beethoven étaient des jeunes dames à l'aise et même si certaines devaient être des pianistes accomplies, elles étaient toutes des amateurs. Ferdinand Ries fut son unique élève professionnel, recevant des cours presque exclusivement de piano. Ries apprit néanmoins beaucoup de choses sur la composition de Beethoven – c'est ce que démontrent sa propre musique et ses observations sur la musique de son professeur, publiées par la suite.

Le seul élève sérieux de composition auquel Beethoven ait jamais enseigné était lui aussi un amateur. L'archiduc – et plus tard aussi archevêque – Rudolph von Habsburg était le frère de l'empereur autrichien Franz Rudolph II et l'un des rares aristocrates – en fait l'une des très rares personnes – que Beethoven considérait vraiment comme un ami personnel. Ils se rencontrèrent vers 1803 quand Rudolph, âgé alors d'environ quinze ans, entreprit ses études de piano. En 1809 cependant, Beethoven ne lui enseignait plus que la composition. L'archiduc faisait partie du groupe d'aristocrates qui, à cette époque environ, promirent à Beethoven un revenu annuel de 4,000 florins (trois fois plus que la somme considérée comme suffisante à un célibataire pour vivre confortablement) et Beethoven lui dédia plus d'œuvres qu'à quiconque d'autre. Les sonates des opus 81a et 106 furent ainsi toutes deux dédiées à Rudolph qui pouvait apparemment les jouer comme Beethoven voulait les entendre – du moins en ce qu'il pouvait les entendre à cette époque ; en 1809, on devait crier pour que Beethoven puisse suivre une conversation.

Malgré cela, le soleil semblait luire sur Beethoven dans ces années-là. Même s'il avait tendance à se faire du souci pour son économie, sans raison véritable toutefois, il devait être heureux de sa nouvelle sécurité financière. Il semble même avoir accepté le fait cruel de sa surdité croissante. Plusieurs de ses lettres de cette époque sont joyeuses et humoristiques malgré la situation à Vienne en

1809 qui n'était pas l'endroit le plus agréable pour vivre, vu les guerres prolongées avec Napoléon. La Sonate op. 81a fut en fait écrite à l'occasion du départ de Rudolph de la ville menacée de laquelle – comme la plupart des aristocrates – il s'enfuyait. Beethoven resta un jour qu'il marchait dans les environs de la ville comme il avait continué de faire, il dut se mettre à l'abri d'une pluie de balles.

Beethoven écrivit «Le-be-wohl» («Au re-voir») au-dessus des trois premiers accords de la Sonate op. 81a, qui sortit aussi avec ce titre. Le début imite un appel de cor et cet instrument peut aussi avoir suggéré la tonalité de mi bémol majeur qui convenait très bien aux cors du temps de Beethoven. L'*Adagio* qui prépare l'*Allegro* du premier mouvement est vraiment un au revoir à Rudolph et l'appel de cor reste un motif répété dans l'œuvre en entier. On ne trouve cependant pas beaucoup d'insinuations à la bataille, au désespoir ou à l'obscurité. Le mouvement central plus lent n'est pas un *Adagio* mais un *Andante espressivo* et Beethoven le voulait joué «In gehender Bewegung», une indication qu'il n'aurait pas écrite au-dessus d'un mouvement qu'il aurait voulu triste, sombre, ou avec cette expression de solitude qu'il pouvait évoquer avec tant d'intensité quand il le voulait.

La Sonate op. 81a n'est pas une œuvre descriptive à la manière de la *Symphonie «Pastorale»*. Le sous-titre veut sûrement donner une indication de l'occasion pour laquelle l'œuvre fut écrite, mais rien de plus. Dans un sens technique musical, cette sonate démontre ce que Beethoven – en descendance directe de Haydn – pouvait faire avec un motif de trois notes. Il sonne exactement comme un adieu au début, est transformé en un thème principal assez optimiste pour le premier *Allegro*, fournit le matériel pour l'*Andante* pas trop ouvertement expressif et passe à un heureux tempo rapide dans le joyeux finale sous-titré «Das Wiedersehen» pour célébrer le retour de Rudolph à Vienne. Le caractère de la sonate «Lebewohl» (Beethoven s'objectait à la version française

du titre qui est devenue la plus communément utilisée) est relié à la Sonate op. 79 (ou Sonatine), écrite à peu près à la même époque. L'emploi d'un seul motif tout au long de l'œuvre signale cependant la tendance, caractéristique des dernières œuvres de Beethoven, à relier ensemble les mouvements séparés en une unité indivisible – ce qui exerça une influence majeure sur presque tous les compositeurs qui vécurent après lui.

Le trait le plus remarquable de la Sonate op. 90 est probablement la ravissante mélodie du second de ses deux mouvements. Elle est devenue favorite dans le monde de la boîte musicale et il existe des jouets remontables qui produisent cette mélodie, jouets destinés à calmer et à rassurer les bébés : c'est un *Andante* qui aurait pu avoir coulé de la plume de Schubert. La tonalité de mi majeur n'était pas courante chez Beethoven et la musique qu'il a écrite dans cette tonalité est toujours douce avec une touche de mélancolie et des textures qui peuvent être décrites comme calmes, ouvertes et spacieuses – aucune des caractéristiques qui viennent d'abord à l'esprit comme typiques de l'œuvre de Beethoven. (Son avant-dernière sonate, op. 109, est écrite tout le long en mi majeur et aucune autre œuvre pour piano de Beethoven ne montre une atmosphère si détachée des soucis du monde.) Beethoven dédia la Sonate op. 90 au prince Moritz von Lichnowsky, le frère cadet de son premier protecteur aristocratique à Vienne, Karl von Lichnowsky, qui avait grandement contribué au début réussi de la carrière de Beethoven dans la capitale autrichienne vingt ans plus tôt. Le prince Karl était mort quelques mois avant que Beethoven n'écrive la pièce en 1814 et, quoique la dédicace – comme tant d'autres – était probablement opportuniste, ce « *Lied ohne Worte* » avant que le titre n'existe, peut être vu comme un adieu touchant.

Les années pendant lesquelles Beethoven travailla sur sa « *Große Sonate für das Hammerklavier* » furent encore une période de combat – ce qui, vu la vie de

Beethoven dans son entité – était un retour à la normale. 1817-18 sont les années les moins productives de sa carrière et, pendant presque deux ans, il lutta plus ou moins exclusivement avec cette sonate.

A cette époque, Beethoven souffrait d'une mauvaise santé et il se querellait constamment avec ses employés domestiques. Carl Friedrich Hirsch, un élève de Beethoven en 1817, décrivit les chambres de son professeur comme étant dans un immense désordre (« notes, feuilles, livres traînaient en partie sur le secrétaire, en partie sur le plancher »), ajoutant que Beethoven était « débraillé » dans sa tenue. Il portait parfois des lunettes pour lire et son épaisse chevelure broussailleuse – grisonnante – « poussait en l'air ». Hirsch joua d'abord sur un « vieux piano de cinq octaves », puis sur « un piano de six octaves en acajou complètement désaccordé ». A l'âge de 47 ans, Beethoven pouvait encore faire des colères quand il enseignait ; il mordit même son pauvre élève à l'épaule une fois quoiqu'après, il fut « très charmant ».

C'est aussi à cette époque que Beethoven échoua à faire de son neveu Karl – duquel il avait la garde après la mort en 1815 du père du jeune garçon, le frère cadet de Beethoven, [Kaspar Anton] Karl – un « fils modèle ». Dans cette affaire, Beethoven se conduisit mal envers Johanna, la mère de Karl – « Une mauvaise femme envers qui je ne souhaite pas avoir d'obligations sur une question aussi importante que l'éducation d'un enfant. » Il essaya en vain de manipuler son frère, sur le lit de mort de celui-ci, pour éviter de partager avec Johanna la garde de l'enfant. Sa manœuvre ayant échoué, Beethoven alla en cour où il se servit effrontément de l'influence de ses amis et réussit à se débarrasser de Johanna. S'ennuyant de sa mère, Karl s'enfuit du pensionnat où Beethoven l'avait placé et Beethoven fut finalement forcé par la cour à abandonner la garde du garçon qui fut confiée à Johanna. Les choses se tassèrent un peu et, en 1823, Karl alla même vivre avec son oncle. Cela causa cependant encore du trouble et

l'attention paternelle de Beethoven – quoique certainement sincère – poussa Karl à faire une tentative de suicide en 1826.

Il est caractéristique de Beethoven d'entreprendre une œuvre très ambitieuse au moment où sa vie personnelle est agitée. La *Sonate « Hammerklavier »* est la plus longue des trente-deux qu'il a écrites et ses vastes proportions – et l'essai délibéré de renouveler son art dans le genre qu'elle représente – lui auraient donné du fil à retordre même si tout le reste de sa vie avait marché comme sur des roulettes.

La première difficulté que Beethoven se créa est la stricte structure harmonique qui marque l'œuvre en entier. Charles Rosen a fait remarquer que la structure de la sonate repose sur une série de tierces descendantes. Le premier mouvement commence en si bémol majeur, son second thème est en sol majeur, le développement commence en mi bémol majeur et se termine une tierce majeure plus bas, en si (=do bémol majeur). L'harmonie de si majeur rejointe alors détonne violemment avec l'harmonie de si bémol majeur du début – et la tonalité principale – du mouvement. Les notes de ces deux accords ne sont éloignées que d'un demi-ton de sorte qu'en jouant les deux en même temps, on obtient un cluster aussi dissonant que possible dans le cadre de la musique tonale. La sonate en entier arrive à ébullition à ce conflit dramatique.

Dans le premier mouvement, le heurt entre si et si bémol remplace la relation traditionnelle de dominante-tonique comme force dramatique de la structure et crée la violente dissonance qui apporte un contraste si complet à la sensation habituelle de familiarité au retour de la tonique après le développement. L'opposition si bémol/si et la série de tierces forment non seulement la structure fondamentale tout au long de la sonate en entier, mais encore sont-elles omniprésentes dans le détail des thèmes et motifs ainsi que des ponts qui relient ces derniers. Cette relation serrée entre le détail et la grande structure reste l'une

des innovations les plus frappantes de Beethoven. Elle fut presque complètement ignorée par la génération de compositeurs qui lui succédèrent et on peut rétrospectivement voir cet aspect de sa musique annoncer les structures sérielles de Stockhausen et Boulez.

Dans le scherzo, l'opposition si bémol/si est présentée dans sa forme la plus dénudée dans l'alternance des si et si bémols entre lesquels la musique semble souvent indécise. A la fin, un martellement successif des deux notes met fin au conflit : si bémol gagne la partie. De plus, le scherzo ridiculise ce qui est si sérieusement exprimé dans l'*Allegro* du début. Son motif initial se moque du geste d'ouverture gigantesque du premier mouvement et, plus tard, les si et si bémols martelés exposent un sarcasme incisif.

L'interrelation des deux premiers mouvements quant au matériel mélodique et harmonique continue dans l'*Adagio* où la silhouette de la mélodie intensément poignante ressemble au thème principal du premier mouvement, au moins en ce qui a trait au rythme. La différence repose dans la texture et le pas beaucoup plus lent de la musique. Comme si souvent chez Beethoven, le point de l'histoire musicale n'est pas tant le commencement que ce qu'il peut arriver à faire. Comment Beethoven put réaliser des choses si complètement différentes et créer des atmosphères émotionnellement si éloignées l'une de l'autre à partir d'un matériel fondamentalement le même, reste un mystère qui nous laisse perplexes.

Dans l'introduction lente du dernier mouvement, la chaîne descendante de tierces est présentée dans sa forme la plus évidente, comme le fut le conflit si/si bémol dans le scherzo. Une nouvelle approche de la fugue de Bach émerge de cette suite descendante mystérieuse d'accords qui semble mener nulle part. De brefs épisodes de contrepoint sont rejetés l'un après l'autre jusqu'à ce que le début de la grande fugue qui met fin à cette sonate monumentale soit annoncé. Un

trille sert de héraut, une sorte de roulement de tambour qui rend impossible de manquer l'événement : Mesdames et messieurs, moi – Beethoven – vous présente La Nouvelle Fugue. Il est clair que l'inspiration en vient de Bach et le rejet précédent de fragments souligne que ce qui suit est très spécial. Beethoven s'était encore réservé une tâche difficile : il devait se montrer à la hauteur de tout ce que ce *Largo* magique avait laissé entendre. Il réussit à écrire une fugue qui en elle-même est construite comme les mouvements consécutifs d'une sonate, incorporant encore une fois des motifs qui sont reliés à d'autre matériel dans la sonate et encore une fois rattachant fermement l'histoire musicale au terrain harmonique structurel qui gouverne l'œuvre entière.

© *Roeland Hazendonk 2009*

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

Ronald Brautigam joue souvent avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs distingués 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 près de 20 ans.

En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le piano-forte, accompagné d'orchestres majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age

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

L'an 1995 marqua le début de l'association de Ronald Brautigam avec BIS. La trentaine de sorties jusqu'ici renferment les concertos pour piano de Mendelssohn (avec l'Amsterdam Sinfonietta) et les œuvres complètes pour piano de Mozart et Haydn sur piano-forte. L'an 2004 vit la sortie du premier d'un cycle de 17 disques compacts de Beethoven, également sur le piano-forte. Cette série devint immédiatement l'enregistrement de référence en ce qui a trait aux cycles sur le piano-forte et plusieurs critiques sont même allés plus loin, comme dans le magazine américain *Fanfare* : « Ceci pourrait être un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui défie la notion même de l'interprétation de cette musique sur les instruments modernes, un changement stylistique paradigme. »

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.ronaldbrautigam.com

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



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

Compass: CC–f4

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

Material: walnut with French polish

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

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 2007 at Österåker Church, Sweden
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Equipment: 3 Neumann TLM 50 and 2 Neumann KM 184 microphones; Octamic-D microphone pre-amplifier; Sequoia Hard disc recording system; Pyramix DSD workstation; Sennheiser headphones; B&W Nautilus 80z loudspeakers
Post-production: Editing: Michaela Wiesbeck
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2009
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photograph: Beethovenova, Prague, © BIS Records
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-1612 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1612